

# MODELOS ITALIANOS DE ORNAMENTACIÓN EN EL PRIMER RENACIMIENTO EN ANDALUCÍA ORIENTAL<sup>1</sup>

PEDRO A. GALERA ANDREU  
UNIVERSIDAD DE JAÉN

**RESUMEN:** *La tardía conquista del reino nazarí de Granada (1492) al final de la Edad Media, posibilita en todo el territorio del nuevo Reino, que comprende la actual Andalucía Oriental, el arraigo del nuevo lenguaje difundido desde Italia –paradójicamente- denominado al “Antiguo”. En esta operación intervendrá activamente la nobleza a través de la exaltación del caballero humanista, hombre de armas y de letras, en torno a la construcción de su propia residencia. De otra parte, la Iglesia, más por medio del arte mobiliario que de la arquitectura, contribuirán a la implantación de modelos de ornamentación italianos.*

**PALABRAS CLAVE:** *Ornamentación, Renacimiento, “Antiguo”, Nobleza, Iglesia, Granada.*

**ABSTRACT:** *The late conquest of Nazari kingdom of Granada (1492) at the end of the Middle Ages, possible throughout territory of the new Kingdom, which includes the current eastern Andalusia, the roots of the new language spread from Ital –paradoxically- named the “Ancient”. In this action, participate actively the nobility through the exaltation of the humanist knight, man of arms and letters, about building your own residence. Furthermore, the Church, through of the mobiliario art contribute to the implantation of models of Italian ornamentation.*

**KEY WORDS:** *Ornamentation, Renaissance, “Ancient”, Nobility, Church, Granada.*

## EL PRESTIGIO DEL “ANTIGUO”.

La tardía conquista del reino nazarí de Granada, en el “Otoño”, ya avanzado, de la Edad Media supondría más allá de la trascendencia política que suponía para las dos Coronas, Castilla y Aragón, recién unidas por el matrimonio de Isabel y Fernando, herederos de una y otra respectivamente, una oportunidad de innovación

---

<sup>1</sup> Este trabajo es resultado de la investigación llevada a cabo en el Proyecto de Investigación I+D+I “Tradición e innovación. La recepción de los modelos italianos en la periferia mediterránea y su difusión: Andalucía durante la Edad Moderna”, refer. HAR2009-12095, Subprograma Arte y de la Acción Complementaria “Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna”, refer. HAR 2010-09816-E.

cultural amplia, que comprendía desde la tecnológica asociada a la guerra (desarrollo de la artillería y de la poliorcética defensiva) a las estrategias de conversión y asimilación de la población islámica, apoyadas en el auge de la imprenta y de la imagen, y a fin de cuentas en la transformación de la escena urbana regida por un nuevo sistema de relaciones sociales.

Granada, como ciudad y como territorio, el nuevo Reino de Granada, en la medida que fruto de una “cruzada” militar, no sólo era un referente en el orden político dentro de la Península Ibérica, sino también fuera de sus límites naturales en el orbe cristiano occidental. Lógico, por tanto, que ciudad y territorio se presentaran como una buena ocasión para consolidar la imagen moderna que la monarquía española estaba acuñando y difundiendo en el ámbito de la Europa cristiana. Un proceso iniciado por los Reyes Católicos, más en el plano institucional, y continuado bajo la regencia de su hija Juana y su nieto, Carlos, hasta su coronación como Emperador, el punto culminante para la Granada que soñó con convertirse en centro de un Imperio universal, simbolizado por la construcción de los dos grandes hitos arquitectónicos: la catedral y el palacio renacentista en la Alhambra.

En ese primer cuarto del siglo XVI en Granada se fraguó en gran parte un acontecimiento histórico tan decisivo como la gran empresa del descubrimiento de América y se vivió con intensidad diplomática la prisión de Francisco I de Francia y las vísperas del Saco de Roma, a la par que se introducía la métrica italiana en la poesía española. Como laboratorio avanzado de la guerra, de Granada partieron expertos militares a pelear los intereses de Aragón en Nápoles con el famoso Gonzalo Fernández de Córdoba, el “Gran Capitán”, al frente, pero de Italia venían a su vez un humanista de la talla de Pedro Martir de Anghiera o Anglería, atraído por los éxitos de los monarcas españoles a conocer directamente su acción política a la vez que a transmitir su erudición educativa, primero a los hijos de Íñigo López de Mendoza, segundo conde de Tendilla, Capitán General con sede en la Alhambra del Reino recién conquistado, y después educador de un cuerpo selecto de la caballería cortesana, los “continos”, hasta 1509, en Granada. O artistas como Jacopo Florentino, por señalar al más conocido de entre otros, sin olvidarnos de los españoles que tuvieron formación italiana, caso de Siloe y Machuca.

