

LA SERLIANA EN EUROPA

Fortuna y funciones
de un elemento arquitectónico
(siglos VII-XVIII)

MANUEL PARADA LOPEZ DE CORSELAS

CEEH
Centro de Estudios
Europa Hispánica

La serliana en Europa

Fortuna y funciones
de un elemento arquitectónico
(siglos VII-XVIII)

MANUEL PARADA LÓPEZ DE CORSELAS

Prólogo de Sabine Frommel

Los orígenes de la serliana en la Antigüedad

Los primeros ejemplos de serliana derivan de la *koiné* mediterránea que en el siglo I a. C. aunaba tradiciones tardohelenísticas y un impulso renovador de la arquitectura romana, en un largo proceso de experimentación en torno a diversas soluciones que combinaban los sistemas arquitrabado y arcuado¹. Las tradiciones tardohelenísticas aportaron una notable versatilidad en el manejo de los órdenes y en la fragmentación de los elementos compositivos del edificio, particularmente en arquitecturas ligeras o efímeras y pabellones. Tales experiencias cristalizaron y se petrificaron en pequeñas arquitecturas domésticas, en interiores o semiinteriores del Egipto ptolemaico y sus áreas de influencia. Fundamentalmente, se experimentó con frontones abiertos o partidos que comenzaron a ser invadidos por arcos. Así, el nicho principal de la fachada del peristilo del Palazzo delle Colonne en Ptolemais forma una hornacina semicircular rematada en arco inserto en frontón, estructura que constituye el núcleo de una serliana adosada al muro (fig. 1). O, dicho de otro modo, la serliana se generó a partir de la sección de un nicho semicircular que se enmarcaba y monumentalizaba con un orden de pilastras y se cerraba con arco y frontón. Por otro lado, en fechas próximas, la serliana aparece como diafragma para jerarquizar interiores, como sucede en el triclinio de la Villa Romana de Ptolemais (fig. 2). La pintura del II estilo pompeyano refleja dicha tendencia (fig. 3). El Egipto ptolemaico también aportó los primeros casos de fusión de arco y partes significativas de entablamento en el remate de exedras, solución que asimismo se tanteó en Asia Menor aplicada a hornacinas y vanos de puertas. La continuidad en el empleo y experimentación de estas fórmulas, incluso de la triple arcada desde fechas tempranas, se registra en la necrópolis egipcia de Bagawat². Fueron estas dos tradiciones –egipcia y minorasiática– las que Roma acrisoló, regularizó y aplicó en soluciones monumentales de mayor ambición. Con ellas se trató de llevar hasta sus últimas consecuencias la balbuciente experimentación tardohelenística y someterla a un nuevo orden rector de su repertorio de formas dislocadas y fragmentadas.



13. Peristilo del palacio de Diocleciano, Split. Siglos III-IV.

Semejante legado ofrecía importantes y prestigiosos precedentes a la Antigüedad Tardía, que se nutrió de tales modelos y cuyo lenguaje clásico se diluyó lentamente, por ejemplo sustituyendo la articulación tradicional del entablamento arcuado o las *fasciae* del arco por arquivoltas. La vinculación de la serliana con el ámbito militar —que existe por lo menos desde ejemplos como la espada de Tiberio— se enfatizó en el siglo IV, particularmente en el campamento de Diocleciano en Palmira y en su palacio de Split (fig. 13), resultado de una larga tradición urbanística en la que la serliana constituye el eje rector del plano; asimismo, en complejos domésticos adquirió mayor monumentalidad como fachada, si las restituciones de villas como la de Materno en Carranque son correctas. La paulatina militarización del Imperio explica el interés por magnificar estos conjuntos por medio de la serliana. La composición del disco de Teodosio (388-393) —que de nuevo une la serliana y el *fastigium*, e incluye en sus proximidades a Tellus para demostrar que el gobernante garantiza la bonanza del Imperio y la felicidad pública— toma el testigo de tradiciones lapidarias, toréuticas, militares y numismáticas. Esto último se debe a que se trata de un objeto simbólico con valor crematístico evidente y asimismo constituye

La serliana en la Edad Media: pervivencias y transformaciones

Arquitectura longobarda: el *tempietto* del Clitunno (siglos VII-VIII)

En la Antigüedad Tardía, la paulatina disolución de la sintaxis clásica, de su sistema de proporciones y de la mecánica combinatoria de los órdenes, priorizó nuevas tendencias hacia el decorativismo y la sobreabundancia de arcos o arquivoltas. Mayoritariamente, se optó por sustituir los dinteles por arcos y, en consecuencia, la serliana por la triple arcada. ¿Supuso este proceso la desaparición de dicho sintagma en la Edad Media?

