

LA TRADICION ISLAMICA Y EL CLASICISMO RENACENTISTA EN ESPAÑA: A PROPOSITO DE LA ADARGA NAZARI EN LA ARQUITECTURA DEL SIGLO XVI

PEDRO GALERA ANDREU

Una de las imágenes más curiosas y que ha llamado relativamente la atención de críticos e historiadores en el Palacio de Carlos V, en la Alhambra, es la presencia en los pedestales de la portada meridional (Láms. 1 y 2) de unas adargas nazaries formando parte del conjunto de armas o despojos guerreros que decoran dichos basamentos. Digo relativamente, porque como tales objetos exóticos a la tradición clásica dentro del código de representación de los trofeos, su inclusión en esta singular obra fue detectada y destacada por la sagaz curiosidad de los Ilustrados de la Academia de San Fernando, de manera que en el célebre encargo de la Institución a los arquitectos Hermosilla, Villanueva y Arnal para la elaboración de las *Antigüedades Arabes de España* (1), el último de los citados, Juan Pedro Arnal, dibujó pormenorizadamente diversos fragmentos de los trofeos, grabados después por Juan Bernabé Palomino en 1768 para el citado Album de estampas (2) (Lám. 3).

En fechas cercanas a nosotros, E. Rosenthal, al ocuparse por extenso y en detalle de todo lo concerniente al Palacio ha hecho importantes observaciones sobre estos motivos, advirtiendo de su rareza para la época en España, si bien sólo como tal moda o gusto ornamental. En resumen, lo primero en resaltar por el historiador norteamericano es el misterioso destino o función de dichos pedestales, no diseñados en los primeros planos del edificio, siendo introducidos los leones que soportan encima años después por Antonio de Leval; en segundo lugar, la atribución a Nicolao da Corte de dicho trabajo, atento a la factura estilística y al ya largo uso del tema en Génova, patria de Nicolao, ajena por otro lado a Pedro Machuca, y orientados además a cumplir una "función pro-

gramática" (3). En efecto, los temas militares de la Antigüedad (lorigas, cascos, lanzas), sobre todo su disposición, se dan la mano con armaduras e instrumentos de guerra modernos (artillería), tal y como venía siendo tradición en el ambiente lombardo desde principios del Quinientos. Más aun, incluso las armaduras cristianas modernas las ha identificado concienzudamente el autor como milanesas del primer cuarto del s. XVI (4). Es precisamente bajo los cañones donde, de modo elocuente, pueden verse las formas ovales de unos escudos, que junto a las espadas de empuñaduras correspondientes al tipo de las llamadas de "jineta", documentan la identidad del vencido: El Islam, tipificado en los granadinos nazaries. Son imágenes de una victoria clásica actualizada. Todavía para mayor abundancia, en la cara interior del pedestal vuelve a resaltar, ahora de manera individualizada, el escudo oval o adarga cruzado con otro a la manera clásica, entre lanzas, y con un yelmo también moderno. Las borlas que cuelgan del escudo e incluso la inscripción en su banda con el característico lema: "Sólo Dios es vencedor" en grafía árabe, resaltan el significado de este elemento, aunque tal vez no con el sentido irónico apuntado por Rosenthal.

La paradoja de la cita coránica, vista aisladamente dentro del contexto triunfal cristiano en que se inscribe, entiendo que no pasa de ser una particular interpretación literaria que, como tal, resulta oportuna. Sin embargo es la pieza entera, el "contenedor" (el escudo) el que constituye el todo significativo; la metonimia de un colectivo, de un Reino, el Granadino, y más allá aun, de una cultura, la islámica, ahora derrotada. A esta conclusión me parece que es fácil llegar por dos motivos:

- Primero, por su tratamiento destacado, no sólo en esta ocasión, sino en otros escenarios y facetas artísticas.
- Segundo, por el desarrollo concreto que tendrá dentro del sistema de ornamentación arquitectónica en estructuras renacentistas y de forma particular en Andalucía.

La primera cuestión nos conduce, lógicamente, a analizar y valorar ese elemento peculiar de la indumentaria militar susceptible de alcanzar la condición de imagen sustitutoria de un colectivo: La adarga. Se trata de un escudo de cuero, pequeño y ligero, caracterizado por su forma ovalada, "de corazón" —se dirá en el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua*—, propio del ejército musulmán de Al-Andalus, si bien se ve asimismo en las huestes cristianas a través de textos literarios, como en *Las Guerras...* de Pérez de Hita, donde caballeros de las Ordenes de Calatrava y Santiago se distinguen a lo lejos en virtud de sus respectivas cruces emblemáticas en ellas representadas (5). De hecho el término adarga (daraq, en árabe), asociado al escudo de cuero bivalvo, se cita en el s. XIII a partir de las *Cantigas de Santa María*, pues desde un par de centurias atrás estaban entrando en la Península, procedentes de Marruecos (7), de manos de los bereberes. Fabricadas enteramente de cuero, sin armazón de madera alguno, tenían, en consecuencia, poco peso a la vez que ofrecían una extraordinaria resistencia a los impactos de las armas enemigas en virtud de la ligazón y naturaleza de los cueros, en especial las de un antílope, el *lamt* (8). Al igual que en las espadas y otros muchos objetos de la cultura islámica, la utilidad funcional no sacrificaba en aras suya el ornato, que alcanzaba en la adarga cotas de auténtico lujo al incorporar la seda de colores y elementos metálicos, siendo lo más llamativo sin duda las borlas o cordones de bellota; sobre todo, de cara a la representación plástica, serán los motivos más destacados.