Si en un primer momento, en vida de los Reyes Católicos, el lenguaje con el que se manifestaba todo el programa arquitectónico, civil o religioso, era el gótico último, el denominado “Tudesco” o “Moderno”, con sus sucesores, y sobre todo con Carlos V, se impondría sistemáticamente el “Antiguo” o “Romano”. No obstante -y esta será una distintiva de la Andalucía Oriental- desde la primera década del Quinientos se implantará en su suelo dos auténticas primicias al “Antiguo” con la

presencia de artífices, materiales y modelos gráficos llegados directamente de Italia: El palacio de la Calahorra (Granada) y el de Vélez Blanco (Almería), ambos promovidos por hombres de guerra, nobles caballeros que compartían el ideal humanista de la afición por las armas y las letras. En ambos casos se trataba de un cambio o adaptación moderna al “Antiguo” en una obra iniciada al “Moderno”. Modelo de conducta, que tendrá su continuidad en las décadas siguientes.

El primero de estos nobles era Rodrigo de Mendoza (ca. 1466-1523)<sup>2</sup>, hijo natural del cardenal de Toledo, D. Pedro González de Mendoza, de quien obtuvo las tierras del Cenete, territorio al pie de la cara norte de Sierra Nevada, al este de Guadix; personaje turbulento, heredó de su padre dichas tierras junto con un castillo comenzado a construir en 1491, ocho años antes de un viaje suyo a Italia, decisivo para el giro que experimentaría a su vuelta, en 1500, la que iba a ser su residencia por un tiempo. Un viaje revelador del valor de la cultura de la antigua Roma, como debió serlo para otro Mendoza, pariente suyo, su primo D. Íñigo López de Mendoza, segundo Conde de Tendilla y primer marqués de Mondéjar, quien había sido embajador de los Reyes Católicos ante la Santa Sede (1486) donde cumplió una importantísima misión al lograr un tratado de paz entre el Papa y el rey de Nápoles y sus aliados, las ciudades de Florencia y Milán, y también el reconocimiento legal de Rodrigo, como hijo del cardenal. El segundo protagonista, D. Pedro Fajardo y Chacón (1478/1484-1546)<sup>3</sup>, primer marqués de los Vélez, consolidaba con la

---

<sup>2</sup> También conocido como Rodrigo Díaz de Vivar Mendoza, por su admiración hacia la legendaria figura del Cid Campeador, de quien sostenía ser descendiente, y cuyo apellido lo añadió al obtener de su padre el condado del Cid y después el título de marqués del Cenete, en 1492, al que seguirían nuevos títulos vinculados a señoríos en tierras valencianas: Marqués de Ayora y Barón de Alberique, Alcozer, Alcácer y Alasquer. Sobre su figura, vid. GÓMEZ-MORENO MARTINEZ, Manuel, “Hacia Lorenzo Vázquez”, en *Sobre el Renacimiento en Castilla* (1925), Granada, Instituto Gómez-Moreno, 1991, es especial págs. 61-69; LAYNA SERRANO, Francisco, *Historia de Guadalajara y sus Mendozas en los siglos XV y XVI*, Madrid, C.S.I.C.; MARCH, José María, “El primer Marqués del Cenete. Su vida suntuosa”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1951, págs. 47-65; MENESES GARCÍA, Emilio, *Correspondencia del Conde Tendilla*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1973-1974. Vol. II.; MARIAS FRANCO, Fernando, “Sobre el Castillo de la Calahorra y el Codex Escorialensis”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Madrid, II, 1990, págs. 117-129.

