

LOS ÓRDENES CLÁSICOS EN LA ARQUITECTURA DE JUAN DEL RIBERO RADA

M.^a DOLORES CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA

EL LENGUAJE DE LOS ÓRDENES
DE JUAN DEL RIBERO

Al analizar los órdenes de la arquitectura de Juan del Ribero Rada es difícil precisar cuál ha sido la fuente de inspiración y el modelo seguido en cada caso concreto. Podemos anticipar que la creación de su lenguaje ha sufrido un proceso de asimilación que tiene como punto de partida tanto las obras de artistas del Renacimiento como los modelos teóricos y gráficos que Ribero guardaba en su magnífica biblioteca privada¹. Dentro del amplio bagaje de influencias impresas que el arquitecto trasmerano recibió nunca se mantuvo fiel a un único modelo, quizás porque fue capaz de apreciar que en la realidad todos parten y se parecen a Vitruvio y son pequeños matices los que los diferencian, como ocurre a veces entre las *Reglas* «vignolescas» y los dibujos de Palladio². No obstante, en sus obras se observa paulatina incorporación de modelos: en los primeros proyectos aparecen las ideas y dibujos de Sebastián Serlio, más tarde, en torno a los años 1570, se incorporan los de Vignola, sin abandonar los serlianos, y hacia 1576 los de Palladio, cuyo tratado traduce en 1578³. A los es-

quemas teóricos e impresos Ribero añadió lo aprendido de otros artistas que él conocía directamente, como Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera, o las referencias indirectas del mundo italiano. De esta manera, abierto a todas las posibilidades, crea un lenguaje propio, bastante clasicista y cercano a la tradición romana, pero adaptado a las peculiaridades de la arquitectura española del momento y a las de los conjuntos que le son encomendados⁴.

En la elección de los órdenes Juan del Ribero utilizó todos los órdenes clásicos: toscano, dórico, jónico y corintio, más el denominado orden rústico de Sebastián Serlio. En el conjunto de su obra, el arquitecto trasmerano mostró preferencia por el dórico y el jónico, tanto de manera aislada como en asociación dentro de un mismo conjunto en el que dispone la superposición de ambos órdenes. Tal preferencia obedece a dos cuestiones básicas: una, a la asimilación del simbolismo y sentido de los órdenes propuestos por Serlio y mantenido por Palladio; otra, a que Ribero sabe muy bien que cada orden elegido condiciona la estructura, el alzado, el ordenamiento general del edifi-

¹ La biblioteca de Juan del Ribero ha sido publicada y estudiada por Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, «La librería del arquitecto Juan del Ribero Rada», *Academia*, n.º 62, 1986, pp. 121-154.

² Erick Forsman, «Palladio e le colonne», *Bollettino Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, Vicenza, 1978, n.º XX, pp. 71-86.

³ La traducción al castellano de *Los Cuatro Libros de Arquitectura de Andrea Palladio*, realizada en 1578 por Juan del Ribero Rada, se conserva manuscrita en la Biblioteca Nacional de Madrid, Manuscrito n.º 9.248. A este texto nos referiremos en citas posteriores relacionadas con la obra impresa de Palladio.

⁴ Las obras de Juan del Ribero a las que se hace continua referencia en el presente trabajo han sido estudiadas por diferentes autores, entre los que destacan: J. Rivera, *La arquitectura en la segunda mitad del siglo XVI en León*, León, 1982; Agustín Bustamante, *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano*, Valladolid, 1983; Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, «La capilla Cerralbo de Ciudad Rodrigo», *Archivo Español de Arte*, n.º 190-191, 1975, pp. 199-215; Isabel Pastor Criado, *La arquitectura purista en Asturias*, Oviedo, 1987; A. Rodríguez G. de Ceballos y A. Casaseca, «Juan del Ribero Rada y la introducción del clasicismo en Salamanca y Zamora», en *Herrera y el clasicismo*, Valladolid, 1986, pp. 95-108. Otros aspectos monográficos de su obra se citarán en notas posteriores.