La suntuosidad de la pieza, hecho comprobable por medio de las pocas que han llegado hasta nosotros, entre las cuales son de destacar la de la Real Armería de Madrid y la del *Künsthistorisches Museum* de Viena (Lám. 4), recientemente expuesta en la Alhambra, en la muestra de *Al-Andalus* (9), justifican el valor concedido por los cristianos en cuanto elemento exótico y diferenciado dentro de la común impedimenta militar, pues aunque unida indisolublemente a la larga espada de jineta y siendo ésta objeto de extraordinario lujo y calidad, por su forma, sin embargo hubiera sido más difícil disociarla del pertrecho de armas del caballero cristiano. En cambio la adarga bivalva, con sus llamativas

borlas, siempre sería fácilmente discernible y significativa de las huestes musulmanas. Desde el punto de vista representativo no olvidemos que al ser un elemento protector sujeto por el brazo siempre se nos mostrará frontal, cubriendo gran parte del cuerpo en un llamativo primer plano, de manera que en una secuencia de caballería este será el signo de identificación más inmediato.

Ya en el arte nazarí, en las pinturas murales de la casita del Príncipe, junto al Partal, se detectan en las tropas representadas algunos jinetes con adargas bivalvas de perfil acorazonado, aunque no demasadas, hecho, que unido a la ausencia de la silla de montar, hizo pensar a Gómez-Moreno que debían datarse en fecha anterior a mediados del s. XIV, cuando escribiera Ibn al-Jatib el pleno uso de estos dos elementos en el ejército granadino (10). Por supuesto, el héroe nazarí que lucha y vence al caballero cristiano en la escena del torneo, en una de las bóvedas de la Sala de los Reyes, en la Alhambra (Lám. 5), luce una magnífica adarga con doble borla en cada una de las valvas, perfecto exponente de lo dicho más arriba acerca del valor representativo del escudo.

Si las pinturas de la Sala de los Reyes han suscitado gran controversia sobre su origen, estilo e influencia, en relación con la pintura gótica (11), no puede extrañarnos encontrar ejemplos con esta temática de lucha o torneos entre caballeros de una y otra religión en el ámbito de los reinos cristianos, aunque el asunto dominante desde este lado fuera la batalla del apóstol Santiago contra el infiel, partiendo de su milagrosa intervención en la batalla de Clavijo, lo que pronto se traduciría en la imagen del "Santiago Matamoros". Una de esas representaciones, fechada en el primer tercio del s. XIV y realizada en Portugal (Lám. 6), tiene el interés para nosotros de mostrar, de forma ostensible, dos nítidas adargas bivalvas, que envuelven prácticamente al grupo de sarracenos que huyen a caballo tras la impetuosa carga del apóstol, mientras que en el suelo yacen otros, muertos o derribados, uno de los cuales cae con el citado escudo por delante. Pertenece el relieve, hoy en el Museo Nacional de Conimbriga, a un retablo de la iglesia de la Orden de Santiago de Cacém encargado por la princesa bizantina Vataça, aya de la reina Santa Isabel, hacia 1330 (12). Realizado por un maestro portugués, muestra significativamente la identificación del "moro" con este elemento de la indumentaria, que por otra parte resulta muy actualizada para su momento si seguimos lo dicho por Ibn al-Jatib respecto a su adopción sistemática por el ejército granadino, a uno de cuyos miembros habríamos de ver, por tanto, en este relieve.

Dado lo temprano de esta fórmula de representar al guerrero musulmán no puede extrañarnos su frecuencia y naturalidad en los compases inmediatos a la conquista de Granada y que se prolongarán a lo largo del s. XVI. En primer lugar tendríamos a los artistas del círculo cortesano de los Reyes Católicos, quienes, como el pintor Juan de Flandes, recurren a la presencia del Islam en escenas religiosas. Así se puede ver en la *Crucifixión* y en los *preparativos para la Crucifixión*, la pequeña tablita del *Künsthistorisches Museum* de Viena (13), del citado pintor (Lám. 7), cayendo en evidente anacronismo, que por lo mismo no puede por menos que ofrecérsenos como una lectura en clave que pasa por la especial significación de la conquista del reino nazarí. En efecto, la presencia de las huestes de Boabdil frente a las cristianas, tras la cruz tendida en el suelo con Cristo en ella, antes de ser izada, entre un paisaje arquitectónico que bien podría identificarse con la Alhambra y Granada, implica directamente tan capital tema a la trascendencia del final de la "Cruzada" hispana. Por supuesto, la figura que capitanea el ejército musulmán sostiene en primer plano una adarga con borlas.