<sup>3</sup> El título de Marqués de los Vélez lo obtuvo en 1507, pero dos años antes, en 1505, ya residía en Vélez Blanco, a consecuencia del destierro de la ciudad de Murcia, sufrido por apresar a un caballero oriolano dentro del conflicto habido entre los habitantes de Orihuela y el obispo de la diócesis de Cartagena-Murcia. Vélez-Blanco (“Velis Candidum”) y la cercana Vélez-Rubio (“Velis Rubeum”), así con estas denominaciones en latín las describe el cronista Gonzalo de Ayora, era la cabeza de un señorío que se extendía por la cuenca del bajo Almanzora, más Cuevas de Almanzora, en la costa, donde tenía otra residencia encastillada. Sobre su figura y el marquesado, vid. MARAÑÓN, Gregorio, *Los tres Vélez. Una historia de todos los tiempos*, Madrid, Espasa Calpe, 1960; PALANQUES AYÉN, Fernando, *His-*

construcción del Castillo de Vélez Blanco la posesión del extremo avanzado en la frontera con el Reino nazarí que le había legado su padre, Juan Chacón, Adelantado del Reino de Murcia, Título que también heredaría. En la persona de Pedro Fajardo concurren las mismas características de hombre de armas (intervino con éxito en la represión del levantamiento morisco de 1500 y más tarde contra los Comuneros, al lado de Carlos V) y hombre de letras, discípulo y amigo de Pedro Mártir de Anglería, emparentado además con el marqués de Cenete tras sus segundas nupcias con D<sup>a</sup> Mencía de la Cueva, hija del duque de Alburquerque. Una visita de Fajardo a La Calahorra en 1512, podría haber sido determinante en su intención de introducir el nuevo lenguaje al “antiguo” en el patio y galerías meridionales del castillo de Vélez Blanco, hoy en el Metropolitan Museum de Nueva York<sup>4</sup>, aunque la transferencia de modelos, materiales y muy posiblemente de operarios no coincidan con los del granadino.

Un tercer personaje, este de menor rango nobiliario, pero igualmente partícipe de la doble condición de guerrero y amante de las humanidades, traemos a colación para estos inicios renacentistas: Gil Álvarez Rengifo, Comendador de Montiel, contino de guerra, a quien los reyes Católicos por esta condición de fiel servidor que era el contino y en recompensa por las hazañas de su padre, Juan Vázquez Rengifo, que murió peleando en la Vega de Granada, le concedieron la tenencia del Generallife, siendo su primer Alcaide. Pero si la espléndida residencia nazarí era, aparte de sus beneficios, un símbolo de reconocimiento y de poder, el caballero Rengifo quiso tener también su presencia activa en la ciudad de Granada, por lo cual adquirió en 1514 una casa en el borde de murallas, con estructura de torre, a la que con otras colindantes que fue adquiriendo forma la actual “Casa de los Tiros”, de fortísima impronta militar, tanto por su denominación, alusiva a los mosquetes situados en la parte superior, almenada, como en el interesante conjunto de imágenes de hombres ilustres de la Antigüedad, que aparecen en su fachada combinados con divisas en jeroglífico, y que continuado en el interior en la decoración del salón principal o

---

*toria de la villa de Vélez Rubio*(1909), Vélez-Rubio, Revista Velezana, 1987; TAPIA GARRIDO, José Ángel, *Vélez-Blanco. La villa señorial de los Fajardo*, Amería, Diputación provincial, 1953; FRANCO SILVA, Alfonso, *El marquesado de los Vélez (siglos XIV-mediados del XVI)*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1995; RUIZ GARCÍA, Alfonso, *El castillo de Vélez Blanco (Almería)*, Vélez-Rubio, revista velezana, 2002.

<sup>4</sup> Acerca de la desventurada venta de los mármoles del patio a comienzos del siglo XX a un anticuario de París y su posterior compra por el norteamericano, mr. Blumenthal, y final donación de éste al Metropolitan Museum, vid. RAGGIO, Olga (1964), “The Vélez Blanco Patio”, *Bulletin Metropolitan Museum*, XII, New York. Trad. esp. en *Anales de la Universidad de Murcia*, XXVI, 2-3, págs.. 231-261. Y RUIZ GARCÍA, op.cit.

“Cuadra Dorada”, completan uno de los mejores exponentes del discurso humanista de la unión de las armas y las letras existentes en España y con conexión italiana, como trataré de demostrar.