cio conforme al concepto clásico y no puede quedar reducido al empleo de unos elementos o a una ornamentación. En la elección de los órdenes, el dórico representa lo heroico, lo histórico y se le confiere un carácter recio; por lo mismo, Ribero Rada lo selecciona para edificios públicos, ayuntamientos, universidades y para ciertas órdenes religiosas. En ocasiones prefiere el aspecto solemne y austero del toscano y, a veces, el sentido virginal y decorativo del corintio. Cuando el edificio represente la fortaleza diseñará el rústico serliano.

ORDEN RÚSTICO

En el dibujo de las trazas del cerramiento de la plaza de Regla de León, entregado al cabildo catedralicio leonés en 1579, Ribero Rada ha elegido el orden rústico propuesto por Sebastián Serlio en su *Libro IV de Arquitectura*⁵ (fig. 1). El carácter de edi-

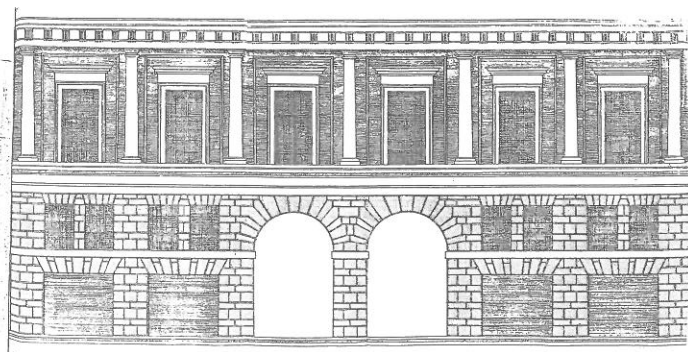


Fig. 1. Proyecto del cerramiento de la Plaza de Regla de León (dibujo de Ribero Rada en 1579).

ficio público, destinado a servir de cerramiento del espacio urbano abierto delante de la catedral a modo de balcón para presenciar los festejos y regocijos que en él tenían lugar, exigía un orden representativo de la fortaleza y del ornato de la ciudad. El cuerpo inferior del conjunto arquitectónico

sigue de cerca los aspectos conceptuales y formales del tercer modelo de «puerta de ciudad» propuesto por Serlio. Conforme a ese modelo, el alzado de Ribero se compone de grandes sillares rústicos, cuyos arcos desarrollan una altura equivalente a la anchura y media del vano, con quince bostroses y un pilastrón central con grosor igual a la media del ancho del vano⁶.

El piso superior se ordena dentro de un ortodoxo dórico, con columnas de ocho módulos, con basa ática de molduración y medidas viñolescas, y friso con triglifos y metopas vitruvianas.

EL ORDEN DÓRICO

El carácter clasicista de Juan del Ribero, unido a su posible formación italianizante y a la tipología de edificios que proyecta, le conducen a un empleo continuo y prioritario del orden dórico⁷.

Desde sus primeras intervenciones al lado de Rodrigo Gil de Hontañón en el palacio de los Guzmanes de León, Ribero Rada se inclina por su uso conforme al modelo vitrubiano. En la década de 1570-1580 ha logrado desarrollar un esquema de orden dórico que denota la asimilación de los ejemplos italianos y vitruvianos a los que superpone la capacidad de creación personal. El dórico de la portada prioral de la colegiata leonesa de San Isidoro, el de la Universidad de Oviedo, el claustro y portada de San Benito de Valladolid, el del Ayuntamiento de León, la *loggia* de San Esteban de Salamanca o el claustro de la catedral de Zamora, reflejan la categoría artística del arquitecto de Rada y su clasicismo de corte italiano, bastante distante de las características herrerianas y más cercano a la arquitectura romana de principios del Cinquecento (fig. 2).