Planteamiento similar tendríamos en el relieve que ocupa el tímpano de la portada junto a la Giralda, en la catedral de Sevilla, la conocida como "Puerta de Palos", donde se representa la *Adoración de los Magos* (Lám. 8), realizada en 1520 por maestre Miguel Florentín, según unos, quien había llegado desde Granada acompañado de Jacobo Florentín un año antes, o por Miguel Perrín, según otros (14). En esta ocasión, el cortejo que acompaña a los Reyes de Oriente, en segundo plano, a excepción de un camello —la nota más exótica— se traduce en una compañía militar, que habría de interpretarse como tropas nazaríes en virtud de sus turbantes, barbas y la ostensible adarga bivalva que luce —y esto es todavía más importante para nuestro asunto— sobre un caballo sin jinete. De nuevo, el Islam vencido rinde pleitesía ante Jesús. Entre medias quedan los relieves de la sillería del coro de la catedral de Toledo y el retablo mayor de la Capilla Real de Granada. En el primer caso los episodios de la Guerra de Granada, con toda su carga de detalle, despliega en las diversas escenas de las ciudades tomadas un rico muestrario del atavío de los moriscos, donde naturalmente no falta el objeto que centra nuestra atención; pero es la predela del retablo mayor de la Capilla Real de Granada la que ofrece en el relieve de la *Rendición de Granada* (Láms. 9 y 10), cuando Boabdil hace entrega de las llaves a los monarcas católicos, la más ostensible representación de la adarga sostenida por el servidor que acompaña al emir, quien sostiene con una mano el caballo y con

la otra nos ofrece en primer plano, como ya es tradicional, el famoso escudo (15).

Próximo en el tiempo al retablo de la Capilla Real se cita la decoración de la Escalera de la Universidad de Salamanca (16). En el último de sus tramos destaca un cortejo de caballeros que lucen, aparte de unos extraños turbantes (?) o tal vez cascos con grandes plumeros o lambrequines, idénticos a los que llevan las monturas sobre sus cabezas, unas hermosas adargas, motivo por el que no se ha dudado en identificarlos con moros; bien podríamos decir, nazaríes. En la reciente interpretación dada por P. Gabaudan semejante cabalgada sería la ascensión hacia "Amicitia", Cristo, el Amor Divino, el Supremo Bien, es decir, una "subida triunfal" en mor de una reconversión evangelizadora tras la derrota (17).

En los últimos casos citados, la adarga se decanta como objeto asociado, sí, a la impedimenta militar del ejército nazarí, pero emergiendo y acaparando superficie para señalarse como símbolo mismo, según el contexto, no sólo de los musulmanes granadinos, sino del Islam en su conjunto. Algo que podríamos percibir mejor al aparecer, en cuanto que motivo aislado, ocupando una viñeta del *Misal de la Reina Isabel*, de Francisco Flórez, expuesto hoy en el Museo de la Capilla Real.

En esta secuencia progresiva de aislamiento y realce de la adarga árabe, entendemos que se alcanza la más pura imagen metonímica en un momento y en una obra conspicua de ese proceso ideológico: el Palacio de Carlos V. Sucede además que la decoración de esta fachada sur, donde aparece, se realiza a poco de la victoriosa campaña de Túnez, acontecimiento que tuvo lugar entre 1535 y 1536, culmen para el Emperador en cuanto "glorificación como héroe militar" (18), que quedó inmortalizado epigráficamente en el Patio de los Mármoles del Hospital Real de Granada. Si este hecho iba a dar pie al desarrollo de una divisa de tanto éxito, cual sería las columnas con el mote del "Non Plus Ultra" (19), a la par la arquitectura efímera daba entrada a la imaginería árabe en sus representaciones a través de los despojos de guerra en los arcos triunfales levantado en honor del Emperador a su paso por Sicilia y Nápoles, de lo que ha dejado constancia Vasari (20). Y es que el carácter idealista de "Cruzada" no ha estado ausente nunca del pensamiento carolino, pues si ya aquélla está en la base de la creación de la Orden del Toison en borgoña, conviene recordar que el joven Carlos renovaba el Voto del Faisán (instituido en 1554) que comprometía a los miembros de la Orden a la lucha contra el infiel que recién entonces había tomado Constantinopla (21).

Volviendo a la presencia del motivo guerrero

nazarí que nos ocupa en la arquitectura renacentista, lo encontramos en la misma ciudad de Granada en una obra coetánea a la fachada meridional del Palacio: *La Casa de Castril*, en la Carrera del Darro, tan vinculada en lo ideológico con la conquista cristiana, puesto que Señores de Castril eran los descendientes del Secretario de los Reyes Católicos, don Hernando de Zafra, cuyo nieto levanta este inmueble en 1539 o al menos la fachada, según consta en ésta. Y si la torre de Comares campea en el dintel de la portada (Lám. 11), a modo de gran emblema familiar (22), no menos destacadas resultan las adargas cruzadas, que junto a trofeos antiguos romanos y cristianos modernos, cubren jambas y dinteles de la puerta (Láms. 12 y 13). El tamaño y la abundancia de los escudos musulmanes son lo suficientemente notables para que no pasen desapercibidos como un elemento ornamental más al lado del resto de los "expolia". La coincidencia en el tiempo con la portada del Palacio y la pertenencia a una familia muy significada con la empresa política de la incorporación del reino nazarí a la Corona castellana, no puede por menos que hacernos reflexionar sobre el impacto que debió causar la introducción del tema militar islámico en el repertorio ornamental renacentista, pero sobre todo con una mayor implicación sintáctica al formar parte de un friso en el que por repetición y combinación con los elementos convencionales evidencia un intencionado valor significativo. Si el Emperador lo había aceptado para su morada, la posibilidad y oportunidad quedaba abierta para quienes, como los Zafra, pertenecían a ese grupo de nuevos héroes cuyo timbre de gloria lo habían alcanzado con la Guerra de Granada, haciéndolo además de forma cada vez más madurada, como un valor ideológico plenamente asumido tras el ejemplo dado por la institución monárquica.