La iglesia conocida como *tempietto* del Clitunno, a las afueras de Spoleto, sorprende por su insólita proximidad a modelos clásicos. Sus líneas generales, que recuerdan a las de un *sacellum* romano, han hecho creer a buena parte de los historiadores que se tratase de un edificio antiguo. No obstante, la datación por C-14 de sus morteros y el análisis estilístico de sus relieves y ciclo pictórico demuestran que se trata de un edificio longobardo construido durante el siglo VII o principios del VIII que presenta paralelismos con otros conjuntos del periodo como San Salvatore de Spoleto¹. En resumen, el edificio reutiliza bloques romanos de un templo preexistente, pero su decoración arquitectónica –incluyendo la serliana– y pictórica son longobardas. La cabecera se configura en forma de serliana –cuyas pilastras o columnas se han perdido– adosada al muro, rematada por un frontón triangular y en cuyo intercolumnio central se sitúa el ábside semicircular formado por el retranqueo del entablamento (fig. 18). Asimismo, las partes del entablamento situadas en correspondencia con los capiteles están en resalte, de modo que en origen formaban una suerte de dados brunelleschianos. Esta manera de destacar los soportes sobre el muro recuerda el motivo triunfal de ejemplos como el Arco de Septimio Severo y el de Constantino. El conjunto constituye un *unicum* altomedieval que recuerda a modelos antiguos como el nicho del Palazzo delle Colonne en Ptolemais



19. *Presentación*, en las *Pericopas de Salzburgo*. Hacia 1020. Manuscrito, 225 × 195 mm. Múnich, Bayerische Staatsbibliothek.



20. *San Gregorio inspirado por el Espíritu Santo*, en *Registrum Gregorii*. 963-1003. Manuscrito, 270 × 200 mm. Tréveris, Stadtbibliothek.

Basilio II²⁴, encargado por este emperador bizantino (r. 976-1025)²⁵. Recoge variantes de sumo interés para conocer la situación en la que se encontraban las fórmulas que venimos tratando. Se emplean bíforas y tríforas, así como la alternancia de arcos semi-circulares y en mitra, para enmarcar santos e incluso una emperatriz, y lugares sacros como el templo de Jerusalén en la *Presentación*. Por otro lado, la serliana a través de la influencia bizantina puede rastrearse en los mosaicos de la catedral siciliana de Monreale (década de 1180), donde se emplea a modo de puerta que sintetiza la ciudad antigua en escenas como *Lot con los dos ángeles* y *El martirio de los santos Casto y Casio*, o bien para enfatizar la majestad de Cristo en *El Lavatorio* –donde articula una exedra– (fig. 21) y *La curación del hombre con la mano paralizada*. Otros ejemplos del mismo conjunto recurren a una simplificación del motivo, situado entre torres almenadas, como *La Cena de Emaús*²⁶.

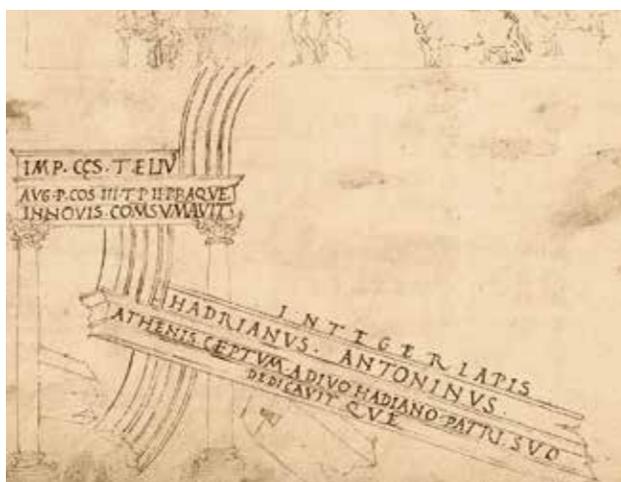
La mayor pervivencia de la serliana en manuscritos, como veremos también a continuación, puede explicarse por el interés en la copia en los *scriptoria* medievales. Ofrece un ejemplo claro de esta vía de continuidad para la serliana el llamado *Calendario*