En los casos citados, el dórico de Juan del Ribero responde siempre a la proporción vitruviana con una medida para la altura de los soportes o columnas que oscila

⁵ Sebastián Serlio, *Libro IV de Arquitectura*, fol. 21, 30 y 31. La edición utilizada es la castellana: Tercero y Cuarto libro de Arquitectura, Toledo Iván Ayala, 1552, Edit. dirigida por L. Cervera Vera, Madrid, 1977. El proyecto y dibujo de este edificio ha sido estudiado y publicado en M.^a Dolores Campos Sánchez-Bordona, «Proyectos urbanísticos de Juan de Badajoz y Juan del Ribero Rada para la ciudad de León», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid, vol. IV, 1992, pp. 145-150.

⁶ Serlio, *op. cit.*, fol. 21-30.

⁷ En este trabajo hacemos una síntesis del orden dórico de Juan del Ribero ya que el tema ha sido estudiado por nosotros con mayor detalle en otro lugar. Cfr. M.^a Dolores Campos Sánchez-Bordona, «Juan del Ribero Rada y el orden dórico» (en prensa).

entre las $7\frac{1}{2}$ u 8 módulos, medida que pudo tomarla indistintamente de Serlio, Vignola o Palladio, ya que los tres la repiten en sus textos. Este módulo le conduce a la configuración de un ordenamiento cuya altura total se sitúa en torno a los 20 módulos en los casos que sigue a Vignola o de $17\frac{1}{3}$ en Palladio y a la disposición de intercolumnios generalmente más cercanos a los de Vignola con una separación de $7\frac{1}{2}$ módulos de eje a eje del soporte.

Desde el punto de vista formal, dos elementos definen el dórico de Juan del Ribero: el capitel y el entablamento. El capitel responde a una doble tipología; en algunos casos, como en la portada leonesa de la Colegiata de San Isidoro y de la Universidad de Oviedo, emplea un capitel dórico con ovas, poco frecuente en la arquitectura hispana, en otros el capitel con ábaco muy volado. En ambos tipos subyace la influencia de Vitruvio en la versión de Cesare Cesariano, pero el modelo más directo es el texto y los dibujos de Sebastián Serlio⁸ (fig. 3).

En los entablamentos, el friso conserva la organización ortodoxa de triglifos y metopas, pero en la mayoría de sus proyectos introduce la novedad de decorar todas las metopas con idénticos motivos de rosetas y suprimir la decoración de bucráneos y la alternancia ornamental, que únicamente mantiene en la portada de la colegiata isidoriana. Con ello Ribero se independiza de la estricta normativa impresa y de la inspiración gráfica y demuestra una mayor capacidad creativa que recuerda a las obras italianas del círculo de Bramante y Sangallo⁹. Este detalle constituye a nuestro modo de ver uno de los elementos formales más

definitorios del ordenamiento dórico de Juan del Ribero (figs. 4 y 6).

Con las particularidades anteriores Ribero Rada nos aporta un ordenamiento dórico cargado de originalidad, creativo, y de valor escultórico, en el que sin perder el rigor clasicista se acerca al mundo italiano y confiere un sentido plástico más rico, alejado del dórico impuesto por Juan de Herrera, frío, monótono y excesivamente austero para una concepción clasicista romana.

EL ORDEN JÓNICO

Exceptuando las portadas jónicas de las iglesias conventuales de San Vicente de Oviedo y del monasterio de la Santa Espi-