Algunos años después de este ejemplar granadino, mediada la década central del siglo, un singular arquitecto, Andrés de Vandelvira, llevará a la definitiva asimilación al código clásico de los órdenes arquitectónicos la de este motivo nazarí, cuando incorpora el escudo musulmán al friso de la portada sur de la catedral de Jaén. Allí aparece ocupando una de las metopas, junto a las restantes donde campean armas clásicas y modernas (Lám. 14), en una actualizada interpretación del ornamento dórico dentro de una versión de lujo, muy similar a la que proporciona A. Labacco en su *Libro apparteniente a l'architettura* (1559) a propósito de un templo romano situado junto al Teatro Marcelo (23). Esta "licencia" tomada por el arquitecto revela una madurez insólita que va más allá del mero préstamo de imágenes de repertorio, si es que acaso tuvo a la vista

el libro de Labacco o de otros, pues sabido es que Vandelvira poseyó algunos libros de Serlio y un Vitruvio en latín, al menos. Mucho menos se trata de un capricho a la moda, pues su ortodoxa adecuación al orden dórico del piso inferior de la portada se corresponde en su conjunto con el tema mariano (La Asunción), que preside el cuadro principal del piso superior, enmarcado correctamente asimismo por un orden jónico. Es decir, el triunfo de Cristo, expresado directamente por los despojos militares, viene sustentado por la apoteósica presencia de la Virgen, su Madre, en una asociación bien establecida ya en la tradición renacentista; por ejemplo, en Loreto, donde los dos paneles pintados por Antonio Liberi (primer cuarto del s. XVI) para el órgano de la Basílica con el tema de la Anunciación muestran de fondo dos órdenes, dórico y corintio, este último con la Virgen de protagonista, cuyo friso lo ocupa la "impedimenta" guerrera clásica (24). En este caso Vandelvira, avalado sin duda por la experimentación granadina, ha interpretado con cierta osadía, pero con firmeza, el triunfo de la Fé cristiana de una manera próxima e inmediata como la victoria sobre el Islam, en una realización académicamente más correcta que en la Casa de Castril.

No conozco uso semejante al de la catedral de Jaén, aunque no falten otros testimonios, como el de la portada de la capilla de Gracias, en la iglesia de Sto. Domingo (Dominicos) de Jerez de la Frontera (Lám. 15), si bien los escudos bivalvos que aparecen en el arco, junto a otras armas, están tapados por una loriga (25). En cualquier caso de existir otros ejemplos no creo que vayan mucho más allá de la mitad del s. XVI ni fuera de los límites del antiguo Reino de Granada. La adarga introducida por Nicolao da Corte en el repertorio ornamental del lenguaje arquitectónico clasicista, bien fuera por propia iniciativa o inducido por el entorno político cultural del Conde de Tendilla (la combinación de ambos factores me parece lo más acertado), tiende a configurarse como un rasgo específico y a la vez significativo del contexto andaluz, o para ser más exacto, del territorio último conquistado al mundo musulmán, enfatizado por la política universalista cristiana de Carlos V, ya que después de él tiende a desaparecer. A este respecto resulta curioso observar no sólo que no aparezca en el campo de los órdenes arquitectónicos, sino que tampoco aparezcan las adargas en la iconografía pictórica del Barroco, tan aficionado al tema del moro vencido, herencia por otra parte también del Renacimiento, e italiano por más señas, donde turbante y cimitarras marcan la etnia en una acepción más abstracta que la adarga granadina, demasiado local y precisa. El turco se había impuesto al nazarí.