25. Giotto, frescos del Antiguo y el Nuevo Testamento.
1303-1305. Padua, capilla Scrovegni o de la Arena.

La serliana entre antiguos y modernos a través del estudio anticuario

Como hemos visto, durante la Antigüedad Tardía y la Edad Media la serliana pervivió en su forma clásica o bien –en la mayor parte de los casos– se transformó configurando tríforas más o menos próximas a dicho sintagma. En el caso particular de Serlio, tales tradiciones –a través de Bizancio y Venecia– hipotéticamente justificarían por sí solas el resurgimiento del motivo en la Edad Moderna. No obstante, cabe preguntarse si bastaba con las pervivencias en las tradiciones constructivas medievales –como la *pergula* o las fachadas de representación presididas por vanos tripartitos– o si, por el contrario, fue necesario un impulso del estudio anticuario, como por otra parte también se deriva de la lectura del autor boloñés, cuyas propuestas están condicionadas por el florecimiento de la serliana en la Roma de Bramante, Rafael, Peruzzi y los Sangallo. En efecto, la tradición medieval aportó soluciones y dio respuesta a funciones válidas también para el Renacimiento, pero éste a su vez se enriqueció a través del estudio anticuario, que permitió la recuperación del vocabulario y la sintaxis clásicos, un mejor conocimiento de los contextos y funciones de la arquitectura antigua, y la ampliación y diversificación del repertorio de citas de autoridad. Por otro lado, los artistas de este periodo fueron capaces de engrosar la tradición clásica con sus creativas aportaciones personales, fruto del diálogo con el pasado, que les permitieron desarrollar una gran diversidad de variantes y las más refinadas licencias. Incluso recrearon la Antigüedad a su gusto, adaptándola a sus propios intereses y a los de sus comitentes, del mismo modo que la Edad Media había manipulado la tradición clásica de acuerdo con los suyos. Pero ¿cuántos ejemplos antiguos de serlianas se conservaron y permanecían a la vista del observador de los siglos xv y xvi? Es una cuestión apenas tratada, si exceptuamos algunos comentarios generales sobre el palacio de Diocleciano en Split (véase fig. 13) y otros pocos ejemplos.



33. Anónimo según el original perdido de Ciriaco de Ancona, *Fuente del acueducto de Adriano en Atenas*. Dibujo (lápiz y tinta sobre pergamino, 250 × 170 mm) en el manuscrito *Hamilton* 254, fol. 85v. Siglo xv. Berlín, Deutsche Staatsbibliothek; y 34. Giuliano da Sangallo, *Fuente del acueducto de Adriano en Atenas*. Dibujo (tinta sobre papel, 450 × 390 mm) en *Códice Barberini*, fol. 28v. 1480-1510. Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.

La fuente del acueducto de Adriano en Atenas

Uno de los monumentos que mayor importancia tuvieron en el contexto que analizamos es la fuente del acueducto de Adriano en Atenas. El monumento, cuya inscripción contiene la dedicatoria al emperador hispano Adriano tras su divinización por Antonino Pío, se recogió en los *Commentaria* ilustrados de Ciriaco de Ancona, quien visitó Atenas en 1436 y 1444¹. Aunque el original se perdió en un incendio, existen copias del dibujo en el anónimo manuscrito *Hamilton*, que recoge la inscripción correctamente, así como los detalles de la serliana, aunque empleando formas dentro de la tradición tardogótica² (fig. 33). Por su parte, Giuliano da Sangallo, en el *Códice Barberini*, realizado entre 1480 y 1510, recoge el monumento en un estilo mucho más próximo al original, aunque la inscripción es incorrecta (fig. 34)³; este modelo se repite en el *Códice Manzoni*⁴.