En cuanto a la Iglesia y al arte en Granada para este momento, el otro punto que me interesa desarrollar, si en principio se mantuvo fiel al estilo gótico en la arquitectura, enseguida adoptó en cambio el gusto por el Antiguo en lo tocante al mobiliario y ornato interior. Gusto, que en momentos tan tempranos pasaba por la presencia directa de artistas italianos o de españoles conocedores de lo italiano o bien de piezas encargadas a talleres italianos. Combinaciones todas estas que encontramos en un espacio tan marcadamente “tudesco” como la Capilla Real de Granada a partir de la segunda década del Quinientos. Será el sepulcro de los monarcas conquistadores, Fernando e Isabel, la que inicie de manera brillante ese giro clasicista con esta pieza encargada entre 1513 y 1514 a Domenico Fancelli y labrado en suelo italiano, innovador en lo tipológico y en lo formal, aunque este mismo escultor ya hubiera hecho dos años antes ajustado a este modelo el del príncipe Juan para santo Tomás de Ávila. El papel del conde de Tendilla y Alcaide de la Alhambra, Íñigo López de Mendoza, resulta revelador en esta historia, pues habiendo intervenido de forma activa en las obras de la Capilla, sobre todo a partir de la modificación del proyecto en 1509, recomendando al maestro mayor de la catedral de Sevilla, Rodrigo Hernández, mostraba en paralelo su clara predilección por el “Romano” y por artistas originarios de Italia, ya que su relación con Fancelli venía de atrás, cuando le encarga en 1508 el sepulcro de su hermano, el arzobispo de Sevilla, Diego Hurtado de Mendoza, y lo recomienda para la obra del mausoleo del príncipe Juan.<sup>5</sup>

La presencia italiana en la Capilla real se intensifica al final de esa segunda década con la llegada de Jacopo Florentino y del español italianizado, Pedro Machuca. Pintor y escultor el primero, aunque ejerciendo aquí más como escultor, y pintor el segundo. De la conjunción de ambos artistas un nuevo concepto de retablo, cercano a la “Pala d’altare”, en el que la pintura de neto sello renacentista se asocia a estructuras arquitectónicas claramente clasicistas, incluida también la ornamentación. Poco antes, a lo sumo un año, en 1519 Felipe Bigarni acometía la empresa de hacer el retablo mayor, uno de los primeros realizados en España de acuerdo a un canon renacentista, en cuyo lenguaje pueden establecerse relaciones con el arte del norte de Italia, si bien con un léxico “primitivo” dominado por el uso sistemático del balaustre, fino y desproporcionado en relación con el entablamento. La novedosa

---

<sup>5</sup> GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel, *op. cit.* En especial págs. 79 y ss.

ordenación racionalista introducida en este retablo permite además subrayar visualmente los temas en atención a su jerarquía, jugando con diferentes escalas y su colocación en el conjunto, y donde además a la preceptiva y dominante iconografía religiosa se suma la del poder civil representado por las figuras de los Reyes Católicos e incluso la identificación de un joven Carlos V encarnado en un Rey Mago (Gaspar) en el banco. Todo lo cual pone de manifiesto la idoneidad del nuevo lenguaje para el desarrollo de un discurso político-religioso <sup>6</sup>, que tendrá como veremos otras posibilidades y difusión en el territorio del Reino de Granada y zonas limítrofes.

#### LAS VÍAS DE PENETRACIÓN DEL "ANTIGUO".

Los caminos por los que llega el estilo y sus modelos de procedencia italiana han quedado planteados en el apartado anterior, al referirme a los soportes sociales que lo receptionan y difunden, nobleza e iglesia. Voy a extenderme ahora sobre algunos de esos protagonistas singularizados y los mecanismos o agentes de los que se sirvieron para llevar a cabo su empresa.

Es lógico pensar que las más efectivas vías de penetración fueran las protagonizadas por las **Fuentes gráficas**, libros y estampas, al frente de las cuales y de manera muy directa vinculada con la Andalucía Oriental está el *Codex Escorialensis*,<sup>7</sup> traído de Italia por Rodrigo de Mendoza, el marqués del Cenete. En realidad, este

<sup>6</sup> MARÍNEZ MEDINA, Fco. Javier, "El gran retablo mayor", en PITA ANDRADE, José Manuel (Coord), *El libro de la Capilla Real*, Granada, ediciones Miguel Sánchez, 1994, págs.. 99-111.