NOTAS

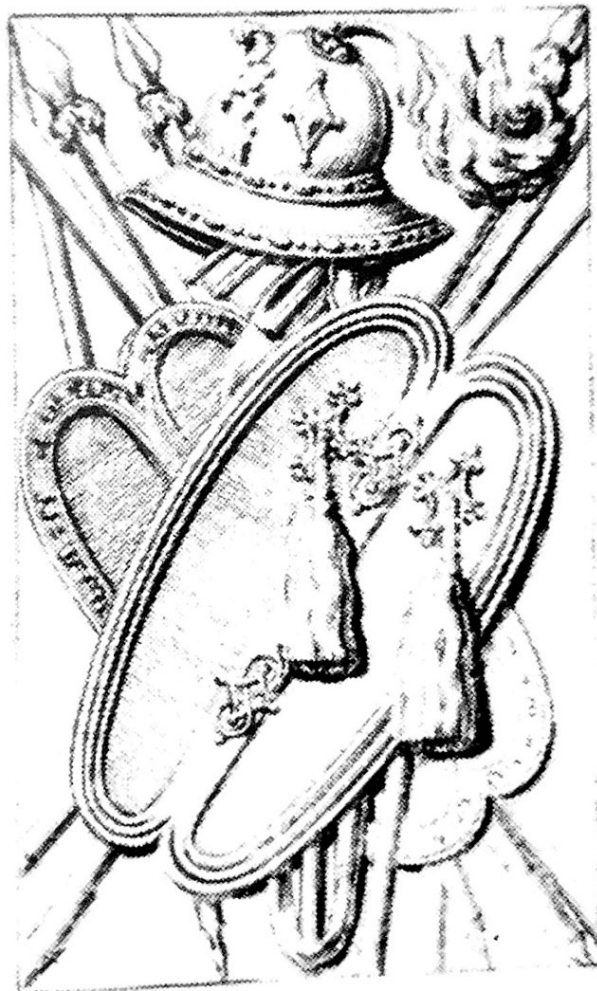
1. L.XV. El dibujo original en el Archivo de Planos de la Real Academia de San Fernando de Madrid.
2. La azarosa historia de la edición de esta obra ha sido analizada y publicada por D. RODRIGUEZ RUIZ, *La Memoria Frágil. José de Hermosilla y "Las Antigüedades Arabes de España"*. Madrid, C.O.A.M., 1992. (La lám. en cuestión se reproduce con su ficha técnica en las pp. 172-173).
3. ROSENTHAL, E., *El Palacio de Carlos V en Granada*. Madrid, Alianza, 1988, p. 73.
4. Rosenthal apunta que la presencia de los trofeos en semejante lugar era infrecuente en España (si apenas se cita una pilastra del Palacio de los Mendoza, en Guadalajara, anterior a ésta y la coetánea de la entrada sur al Ayuntamiento de Sevilla), estando bastante normalizada, por el contrario, en Lombardía, concretamente en Génova, donde se encuentran en el Palacio de Andre Doria, por ejemplo, tan destacado por M. Tafuri en relación con el de Carlos V de la Alhambra y donde además trabajó N. da Corte. Todavía hay algo más interesante para nosotros y es la coexistencia en obras genovesas de panoplias antiguas y modernas en los pedestales, caso del Palacio Grillo-Cattaneo. Si además tenemos en cuenta que las armas cristianas aquí representadas se identifican con las italianas, tanto por formas como por concepto, el conjunto se puede considerar una innovación de origen lombardo, introducida en Granada entre 1537 y 1539. Cf. de este autor su trabajo "The Lombard sculptor Niccolò da Corte in Granada from 1537-1552", *Art Quarterly*, XXIX; 1966, pp. 204-244 (en especial las pp. 235-243).
5. "En el adarga de uno se parecía la cruz de Calatrava, roxa, que en lo blanco de la adarga se divisava mucho aunque de lexos... El otro cavallero tambien traya en su adarga otra cruz roxa, mas era diferente, por ser de Santiago". Cit. por MARTINEZ RUIZ, J., "La indumentaria de los moriscos, según Pérez de Hita y los documentos de la Alhambra", *Cuadernos de la Alhambra*, 3; 1967; p. 111.
6. VV.AA., *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*. Catálogo de la Exposición, 1992. Ficha a cargo de A. SOLER, p. 296.
7. ARIE, R., *El reino nassiri de Granada (1232-1492)*. Madrid, Fund. Mapfre, 1992, p. 234, nº 73.
8. *Ibidem*.
9. Para la primera, vid. VALENCIA DE DON JUAN, *Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armería de Madrid*. Madrid, 1898, p. 161; y TORRES BALBAS, L., *Arte Almohade. Arte Nazari. Arte Mudéjar, "Ars Hispaniae"*, 4. Madrid, Plus Ultra, 1949, p. 210. Para la segunda SOLER, A., op. cit.
10. GOMEZ-MORENO MARTINEZ, M., "Pinturas de moros en el Partal (Alhambra)", *Cuadernos de la Alhambra*, 6, 1965, pp. 155-164. (Escrito original de 1912).
11. De entre la amplia bibliografía al respecto, Vid. BERMUDEZ PAREJA, J., *Pinturas sobre piel en la Alhambra de Granada*. Granada, Patronato de la Alhambra, 1987; DODDS, J.D., "The paintings in the Sala de Justicia of the Alhambra: iconography and iconology", *Art Bulletin*, LXI, 2, 1979, pp. 185-197. *Arte islámico en Granada. Propuesta para un Museo de la Alhambra*. Catálogo de exposición, 1994, p. 194.
12. VV.AA., *Santiago. Camino de Europa. Cultos y Cultura en la Peregrinación a Compostela*. Catálogo de Exposición, Santiago, 1993. Ficha de Cat. nº 120 a cargo de M.L. REAL, pp. 425-426. (Se expuso y se reproduce en Cat. un vaciado en silicona de 165 x 247 cm.).
13. La tabla en cuestión perteneció a Isabel la Católica, inventariándose a su muerte, en 1504, dentro de una serie de 47 tablas del mismo tamaño (21'5 x 16 cm aprox.). Se describía entonces allí en los términos siguientes: "Cómo enclavaron a jesucristo tendido en el suelo sobre la cruz". Adquirida más tarde por la marquesa de Denia a principios del s. XVII, llegó al Kunsthistorisches Museum de Viena en 1913. Cf. *Reyes y Mecenas*. Cat. Exp. (Toledo, 1992). Madrid, Electa, 1992; p. 465 y ss. (Ficha a cargo de J. SAENZ DE MIERA).
14. FALCON MARQUEZ, T., *La catedral de Sevilla (Estudio arquitectónico)*, Sevilla, 1984, p. 99, nº 228. En la atribución a Perrin, entre las más recientes: HERNANDEZ DIAZ, J. en "La escultura", *Historia del Arte en Andalucía*, tomo IV. Sevilla, Geber, 1989, p. 94.
15. Sobre el retablo y esta escena en particular, Vid. GALLEGO BURIN, A., *La Capilla Real de Granada*. Madrid, C.S.I.C., 1952, p. 60 y ss.; y FERNANDEZ PUERTAS, A., "Sobre los relieves en la predela del retablo de la Capilla Real", *Anales de la Historia del Arte*, 4, 1994, pp. 373-384.
16. GABAUDAN, P., "La imagen mítica de Carlos V en el Programa iconográfico Humanista de la Universidad de Salamanca", *Salamanca. Revista de Estudios*, 35-36, 1995, pp. 29-101. la autora, que relaciona la obra con la fachada, y con ella la presencia de la Emperatriz Isabel, fecha el conjunto entre 1526 y 1529.
17. *Idem*. Pp. 96-97.
18. NIETO ALCAIDE, V. y CHECA CREMADES, F., *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*. Madrid, Itsmo, 1980, p. 292.
19. Sobre la divisa del Non Plus Ultra, Vid. ROSENTHAL, E., "Plus Ultra, Non Plus Ultra, and the columnar device of Emperor Charles V", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXIV, 1971.
20. VASARI, G., *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*. Torino, Einaudi, 1991 (según la ed. de Lorenzo Torrentino, 1550), tomo II, p. 772 y 824. También STRONG, R., *Arte y poder*, Madrid, Alianza, 1988, p. 91.
21. BIBET, J.L.; HERVE, J.C. y THEBERT, Y., "Expressions iconographiques et monumentales du Pouvoir d'Etat en France et en Espagne à la fin du Moyen Age: L'exemple d'Albi et de Grenade", en *Culture et Ideologie dans le genèse de l'Etat Moderne*. Roma, Ecole Française de Rome, 1984 (en especial pp. 269-276).
22. Este blasón le fue dado a D. Hernando por los RR.CC. en reconocimiento por "haber sido el árbitro de las Capitulaciones con que se entregó la ciudad y por haber venido secretamente a dicha torre para que los firmara el rey moro" (GOMEZ-MORENO GONZALEZ, M., *Guía de Granada*, Granada, 1892 (Ed. fac. Granada, Universidad, 1992, p. 442).
23. LABACCO, A., *Libro appartenente a l'Architettura*, 1559. Ed. Fac. Milano, edizioni Il Polifilo, 1992), Lám. 25.
24. Sobre este particular, Vid. ONIANS, J., *Bearers of Meaning. The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages and the Renaissance*, Princeton, Univ Press, 1988, pp. 242-243.
25. Debo la información y fotografía a A. Aguayo Cobo y a su Tesis Doctoral, inédita, "La arquitectura del Renacimiento jerezano en el s. XVI. Una aproximación iconográfica", defendida en la Universidad de Cádiz en 1996. Por supuesto, el contexto en que aparece le da un significado moralizante.