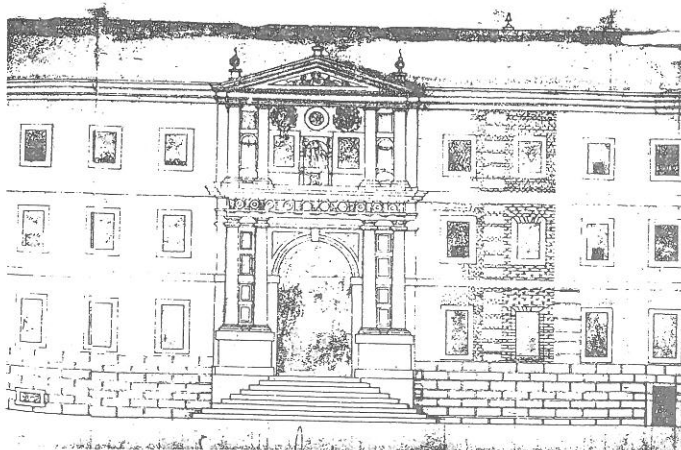


Fig. 2. Portada del convento de San Benito de Valladolid (dibujo de Ribero Rada).



Fig. 3. Portada prioral de la Colegiata de San Isidoro, de León. Detalle del capitel y entablamento.

⁸ Sobre las peculiaridades y fuente de inspiración de estos dos modelos de capiteles remitimos al trabajo citado en la nota anterior.

⁹ En relación a los arquitectos italianos citamos algunos ejemplos como el de Antonio Sangallo el Viejo que coloca un friso con todas las metopas similares a base de círculos en la iglesia toscana de San Biaggio de Montepulciano. Sangallo el Joven también prefiere el friso de este tipo en el palacio Farnesio y en el palacio Baldasini, donde se aprecia la libertad ornamental del friso alejada de los esquemas vitruvianos de la antigüedad clásica. Por su parte, Bramante en San Pietro in Montorio opta por un friso en el que ha desaparecido la alternancia de bucráneos y la ha sustituido por unos motivos decorativos más personales.

na de Valladolid, en el resto de los casos Juan del Ribero recurre al orden jónico únicamente para el interior de espacios religiosos o para conjuntos arquitectónicos en los que la necesidad de varios pisos le obliga a la superposición de órdenes.

Desde sus primeras obras Ribero Rada dio muestras seguras del conocimiento de los órdenes clásicos y de la norma romana de la superposición de éstos en un mismo edificio, tal y como los tratadistas habían dibujado en repetidas ocasiones a partir del Coliseo de Roma. En su temprana intervención en el palacio de los Guzmanes de León superpone dórico, jónico y corintio. Esquema que repite, con diferentes características, en el alzado del palacio leonés de los Condes de Luna. Este sistema compositivo y la alternancia vertical de los órdenes será una de las características de los conjuntos claustrales, patios interiores y porticos con soportales que traza en torno a la década de los años ochenta, como el Ayuntamiento de León, el patio de la Universidad de Oviedo, los claustros de San Benito el Real y de la Santa Espina en Valladolid. En estos casos, el orden jónico se ubica siempre en el segundo piso y se adapta a la normativa vitruviana en módulos y medidas.

Las características formales de los elementos que definen el jónico de Juan del Ribero han sido tomadas generalmente de las sugerencias de Sebastian Serlio. La influencia serliana domina el tipo de capitel y sobre todo el entablamento con friso liso y curvo muy del gusto de Juan del Ribero. Así estructura los vanos en ángulo del palacio leonés de los Guzmanes, el cuerpo superior del Ayuntamiento de esa ciudad, la portada de San Vicente de Oviedo, la del monasterio de la Santa Espina e incluso en los dibujos que se conservan de Juan del Ribero sobre el claustro de San Benito de Valladolid¹⁰. Sin embargo, en otros ejemplos el arquitecto trasmerano sigue el

¹⁰ El dibujo original de este edificio se conserva en el Archivo Histórico Nacional de Madrid, sección Clero Secular, planos y dibujos, y ha sido publicado por A. Bustamante en *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano*, Valladolid, 1983, y en *Herrera y el clasicismo, ensayo, catálogo y dibujos en torno a la clave clasicista*, Valladolid, 1986, pp. 215-218.

modelo de Vignola con capitel decorado con acantos y ovas, friso liso recto, cornisa con dentículos. Tal es el caso de las pilas-tras jónicas que sustentan y dividen los muros interiores de la iglesia de San Vicente de Oviedo y la capilla Cerralbo de Ciudad Rodrigo o los vanos del palacio del Conde Luna en León.