La basílica de Majencio

Poco después del dibujo de Sangallo y la construcción de la serliana de la sala Regia del Vaticano se realizó una restitución ideal de la basílica de Majencio/Constantino en

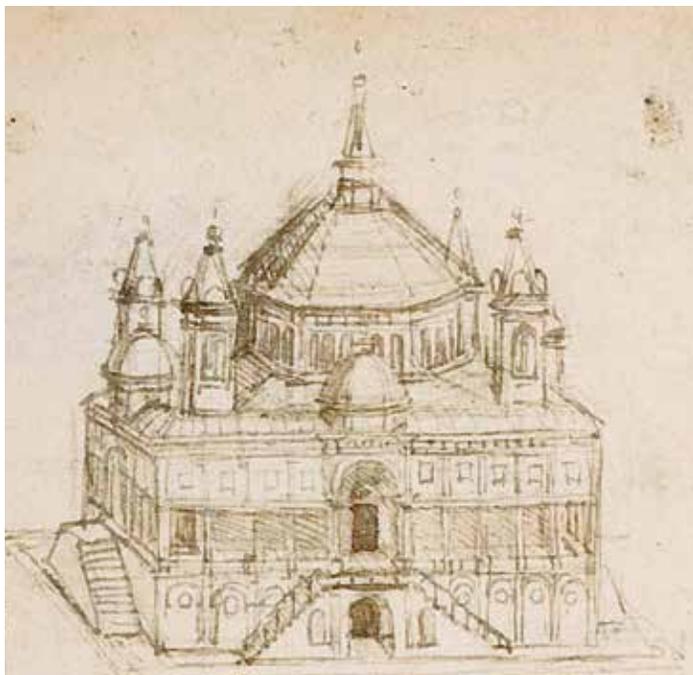
El Renacimiento italiano: arquitectos, papas, príncipes y mecenas

Del interior a la fachada en la arquitectura religiosa

La Antigüedad vio nacer la serliana en interiores, de donde pasó a fachadas cada vez más ambiciosas y monumentales. En la Edad Media pervivió mayoritariamente confinada a la *pergula* en el interior de iglesias. De nuevo, en el siglo xv la experimentación en torno al sintagma se produjo en interiores y de allí saltaría a las fachadas¹.

En la sacristía Vecchia de San Lorenzo, capilla sepulcral de los Medici, Filippo Brunelleschi instauró la serliana en la arquitectura renacentista e inició su extraordinaria fortuna: el entablamento frente al ingreso se interrumpe en correspondencia con un retranqueo flanqueado por *columnae quadrangulae* que sostienen el arco (fig. 48)². La presencia de esta tríada no se debe solamente a una elección formal: constituye además una parte integrante del organismo tectónico. En la capilla Pazzi de Santa Croce (proyectada en 1424-1428, iniciada en 1442)³, cuya planta rectangular satisface la función de sala capitular, los lados principales se tratan de modo análogo, mientras que, sobre los cortos, la solución se traduce en un orden ciego donde, contrariamente a la serliana ortodoxa, el entablamento prosigue a través del arco central, solución que se daba en la Antigüedad, como por ejemplo en el *purgatorium* del templo de Isis en Pompeya.

Fuera de Florencia se desarrollaron pronto configuraciones de una gran variedad para ofrecer soluciones de fachada clasicista al edificio cristiano, uno de los grandes retos de la arquitectura de los siglos xv y xvi. Hacia 1454, Andrea di Lazzaro Cavalcanti, llamado Buggiano, discípulo de Brunelleschi, revistió con serlianas la fachada de Santi Pietro e Paolo (fig. 49), iglesia llamada de la Madonna di Pie' di Piazza en Pescia, y, para adaptarlas al bloque prismático del edificio, invirtió las proporciones entre los intercolumnios centrales y los laterales⁴.



54. Leonardo da Vinci, *Proyecto de iglesia con tiburio* (detalle). Dibujo en su *Códice Ashburnham*, fol. 4r. 1489-1492. 190 × 120 mm. Paris, Bibliothèquede l'Institut de France.