Lám. 1. Relieve de la fachada meridional del Palacio de Carlos V, en la Alhambra.



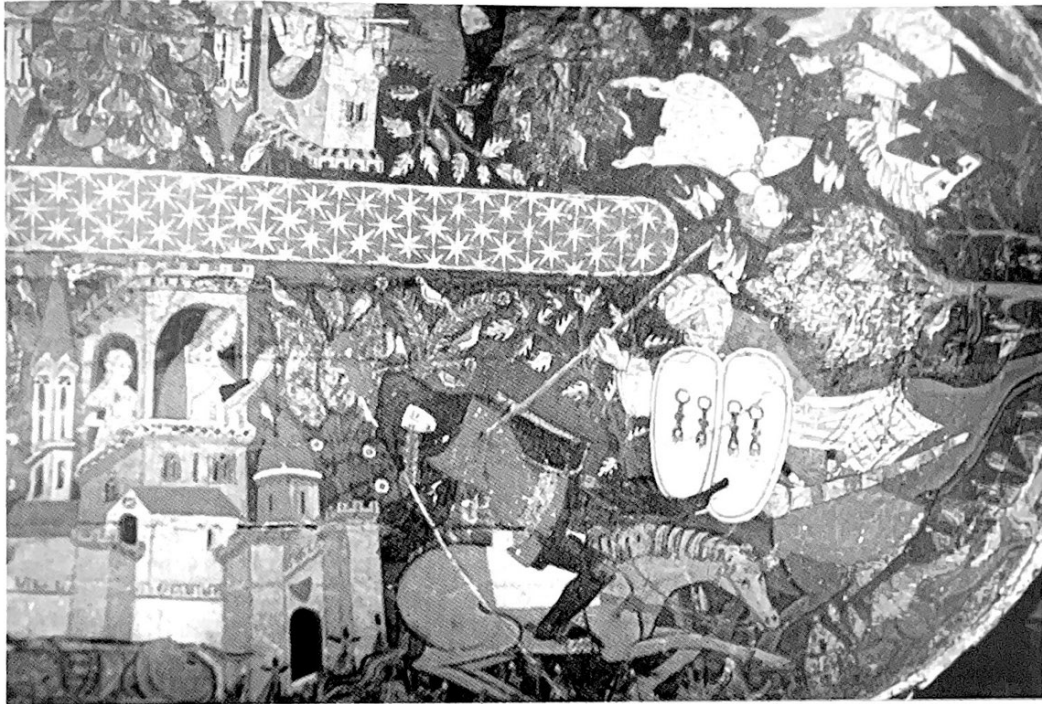
Lám. 2. Relieve de la fachada meridional del Palacio de Carlos V, en la Alhambra (detalle).