<sup>7</sup> La denominación del códice viene, como es sabido, por encontrarse en la Biblioteca de El Escorial, a donde llegó junto con el resto de la espléndida biblioteca de Diego Hurtado de Mendoza, el culto embajador en Venecia e hijo del I Conde de Tendilla y sobrino del marqués del Cenete, su último poseedor. La pieza fue descubierta y estudiada por Christian Hülsen: "Jahresbericht über neue Funde und Forschungen zur Topographie der Stadt Rom 1889-1890", en *Mitteilungen der kaiserliche deutschen archäologischen Instituts-Römische Abteilung*, VI, 1891, págs.. 73-150, y publicado por Hermann EGGGER, junto con Hülsen y Adolf Michaelis: *Codex Escorialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaio*(1906), Holland, Davaco Publishers, 1975. La última edición facsimil del Códice por FERNÁNDEZ GÓMEZ, Margarita, *Codex Escorialensis 28-II-12. Libro de dibujos o antigüedades*, 2 vols. Murcia, Editora Regional, 2000 Aunque incompleto, los 79 folios de que se compone, recogen en anverso y reverso 140 dibujos, atribuidos en principio por Hülsen a Giuliano de Sangallo y al taller de Ghirlandaio por Egger, hoy se consideran fruto de una participación de varios artistas del círculo florentino interesados por las antigüedades entre fines del XV y principios del XVI, reunidos en torno a Baccio D'Agnoles y entre los que estarían, además de los Sangallo, Antonio y Giuliano, el joven Rafael y Filippino Lippi. Un estado reciente de la cuestión, con la revisión de los problemas de autoría y fechas, en MARIAS FRANCO, Fernando, "El *Codex Escorialensis*: Problemas e incertidumbres de un libro de dibujos de antigüedades del último quattrocento", *Reales Sitios*, Madrid, XLII, 163, págs. 14-35.

precioso álbum de dibujos, objeto de colección, y que como tal debió adquirirlo y guardarlo el marqués, iba a tener como medio de difusión de imágenes del mundo antiguo una utilidad restringida a los intereses particulares de don Rodrigo, esto es, a la construcción de su castillo-palacio en La Calahorra, pero decisiva, junto a la presencia de maestros italianos, para el giro trascendental que iba a experimentar la construcción de esta residencia.

En efecto, el castillo que se había iniciado en 1491, llevaba todavía ocho años más tarde, en 1499, las trazas de una obra que respondiera al gusto de la arquitectura civil al uso en Castilla o en Aragón, según se desprende del contrato realizado a comienzos de ese año en Zaragoza con maestros moriscos para la continuación, mientras el marqués estaba en Italia tras enviudar de su primera mujer, Doña Leonor de la Cerda.<sup>8</sup> A su regreso, en 1501, muy posiblemente el impacto de lo visto en la península itálica le planteara ya el cambio de rumbo, que no se materializaría de todas formas hasta unos años después, a la vuelta de su segundo viaje a Italia (1506) a raíz de la novelesca aventura amorosa, con raptó, boda y prisión incluida, con Doña María de Fonseca, que lo lleva a Roma para legalizar su nuevo matrimonio. La Calahorra, a la que en un principio le dio su dueño el carácter de exilio más o menos dorado, fruto de su enfrentamiento con la Corona, acabó convertido en un refugio de amor donde pasaría ocho años con su segunda esposa, cuyos nombres unidos sellan el patio renacentista con la bella dedicatoria, UXURIS MUNUS (Regalo de la esposa), unida a los nombres y títulos de ambos en bellas letras capitales en latín, rasgo pionero en la arquitectura española de la época.

En la secuencia histórica de la construcción, la historiografía ha apostado mayoritariamente por fijar su impulso definitivo a partir de 1509, fecha en que hace venir al lombardo Michele Carlone para ponerlo al frente de la obra a la par que encarcela a Lorenzo Vázquez, el maestro castellano tan ligado a los proyectos de la familia Mendoza en Castilla, y al que hasta fechas más recientes, desde Gómez-Moreno Martínez se venía considerando artífice principal. No hay relación estilística desde luego entre lo que se ve en el interior del castillo, el patio tan regular con las dos galerías de arcos, la escalera y las portadas de las estancias principales con lo conocido de Vázquez en tierras de Castilla. El italianismo presente aquí, por fuerza remite a otras manos y a un proyecto, del que no conocemos su autor, pero que señala a Italia y ha de datarse antes de la venida de Carlone, quien por otra parte era ante

---

<sup>8</sup> MORTE GARCÍA, Carmen, "Pedro de Aponte en Bolea. Y una noticia de La Calahorra", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, Zaragoza, LXVII, 1997, págs. 95-122. Tb. MARIAS FRANCO, *op. cit.*, pág.14.