EL ORDEN CORINTIO

El carácter virginal de este orden, reservado desde la Antigüedad a los templos consagrados a la vírgenes, condujo a Ribero a un uso limitado del mismo. Si exceptuamos el vano superior corintio de la fachada angular del palacio leonés de los Guzmanes, cuya presencia es obligada al desarrollar la normativa romana de la superposición de órdenes, en el resto de los casos, Ribero Rada reserva el empleo del orden corintio a conjuntos religiosos relacionados con la Virgen, como sucede en la catedral de Zamora o con el clero femenino como en la Huelgas Reales de Valladolid.

Tanto en Zamora como en Valladolid el modelo de orden corintio que Ribero desea mantener es de Palladio¹¹.

Conforme al tratado del arquitecto italiano, el alzado ha de ser equivalente a más de veinte módulos, fuste esbelto y capitel con altura similar al grosor de la columna compuesto de tres filas de caulículos, ábaco y tablero curvos decorados con una rosa central. El entablamento amplio pero con menor número de elementos decorativos que los señalados por Palladio, suele estar rematado por cornisa con dentículos¹².

¹¹ En la documentación sobre la construcción del monasterio de las Huelgas de Valladolid, Juan del Ribero deja muy claro que el alzado se hará conforme a lo que manda Palladio. A Bustamante, *op. cit.*, p. 90.

¹² A. Palladio, *Libro IV*, f. 24. En las notas sobre el texto de Palladio tomamos como referencia la traducción manuscrita de Ribero Rada ya citada; para la parte gráfica se ha utilizado la edición *Los cuatro libros de Arquitectura*, traducidos e ilustrados por J. F. Ortiz y Sanz en Madrid 1797, Edit. Alta Fulla, Barcelona, 1987.

SISTEMA Y CONCEPCIÓN DE LOS ÓRDENES DE JUAN DEL RIBERO

Los órdenes no son únicamente una realidad objetiva, ni siquiera una forma diseñada conforme a una norma, sino que constituyen una parte del verdadero sistema arquitectónico y le confieren unas características propias. La cuestión, por lo tanto, no debe quedar reducida a buscar simplemente la fuente de imitación de un modelo concreto, escogido a partir de obras de la antigüedad o de las propuestas formales y gráficas de un texto, sino a buscar la concepción espacial, mural y estructural de la arquitectura realizada a partir de una ordenación creativa. De esta manera, en palabras de J. Guillaume, los órdenes cambian de naturaleza cuando se integran en un sistema arquitectónico plenamente asimilado¹³.

La arquitectura proyectada a partir de unos órdenes posee una estructuración y configuración determinada derivada, precisamente, del empleo de ese ordenamiento clásico. Desde esta óptica, los órdenes son los elementos definidores de la codificación artística y estética de una obra y de la filiación del maestro que la ha diseñado. En consecuencia, el análisis de este lenguaje no debe limitarse a un plano morfológico sino dar un paso más y tratar de conocer la verdadera sintaxis de los órdenes para llegar a determinar la concepción real del sistema arquitectónico propuesto para estudio, en esta ocasión el de Juan del Ribero Rada.

Si, desde el punto de vista morfológico, la obra de Juan del Ribero Rada no se atiene a un modelo único de orden arquitectónico, en el aspecto sintáctico el conjunto de su producción se configura, a nuestro entender, de acuerdo al *modelo romano* de utilización de los órdenes. El resultado es un sistema arquitectónico que denota la evidente influencia de la Roma antigua, conocida a través de la visión del mundo renacentista italiano que Ribero Rada ha asimilado posiblemente mediante la proximidad de Juan Bautista de Toledo o con

más seguridad mediante su cultura impresa y teórica¹⁴.