Transferencias entre las artes y carga sacra

Hemos visto que con frecuencia diversos modelos se entrecruzan y no siempre es fácil dilucidar si los arquitectos recurrían a ejemplos antiguos, si deseaban evocar prototipos imperiales o actualizar tendencias autóctonas, o bien si existía una voluntad de crear ritmos más diferenciados. Algunos ejemplos de las otras artes del *disegno* revelan que en la pintura y la escultura se adoptaron referencias análogas, pues en todas ellas interesó el dibujo arquitectónico al servicio del encargo y de la experimentación. En el bajorrelieve del altar mayor de la basílica de San Antonio en Padua (1443-1450), Donatello colocó los grupos de *El milagro del corazón del avaro* en un espacio flanqueado por dos monumentos que imitan el lenguaje clasicista de Leon Battista Alberti. Regida por poderosas pilastras acanaladas, la serliana, situada a la izquierda, traduce el sistema de la sacristía Vecchia de San Lorenzo en una estructura abierta. El arco que se prolonga en forma de bóveda de cañón recuerda no obstante al tabernáculo del crucifijo de San Miniato al Monte, de Michelozzo, y revela un gusto por nuevas combinaciones por parte del artista²⁷.



60. Pórtico de la capilla Pazzi en la basílica de Santa Croce, Florencia, a partir del proyecto de Brunelleschi. 1461.

La introducción de la serliana en el pórtico...

Según vimos, soluciones como los vestíbulos medievales de las catedrales de Civita Castellana (véase fig. 27) y de Pistoia, en los cuales la serliana está flanqueada por más de un intercolumnio, constituyen un precedente para las reelaboraciones del Renacimiento. Completado por los sucesores de Brunelleschi en 1461 pero verosímilmente conforme a su proyecto, el pórtico de la capilla Pazzi recuerda la articulación interna del mismo edificio: el arco central penetra en un ático, mientras tres columnas corintias a cada lado portan el entablamento³⁷ (fig. 60). En Sant'Agostino en Montepulciano, Michelozzo tradujo este sistema en una organización parietal sometida a un ritmo más complejo: el portal se abre en una arcada que invade el piso superior, realizado más tarde, y se continúa lateralmente con dos intercolumnios articulados con pilastras acanaladas duplicadas en los extremos en machones sobresalientes, las cuales soportan el entablamento³⁸.

En 1492, en el claustro de Santa Maddalena de Cestello o de' Pazzi en Florencia, Giuliano da Sangallo adoptó la serliana para subrayar el eje longitudinal del cuadripórtico delante de la fachada. Ahora las arcadas apoyan sobre pilastras exentas, *columnae quadrangulae* en el sentido albertiano, mientras cuatro intercolumnios laterales, más estrechos, se

La serliana en una Europa de confluencias durante el siglo XVI

Aunque la serliana era una estructura conocida en diversos centros artísticos de Italia como Génova, Pavía, Milán, Venecia y Nápoles, la ciudad de Roma actuó como uno de los polos principales para su estudio desde la vanguardia anticuaria y para su reutilización masiva en la arquitectura de prestigio. Bramante y Roma fueron, a mi entender, los motores de una verdadera efervescencia de la serliana, sintagma que en el discurrir del siglo XVI emplearían todos los arquitectos relacionados con la fábrica de San Pedro y que, tanto en arquitectura como en las demás artes, gozó de especial fortuna en torno al taller de Rafael¹. Todo ello fue posible gracias a la primacía simbólica de la Ciudad Eterna en el mundo católico, a la asociación del poder del papa con el referente clásico y al mecenazgo vinculado con el poder espiritual y terrenal, que determinaron la llegada de Bramante al servicio de la corte papal y de la representación diplomática de los Reyes Católicos. Desde aquí, ya plenamente reasumida en la iconografía del poder y lista para su intelectualización historiográfica, la serliana retroalimentaría núcleos como Mantua, Venecia y Vicenza de la mano de arquitectos como Giulio Romano, Serlio y Palladio. Al mismo tiempo, el sintagma se difundió por todo el continente, en particular por aquellas potencias que tenían intereses en Italia, como España —con sus territorios en Flandes—, Francia y Portugal, que se disputaban la hegemonía europea y que necesitaban un nuevo lenguaje clasicista para generar esa imagen de *koiné* cultural basada en la antigua Roma con la que tanto se ha identificado Occidente a lo largo de la historia.