1. Patio del Castillo de La Calahorra.

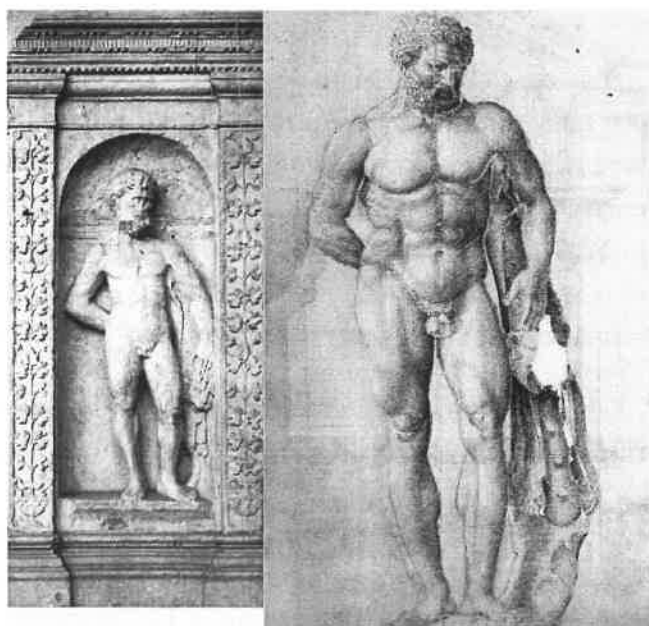
todo un “escultor del mármol”, lo que no impide que al ocuparse de la galería alta del patio, cuyos soportes y balaustrada son de mármol importado de Carrara, cortados y labrados en Génova, para su montaje dirigiera todo el proceso constructivo manejando operarios italianos de diferente especialización, desde maestros escultores a maestros de “muros”, lo que puede justificar que se le denomine en ocasiones como “magister edificorum”<sup>9</sup> [Fig. 1]. Existe, por tanto, dos etapas o fases constructivas en

<sup>9</sup> KRUF, Hanno-Walter, “Un cortile rinascimentale italiano nella Sierra Nevada: La Calahorra”, *Antichità Viva*, Firenze, VIII, 2, 1969, pág.40. Sobre esta obra, además, los estudios pioneros de Karl JUSTI, “Anfänge der Renaissance in Granada”, *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen*, XII, 1891, pág.174, y “Der Baumeister des Schlosses LA Calahorra”, idem, págs. 224-226; LAMPÉ-REZ ROMEA, Vicente, “El Castillo de la Calahorra”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1914, págs. 1-28; GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel, “Hacia Lorenzo Vázquez...”, *op. cit.*, págs..61-69; MAGGIOROTTI, Leone Andrea, “Opere italiane in Spagna: il Castello di La Calahorra”, *Palladio*, I, 1937, págs.. 125-137; SALMI, Mario, “L’architettura del primo rinascimento in Spagna e gli influssi lombardi”, *Atti del Convegno nazionale di Storia dell’Architettura*, Milano, 1939, págs.142-152; GILMAN PROSKE, Beatrice, *Castilian Sculpture, Gothic to Renaissance*, New York, Hispanic Society of America, 1951. SEBASTIÁN, Santiago, “Antikisierende Motive der Dekoration des Schlosses La Calahorra bei Granada” *Spanische Forschungen der Goerresgesellschaft*, Münster XVI, 1960, pág. 185 y ss. Idem, *Arte y Humanismo*, Madrid, Cátedra, 1978, págs.. 97 y ss.; COOPER, Edward, *Castillos señoriales de Castilla de los siglos XV y XVI*, Madrid, F.U.E, 1981, I, págs.. 603-311; LÓPEZ TORRIJOS, Rosa, “La scultura genoves in Spagna”, en VV.AA. *La scultura a Genova e in Liguria*, Genova, 1987, I, págs. 366-381; FERNÁNDEZ GÓMEZ, Margarita, “Una nueva lectura del palacio de La Calahorra”, *Traza y Baza 9*, Valencia, 1985, págs.. 103-119; Idem, *Los grutescos en la arquitectura española del Protorenacimiento*, Valencia, Generalitat valenciana, 1987; Idem, *Codex... op. cit.*; MARIAS FRANCO, Fernando, “Sobre el Castillo de la Calahorra y el Codex Escorialensis”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, II, Universidad Autónoma de Madrid, 1990,

el núcleo interior del castillo, una a partir de 1509 y otra anterior, que no debe ir más atrás de 1506, diferenciadas, pero ambas formando parte del proyecto renacentista de sello italiano.