Al igual que sucede en el arte romano, los soportes y entablamentos de los conjuntos arquitectónicos proyectados por Juan del Ribero poseen un poder propio y un claro sentido tectónico. Constituyen uno de los elementos más potentes y portantes



Fig. 4. Universidad de Oviedo. Portada.

del muro y, por lo mismo, del edificio o de la fachada. Como en la arquitectura romana, Ribero mantiene la asociación de *soporte-arco* en fachadas, recintos claustrales o patios, *loggias* o edificios municipales y públicos ya mencionados.

En el modelo romano, los órdenes aparecen siempre ligados al muro, como si

¹³ Jean Guillaume, «Les français et les Ordres 1540-1550» en *L'emploi des ordres à la Renaissance*, dirigido por A. Chastel y J. Guillaume, Edit. Picard, 1992, pp. 193-219.

¹⁴ Sobre la formación en influencias de Ribero Rada existen muchos puntos ocultos. Opinamos que su clasicismo se aproxima al de Juan Bautista de Toledo y está en la línea de Bramante y Sangallo, pero no existe constancia de su conocimiento directo del arte italiano, la supuesta estancia en Italia parte de su buen conocimiento de la lengua italiana demostrado en la traducción del texto de Palladio. Esta opinión también es mantenida por Javier Rivera, *Juan Bautista de Toledo y Felipe II*, Valladolid, 1984, p. 63; Agustín Bustamante, *La arquitectura clasicista...*, p. 88.

existiera la imperiosa necesidad de entrelazarlos con el muro, de tal manera que éste se conforma a partir del orden, y el orden a su vez, en algunas ocasiones, parece preso de la pared. Tal característica, frecuente en las obras de Bramante y Sangallo, determina dos de los aspectos más sobresalientes



Fig. 5. Ayuntamiento de León. Detalle de la fachada principal.

de la arquitectura de Juan del Ribero: uno la preferencia por las columnas adosadas que permiten el paso gradual a la pared, de tal forma que, sin llegar a independizarse del muro, constituyen un plano netamente diferente a él con sucesivos salientes, como en el ayuntamiento leonés (fig. 5). El otro aspecto, el gusto por los fustes lisos, especialmente por las pilastras muy planas y fajas finas que reducen el orden a un simple resalte, lo cual provoca la sensación de formar un todo con la misma materia del muro, tal y como se observa en la cabecera de la catedral de Salamanca, las iglesias de San Marcelo y de las Concepcionistas en León, la fachada de la capilla Cerralbo de Ciudad Rodrigo.

Si el concepto básico de la sintaxis de los órdenes y del clasicismo de Juan del

Ribero es romano —más que griego—, los modelos conceptuales, sin embargo, proceden de los teóricos de la arquitectura del Renacimiento italiano a través de los cuales ha conocido las antigüedades romanas. El maestro trasmerano fue uno de los pioneros, dentro de la geografía peninsular del siglo XVI, en la utilización del sintagma albertiano de arco de triunfo enmarcado por parejas de columnas cuya composición denota la evidencia del conocimiento de los modelos, no sólo de Alberti sino sobre todo de Sebastián Serlio y de Vignola¹⁵. Juan del Ribero desarrolla este esquema arquitectónico en portadas de diferentes órdenes, como la prioral de San Isidoro de León, la diseñada para el monasterio de San Benito de Valladolid, la del monasterio de la Espina, la de la iglesia del San Vicente de Oviedo y la de la catedral de Zamora.

En torno a la década de los años ochenta de la centuria, extiende su uso a recintos claustrales. Como tal proyecta en 1584 el claustro de San Benito de Valladolid, donde las columnas pareadas, adosadas a pilares que sustentan los arcos, van marcando el ritmo espacial del recinto con alternancia de vanos y macizos en armoniosa proporción palladiana.