La sala Regia del Vaticano

La ventana en forma de serliana debe su fortuna en gran medida a la sala Regia del Vaticano, obra de Bramante proyectada en 1506-1507 (véanse figs. 61 y 62). Es importante señalar que en dicho ámbito tiene una función de exaltación del pontífice y su trono,



91. Petit Château de Chantilly, de Jean Bullant. Hacia 1550-1560.

soportes únicos –no dobles, como se haría finalmente– cuyo vano central cubriría con arco de medio punto, mientras que los laterales tendrían puertas sobre las que se situarían óculos ovales. Es probable que dicha composición acarreará problemas proporcionales, por lo que se optaría por suprimir los óculos y doblar las columnas. La serliana se repite en el muro de cierre y también se utilizó en los lados menores del testero, configurando un espacio rectangular rodeado de serlianas por todos sus lados, que es al mismo tiempo «mitad baldaquino, mitad arco de triunfo»²⁰. En el muro de cierre del testero, en el vano central de la serliana, se situaron una chimenea y el escudo real; en los vanos laterales, las puertas que conducían a los apartamentos del rey y de la reina. Este doble papel de sala de representación y de espacio de transición entre los apartamentos masculinos y femeninos también estaba presente en la sala de la Justicia de La Calahorra, situada entre los aposentos del marqués del Cenete y los de la marquesa. El grabado de Du Cerceau muestra además una escalera que realzaba el



106. Claustro de Dom João III en el convento de Cristo, Tomar, de Diego de Torralva. 1554-1587.

En multitud de iglesias lusas se manifiesta dicha continuidad en el empleo de formas clásicas y en la experimentación alrededor de la serliana; resulta destacable el ejemplo de articulación interna de la iglesia del convento do Bom Jesus de Valverde (1544), en Évora, por Manuel Pries⁶⁰, que recuerda a las propuestas de Leonardo da Vinci ya comentadas y que nunca se construyeron, donde se produce un refinado entrecruzamiento de serlianas que se multiplica en Valverde. En la arquitectura doméstica portuguesa, el ejemplo más precoz e interesante de serliana es el de la Quinta das Torres (hacia 1560) en Azeitão, obra de António Rodrigues y cuyas novedades se explican por los gustos italianos del comitente (fig. 107)⁶¹. Cuando Portugal pasó a formar parte de la Monarquía Hispánica (1580), el gran proyecto lo constituyó San Vicente da Fora, inspirado en El Escorial y en cuya fachada se concebía originariamente –en opinión de Chueca Goitia– un frontis con serliana rematada en frontón similar al de la iglesia escurialense⁶².

La serliana en la España del siglo XVI

Los Mendoza, ¿introdutores de la serliana en España?

Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza (hacia 1466-1523) fue el I marqués del Cenete e hijo natural del cardenal Pedro González de Mendoza, jefe de la prestigiosa familia Mendoza, conocida como una de las principales introductoras del Renacimiento en la Península Ibérica¹. El marqués del Cenete realizó dos viajes a Italia². Durante el primero salió de Valencia con destino a Nápoles a mediados de 1499. El 7 de septiembre del mismo año se encontraba en Roma, y el 1 de enero de 1500 estaba en Milán, tras lo cual visitó Génova. El 25 de junio, ya de retorno a España, hacía escala en las «islas de Heras», cerca de Marsella. Su segundo viaje a Italia lo llevó a Roma como embajador ante la corte pontificia entre finales de 1504 y principios de 1506. Su padre había obtenido el señorío de La Calahorra en 1490; el prelado fue quien inició las obras del castillo-palacio en 1491 y lo entregó junto con el señorío a su hijo, reconocido por los Reyes Católicos y recién nombrado marqués del Cenete, en 1492³. Las obras se pararían durante los dos viajes de Rodrigo a Italia y también a consecuencia de su detención, motivada por su enfrentamiento con la Corona en el contexto de su matrimonio con María de Fonseca. Por ello, las partes más relevantes del castillo-palacio y su decoración no se comenzaron hasta diciembre de 1508, de la mano de Lorenzo Vázquez de Segovia, uno de los primeros arquitectos en tomar elementos del clasicismo italiano en España. El arquitecto estaba vinculado a la saga mendocina, ya que fue maestro de obras del cardenal Mendoza desde finales del siglo xv para el colegio de Santa Cruz de Valladolid y otros proyectos de la familia como el palacio de Cogolludo. No obstante, el marqués no estaba satisfecho con la marcha de las obras y tuvo una airada trifulca con Lorenzo Vázquez, encarcelado en mayo-junio de 1509 y sustituido por Michele Carlone en