*Lám. 3. Juan Pedro Arnal: grabado para el libro "Antigüedades árabes de España",
por encargo de la Academia de San Fernando (1768).*



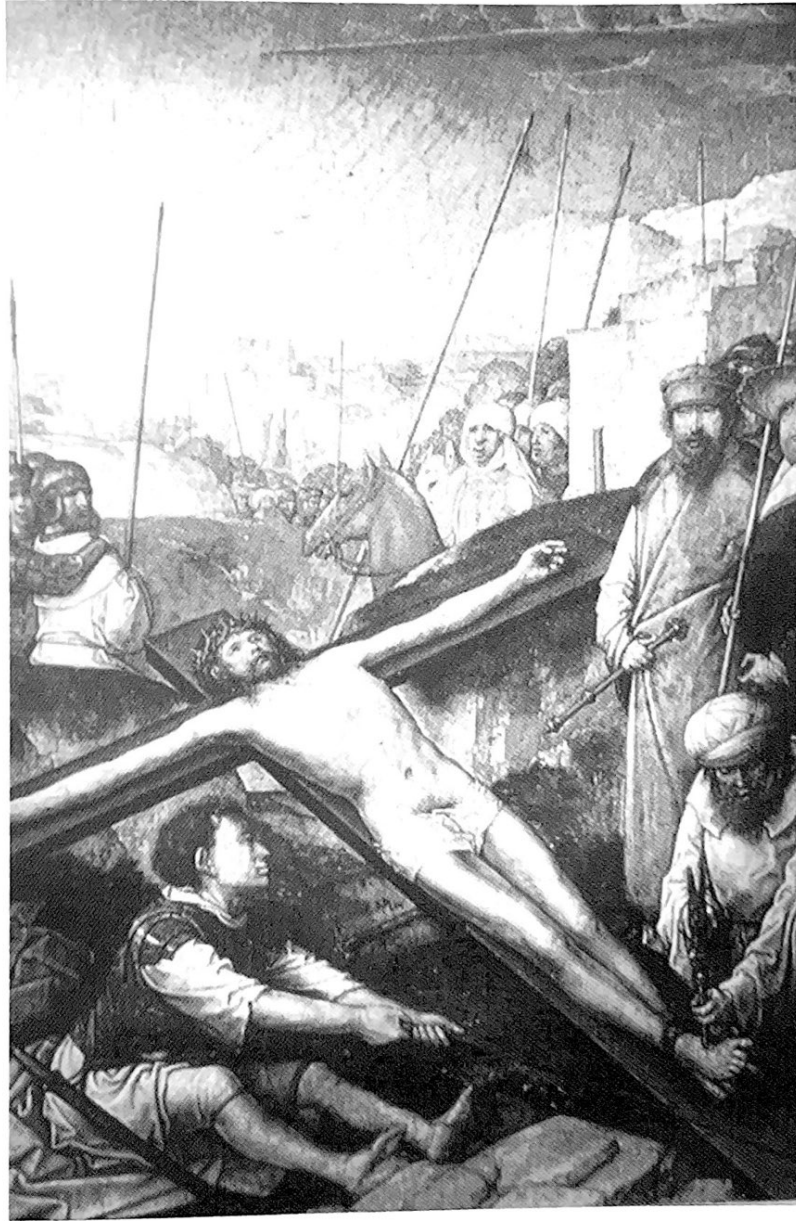
Lám. 4. Adarga nazari del Kunsthistorisches Museum de Viena.



Lám. 5. Detalle de una de las bóvedas de la Sala de los Reyes en la Alhambra.



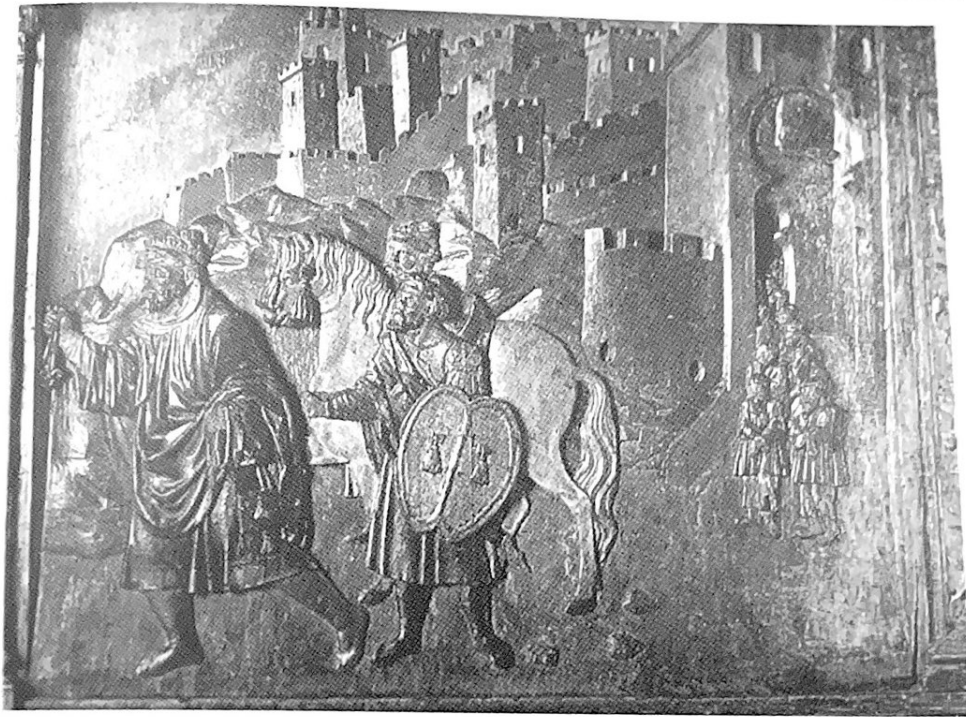
*Lám. 6. "Santiago Matamoros" procedente de Santiago de Cacén, Museo Nacional de Coimbra (Portugal).
Primer tercio del s. XIV (vaciado en silicona).*