En algunos ejemplos claustrales y en el ayuntamiento leonés Juan del Ribero prefiere la superposición ortodoxa de los órdenes en dos pisos de galerías con un esquema simplificado respecto del sintagma albertiano, motivo que si bien puede tener su origen en los planteamientos de Alberti sin embargo denota una mayor dependencia del *Libro IV de Arquitectura de Serlio*, al que añade una analogía con recintos claustrales de El Escorial, sin abandonar su concepción arquitectónica romana.

En pocas ocasiones muestra Ribero Rada preferencia por los órdenes arquitrabados aunque ya hemos señalado la tendencia a la organización reticular de fachadas mediante finas pilastras engarzadas al muro cuyo exponente sería el lateral del edificio municipal leonés¹⁶.

¹⁵ Fernando Marías, «Sintagmas clásicos en la arquitectura española», en *L'Emploi des Ordres à la Renaissance*, Dir. A. Chastel y J. Guillaume, Edit. Picard, París, 1992, p. 247.

¹⁶ La galería adintelada del piso superior de la Universidad de Oviedo, atribuida a este maestro, ca-

Uno de los aspectos más debatidos de la arquitectura de Juan del Ribero es su posible *palladianismo*. El tema no se limita a este maestro, sino que se inscribe dentro del marco de la arquitectura española del siglo XVI, donde la misma cuestión suscita tesis contrapuestas¹⁷.

Es evidente que Ribero poseía un amplio conocimiento de la obra escrita de Andrea Palladio, demostrado con creces tras la temprana traducción al castellano del texto del artista veronés. Bajo la influencia del arquitecto italiano, Juan del Ribero traza el ordenamiento corintio de la iglesia de las Huelgas Reales de Valladolid y el desaparecido monasterio de San Claudio de León¹⁸. Las ideas y los dibujos de Palladio están presentes en la realización de la escalera del monasterio vallisoletano de la Santa Espina¹⁹. Pero sin duda es su valoración de la columna la que ha determinado a algunos historiadores a calificarlo de *palladiano*. ¿Existe realmente una misma valoración en ambos artistas? Para Palladio la columna representa la síntesis elemental de la buena arquitectura, basada en los requisitos de utilidad, solidez y belleza²⁰. Su profunda comprensión de este soporte le conduce a liberarla del cautiverio del muro y a conferirle una función portante tan indispensable como la propia pared. Nace de

esta manera el *nexo columna-pared* por el que la columna representa la parte residual del muro y los intercolumnios la parte de dicho muro que ha sido suprimida. Esta idea determina la prioridad de la columnata en la obra palladiana y la rigurosa correspondencia de los intercolumnios como elementos definidores del ordenamiento de Andrea Palladio.

Es evidente que esta concepción arquitectónica fue conocida por Ribero Rada, traductor del texto italiano, pero consideramos que sólo hasta cierto punto fue com-



Fig. 6. Convento de San Esteban de Salamanca. Detalle de la «loggia» de la fachada principal del acceso al convento.

rece, a nuestro juicio, del sentido de la proporcionalidad y del ritmo de otras obras suyas. Sobre este tema: Isabel Pastor Criado, *Arquitectura purista en Asturias*, Oviedo, 1987.

¹⁷ G. Kubler, «Palladio e l'Escorial», *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura*, Vicenza, 1963, pp. 42-52; ídem, «Arquitectura de los siglos XVII y XVIII», en *Ars Hispaniae*, t. XIV, Madrid, 1957; R. Gutiérrez y G. Viñuales, «La fortuna del Palladio in Spagna», *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura*, Vicenza, 1971, n.º XIII, pp. 320-329; P. Navascués, «Reflexiones sobre Palladio en España», en *Palladio* de James Ackerman, Madrid, 1981; F. Marías y A. Bustamante, «Palladianesimo in Spagna», *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura*, Vicenza, 1980, n.º XXII, pp. 95-109.