Los análisis filológicos del conjunto y de diversos elementos, arquitectónicos y ornamentales, realizados por la historiografía han puesto de manifiesto también diversas “escuelas”, modelos y maestros italianos a los que referir esta singular pieza. Además de la bien documentada Génova, Ferrara, Urbino, Venecia y Roma<sup>10</sup> figuran en el repertorio geográfico de los lugares con los que se ha puesto en conexión, por algunos de sus elementos, a la Calahorra. Pero con independencia de artistas y monumentos, una fuente gráfica esparce diseños modélicos en planta baja y alta, o lo que es igual, en las dos fases constructivas: El *Codex Escorialensis*.

Desde que en 1960 Santiago Sebastián evidenciara la fuente directa de una serie de figuras en las jambas de una de las portadas del piso superior, la que en el lado este da entrada a la sala principal, en concreto: Hércules apoyado en la clava, versión del Hércules Borghese (f.37r del *Codex*) [Fig.2]; Apolo, versión del Apolo de Belvedere (f. 64r.); alegoría de la Abundancia (f. 48v) y el friso del entablamento, una representación de sirenas y tritones procedentes de un relieve funerario de la antigüedad (f.15v), la crítica ha reconocido en este conjunto de dibujos una fuente primordial, si bien no la única, para precisar mejor la estrecha dependencia de la segunda fase o lo que es lo mismo la construcción residencial del castillo al gusto italia-



2. Relieve de Hércules (portada de La Calahorra) y “Hércules” *Codex Escorialensis* (f.37r.).

págs. 117-129; ZALAMA, Miguel Ángel, *El Palacio de La Calahorra*, Granada, La General, 1990; LEÓN COLOMA, Miguel Ángel, “Un programa ornamental italiano: las portadas del palacio de La Calahorra (I)”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 26, 1995, págs. 345-359 y II, 28, 1997, págs. 33-47.

<sup>10</sup> Sobre el particular vid. SALMI, Mario, *op.cit.* y LEÓN COLOMA, Miguel Ángel, *op. cit.*

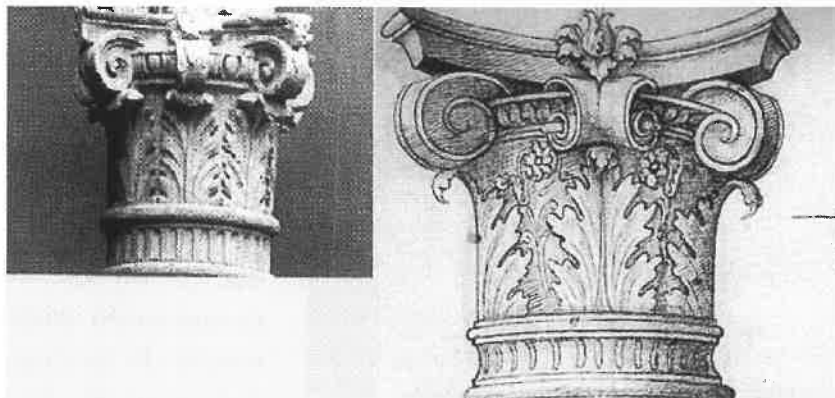
no, aun considerando su adaptación al modo residencial hispano, presente sobre todo en el tipo de escalera, claustral, majestuosa, dispuesta al centro del lado occidental. En efecto, posteriores revisiones han ampliado el número de citas del *Codex*, y lo que es más interesante, que se hallan no sólo en la planta alta, sino también en la inferior, que como sabemos es anterior a la llegada de los maestros italianos, por tanto anterior a 1509, tal es el caso de uno de los capiteles del patio, identificado con el del folio 22 (primero de la segunda fila), que va marcado en el álbum con una cruz, al igual que el inmediato inferior, señal que también se interpreta como pieza a copiar. Sin abandonar la planta inferior, en los balcones al lado de la escalera se han identificado igualmente con dibujos del *Codex* los relieves de los pedestales de las columnas: Apolo (f. 53r) y una “Abundancia”, para otros Demeter (f.48v), en el balcón de la derecha, y una alegoría de Victoria (f. 31r) y otra alegoría o diosa?, indeterminada (f.54v).