113. Detalle de la portada del Hospital de Santa Cruz, Toledo, de Alonso de Covarrubias. Siglo xvi.

La serliana de la sala de la Justicia o salón de honor podría haber enmarcado el lugar desde el que el marqués recibía a sus visitas y donde se sentaba en las grandes ocasiones, más que el «camerín de actores» que alguna vez se ha propuesto. La solemnidad del conjunto y la disposición de la sala; el hecho de que la serliana sea el vano más complejo del palacio; la importancia de dicho motivo dentro de la arquitectura italiana del momento –a nivel compositivo y como escenografía del poder: recordemos la serliana de la sala Regia del Vaticano, próxima en fechas–; y su decoración anticuaria de carácter conmemorativo y triunfal, así como el despliegue heráldico, nos obligan a reiterar que este ejemplo está vinculado a la construcción de la imagen de poder del comitente. Pero si nos hemos detenido tanto en este ejemplo de la arquitectura española es porque, en conclusión, se trata de una obra fundamental también dentro del contexto europeo, pues su solución es estrictamente contemporánea de las primeras serlianas llevadas a cabo en la arquitectura palaciega o residencial renacentista, aquellas ideadas por Bramante para la sala Regia y el ninfeo de Genazzano (véanse figs. 61-63).



121. Giulio Romano, *Proyecto para una escenografía arquitectónica*. Hacia 1530.
Aguada sobre papel, 722 × 566 mm. Florencia, Gallerie degli Uffizi.

Los siglos xvii y xviii en el panorama europeo

La gran máquina de San Pedro y su fortuna final

Líneas arriba dejamos pendiente la finalización de las grandes fachadas templarias de la Italia del siglo xvi en Roma, Bolonia y Florencia. Las experimentaciones en torno a la presencia de la serliana en la basílica de San Pedro marcaron sin duda una de las líneas fundamentales de los debates arquitectónicos futuros. Así, la propuesta de Vignola para el Gesù en Roma, según la medalla conmemorativa de 1568, cita de nuevo dicho sintagma como ventana principal de su fachada, que se basa en Santi Paolo e Barnaba de Milán (1561) de Galeazzo Alessi¹ –además de en los precedentes petrinos–, aunque tampoco se llevó a cabo y se optó por la resolución de Carlo Maderno y Giacomo della Porta que hoy conocemos.

La fachada de San Petronio de Bolonia nunca llegó a realizarse, pero la serliana siguió teniendo un gran protagonismo en los círculos artísticos de la ciudad². Así, se incluye en las pandas del insólito claustro octogonal de San Michele in Bosco (1602-1603), diseñado por Pietro Fiorini³, heredero de la tradición clasicista de Domenico Tibaldi que estuvo al servicio del cardenal Paleotti (fig. 147)⁴. El propio Fiorini había propuesto la serliana para la fachada de San Petronio⁵. En el claustro de San Michele in Bosco se dispone una serliana en cada crujía, sometida a un orden de pilastras corintias y conformada por la secuencia pilastra-columna-columna-pilastra toscanas. Este espacio no sólo fue importante a nivel arquitectónico, sino que –más si cabe– en el ámbito pictórico, por ser el laboratorio principal de la Academia de los Carracci. Su –hoy maltrecha– decoración al fresco (1604-1605), bajo la dirección de Ludovico Carracci y situada en el interior de las pandas, queda enmarcada por las serlianas exteriores y al mismo tiempo rima dichas estructuras en sus marcos y en sus divisiones a base de telamones⁶.