¹⁸ Así consta en la documentación sobre este conjunto arquitectónico publicada por A. Bustamante, *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano*, Valladolid, 1983; y en el trabajo del mismo autor sobre «En torno al clasicismo. Palladio en Valladolid», *Archivo Español de Arte*, n.º 205, 1979, pp. 35-54.

¹⁹ *Ibidem*, p. 41.

²⁰ Erick Forsman, «Palladio e le colonne», *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura*, Vicenza, n.º XX, 1978, pp. 71-86.

prendida en su plena dimensión por el arquitecto de Trasmiera. En todo caso, somos conscientes de las dificultades existentes para lograr una fiel configuración de tales esquemas por parte de nuestro artista, habida cuenta de las diferentes características y tipologías de la arquitectura hispana de la época— de la que Ribero no es una excepción— respecto del mundo en que se mueve y proyecta Palladio.

La *loggia* del convento salmantino de San Esteban y el patio de la Universidad de

Oviedo son dos claros ejemplos en los que Juan del Ribero recurre al empleo de columnas exentas y concibe dichos soportes como elementos básicos para la ordenación y configuración del recinto (fig. 6). Incluso la espacialidad de los intercolumnios dóricos es *diástila*. Pero sin embargo, el esquema que verdaderamente emplea en estos casos es *columna-arco-entablamento*, esquema que implica un cambio respecto del *modelo romano* y que tiene su origen en la arquitectura de Brunelleschi y Michelozzo para adquirir su definitiva conformación con Bramante y la arquitectura romana del Cinquecento.

Es difícil hacer extensiva la influencia palladiana a las portadas con columnas, incluso a la de la catedral de Zamora rematada en amplio frontón al estilo de las fachadas de Palladio. El criterio seguido en estos conjuntos no ofrece los resortes suficientes para adscribirlos exclusivamente a tal inspiración sino más bien a una corriente italiana de carácter clasicista en la que están presentes las ideas de otros maestros como Alberti, Serlio y Vignola.

De todo lo anterior habría que deducir que el palladianismo de Juan del Ribero se

basa generalmente en citas del texto que ha traducido, en la copia de ciertos modelos de soportes, intercolumnios, entablamentos, otros elementos morfológicos del lenguaje de los ordenes, y por lo mismo ha de ser calificado de acuerdo al criterio establecido por Forsman de *palladianismo imitativo* tal y como han sugerido F. Marías y A. Bustamante²¹.

Esta inclinación es también un dato más que demuestra la influencia de Juan Bautista de Toledo más que de Juan de Herrera en el maestro de Trasmiera²². La diferencia respecto a Juan de Herrera fue acusada en la etapa de madurez de Ribero, época en la que confiere a sus órdenes un sentido más escultórico y una vitalidad de la que carecen los esquemas herrerianos.

Dentro de la arquitectura española de la segunda mitad del siglo XVI, Ribero Rada se configura como uno de los ejemplos más italianos y más clasicistas, pero esta concepción artística será apagada por otros esquemas apoyados por la Corte y relacionados con Juan de Herrera, a nuestro modo de ver mucho menos clasicista que Juan del Ribero.

²¹ Erick Forsmann, «El Palladianesimo: un tentativo di definizione», en *A. Palladio: la sua eredità nel mondo, Catalogo della Mostra*, Venezia 1980, pp. 5-10; F. Marías y A. Bustamante, «Palladianesimo in Spagna», *Bollettino del Centro Internazionale di Studi...*, n.º XXII, 1980, pp. 95-109.

²² Catherine Wilkinson, «Juan de Herrera's Orders», en *L'Emploi des Ordres à la Renaissance*, dir. por A. Chastel y J. Guillaume, Picard, 1992, p. 263; A. Bustamante, «En torno a Juan de Herrera y la arquitectura», *B.S.A.A.*, Valladolid, 1976, n.º XLII, pp. 227-249; ídem, «En torno al clasicismo...», *A.E.A.*, n.º 205, 1979, pp. 35-54.