Lám. 7. Juan de Flandes: "Preparativos para la Crucifixión" (detalle). Kunsthistorisches Museum de Viena.



Lám. 8. Miguel Florentín: "La Adoración de los Magos" (1520). Puerta de los Palos de la Catedral de Sevilla.



Lám. 9. Relieve de la "Rendición de Granada". Retablo mayor de la Capilla Real de Granada.



Lám. 10. Relieve de la "Rendición de Granada" (detalle).



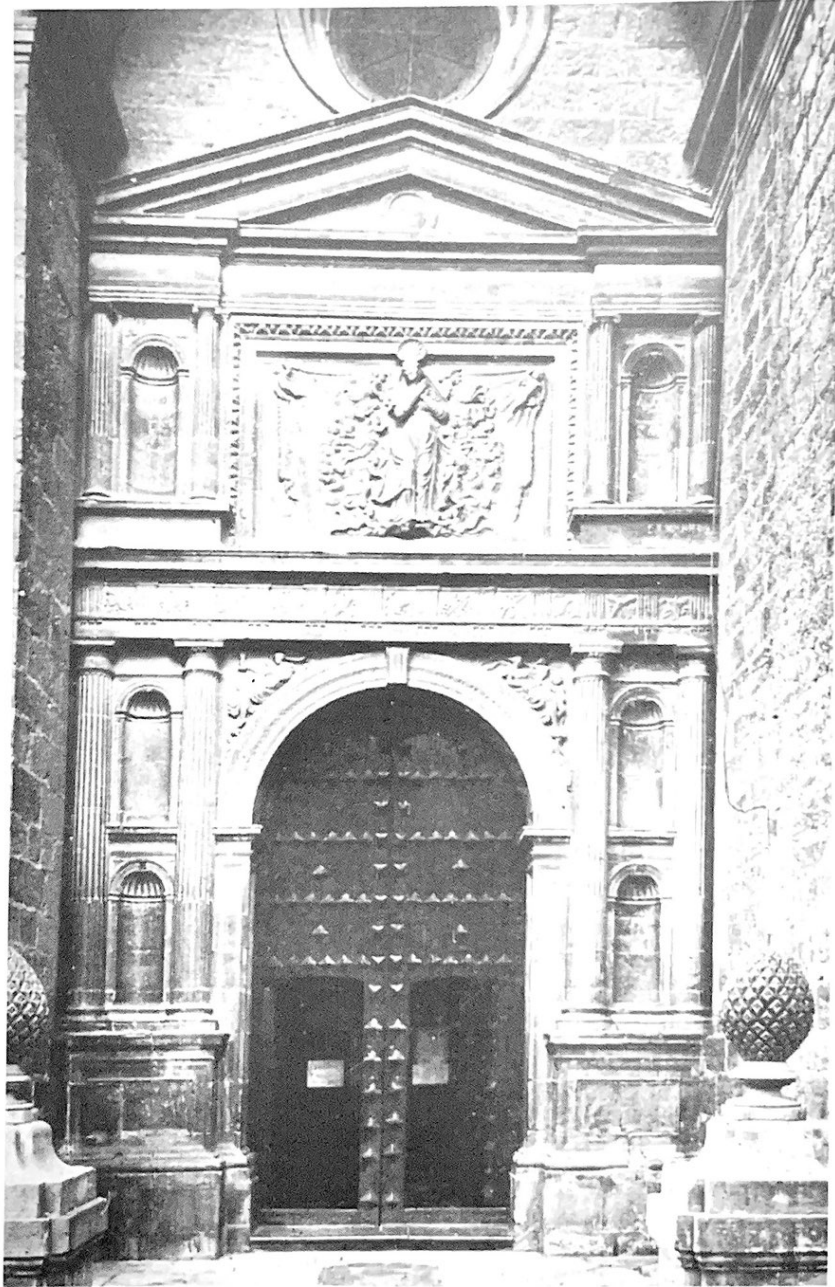
Lám. 11. Portada de la Casa de Castril. Granada, 1539.



Lám. 12. Portada de la Casa de Castril (detalle).



Lám. 13. Portada de la Casa de Castril (detalle).



Lám. 14. Portada sur de la Catedral de Jaén (A. de Vandelvira).



Lám. 15. Andrés de Vandelvira: detalle del friso de la portada de la Catedral de Jaén.



Lám. 16. Iglesia de Santo Domingo, Jerez de la Frontera. Capilla de las Gracias, arco de acceso (detalle).