150. Fachada de San Giovanni in Laterano, Roma, de Alessandro Galilei. 1732-1736.

En Florencia, Fernando II de' Medici, sensible a los precedentes del siglo XVI, trató de imponer en 1635 el proyecto de Dosio para la fachada de Santa María del Fiore, pero la ciudadanía y la Accademia delle Arti del Disegno se opusieron, de modo que esta última presentó su propia solución, que también empleaba una monumental serliana presidiendo el cuerpo central y que acogería un relieve de la Ascensión de Cristo, como puede verse en la maqueta conservada (fig. 149) y en un cuadro de Baccio del Bianco¹³. La empresa se puso a cargo de Gherardo Silvani, pero sus tensiones con el presidente de la Accademia, Giovanni Battista Pieratti, obligaron a paralizar las obras de manera definitiva en 1639 y la fachada de Santa María del Fiore, al final, no se realizó hasta la propuesta neogótica del siglo XIX.



182. Claudio de Lorena, *Escena de puerto con la Villa Medici*. 1637.
Óleo sobre lienzo, 102 × 133 cm. Florencia, Gallerie degli Uffizi.

de Viviano Codazzi y Vicente Giner¹⁹⁵. En realidad, las vistas de Velázquez (1630) preceden a los trabajos de estos pintores, pues se ha demostrado sin lugar a dudas que los dos pequeños cuadros de Velázquez son resultado de su primera estancia en Italia (1629-1630), fundamentalmente por razones técnicas, pues hasta dichas fechas empleó la tierra de Sevilla, presente en los dos lienzos¹⁹⁶.

Por tanto, el maestro sevillano también se anticipó, por pocos años, a dos obras capitales en su interés por la serliana y por el tratamiento del paisaje como tema independiente. Nos referimos al cuadro de Claudio de Lorena *Escena de puerto con la Villa Medici* (fig. 182)¹⁹⁷ y al de Andries y Johannes Both *El jardín Aldobrandini en Frascati* (fig. 183), este último perteneciente a las vistas romanas para la decoración del palacio del Buen Retiro de Felipe IV y que muestra la sensibilidad del Rey Planeta hacia este tipo de pintura¹⁹⁸.

Conclusiones

La serliana se ha empleado ininterrumpidamente desde el siglo I a. C. hasta nuestros días. Su continuidad viene determinada por el uso; se conserva en aquellos lugares en los que sigue teniendo sentido, adaptada a los intereses de cada momento y a las tradiciones locales. Aunque desde sus orígenes estuvo vinculada al prestigio social, la sacralidad y el poder, una vez asimilada por el arte oficial del Imperio romano se erigió en modelo paradigmático del arte de Occidente. Su éxito, comparable al del motivo triunfal –con el que dialoga a lo largo de la historia– se debe a su elocuente simplicidad trinitaria, pero en particular a que se trata de uno de los pocos sintagmas que marida las dos soluciones constructivas elementales de la tradición grecolatina –los sistemas arquitrabado y arcuado–, al tiempo que forma parte de las experimentaciones en torno a la combinación de las plantas longitudinal y central. Asimismo, su configuración variable, su laxitud proporcional y su perfil mixtilíneo permiten una notable versatilidad. La instrumentalización iconográfica y escénica de la serliana es constante, en particular por parte de aquellos que se miran en el espejo de Roma, ya sean emperadores, papas, reyes, élites sociales o culturales.

Contrariamente a lo esperable, la serliana no desapareció en la Edad Media, pese a que desde la Antigüedad tardía había ido disminuyendo su empleo en favor de la triple arcada. Aun así, han llegado hasta nosotros ejemplos de notable interés que demuestran que el sintagma pervivió sobre todo en Italia –o lugares como Split–, vinculado a la necesidad de legitimación de los magnates bárbaros romanizados, así como del papa y el emperador. Hemos detectado asimismo que las tradiciones tardoantiguas y medievales –como el sistema de división en varios pisos, la *pergula* o cancel de altar y la ventana de representación en el piso alto– confluyeron con el estudio anticuario en la revalorización de la serliana durante el Renacimiento. Los siglos XV y XVI fueron capitales para la generación de las más refinadas variaciones del motivo, y, lo que es más importante, en términos generales se llevó a cabo un proceso de innovación semejante al acontecido en la Antigüedad, motivado en ambos casos por las necesidades y exigencias formales, compositivas y constructivas de la arquitectura ordenada. En este proceso se detectan