De forma menos literal, pero con evidentes préstamos fragmentarios, grutescos de candelieri principalmente pueden rastrearse en los fustes de pilastras y frisos, por ejemplo el tercio inferior del segundo de los dibujos del folio 19v. se aprecia en la jamba de la portada del llamado “Salón de los marqueses”, en la planta alta; o las cornucopias que forman parte de los grutescos que campean en la pilastra de la puerta norte del patio inferior, próximas a las del dibujo tercero del folio 17r., o con más variantes las guirnaldas con armas de la portada oriental de este mismo piso, en relación con las que muestra el folio 50v. y el 19v.

Probada la influencia directa de los dibujos del *Codex Escorialensis* en la ornamentación al menos del Castillo de la Calahorra, cabe preguntarse hasta donde pudo alcanzar esa influencia en la arquitectura del sur de la Península. Entre los varios problemas que presenta todavía esta fuente,<sup>11</sup> está el de descifrar los signos y distintas grafías en relación con su aplicación como modelo dado el carácter de “exempla” con que se registra en el folio primero. Es lugar común aceptar que aquellos dibujos que aparecen marcados con una cruz y un pequeño círculo señalan a los que debieron ser utilizados para tal fin y aunque en ese uso se ha pensado que la Calahorra fuera su destino principal, sin embargo lo cierto es que con seguridad sólo se puede apuntar el dibujo del capitel del folio 22 y de manera parcial los grutescos del 19v. [Fig. 3] y 50v., en tanto que las figuras mitológicas y alegóricas, las de segura inspiración para la decoración de jambas y pedestales, carecen de tal seña. En consecuencia, es evidente que el resto debieron tener otro destino, siempre vinculado a la ornamentación, pues son todos ellos fragmentos sacados del repertorio arqueológico romano. Este grupo

<sup>11</sup> Véase la nota 8 y en particular, MARÍAS FRANCO, Fernando (2005)

3. Capitel, *Códex Escorialensis* (f.22) y capitel del Patio del Castillo de La Calahorra.



signado se acompaña de una leyenda con grafía distinta, cursiva de trazo más grueso y tinta más oscura, en latín e italiano, indicativa de una autoría culta y a la vez pragmática, por cuanto apunta el lugar de procedencia del motivo en unos casos, pero en otros deja abierta la posibilidad de que pueda referirse a la parte precisa en que se vaya a aplicar. Ahora bien, si el álbum era un preciado bien cuya propiedad no salió nunca del círculo familiar de los Mendoza, tal uso no alcanzaría más allá del entorno privado o a lo sumo público de la influencia de la familia.

Si la responsabilidad directa del *Codex* en la difusión de modelos ornamentales sobre todo quedaba limitada, ese papel podía caberle entonces al mismo castillo de La Calahorra. Esto sería lógicamente más factible en un radio no muy distante del territorio del marquesado del Cenete. El caso más cercano y comprensible sería el castillo de Vélez Blanco, situado a poco más de cien kilómetros al norte.

El riguroso paralelismo en la historia y construcción de esta otra fortaleza-palacio hace inevitable un cruce de miradas entre ambas. Ya se ha hecho alusión al similar perfil, humanista y guerrero de sus dueños, Rodrigo de Mendoza y Pedro Fajardo, de la visita de este último a su pariente, además, en 1512, aunque con bastante probabilidad conociera y tuviera noticias de lo que se estaba haciendo en la altiplanicie de Guadix con anterioridad. No existe, sin embargo, en el castillo almeriense una presencia tan activa y bien documentada de artífices italianos, pese a encontrarnos un léxico arquitectónico y ornamental similares, pero esa ausencia de nombres –hasta el momento- de la vecina península y renuncia al preciado material del mármol de Carrara a favor del local y cercano de Macael, ha servido para marcar en la crítica historiográfica quizá una excedida diferencia entre los dos.<sup>12</sup> Condiciona-

<sup>12</sup> Tal es la postura de MARIAS FRANCO, F. (1990) y (2005) e incluso por FERNÁNDEZ GÓMEZ, M. (2000), frente a lo sostenido por la autora con anterioridad (1985) y (1987).



4. Patio del Castillo de Vélez Blanco en su reconstrucción actual en el Metropolitan Museum (N.Y).

do por la orografía del emplazamiento y una poliorcética más actualizada en Vélez Blanco, la irregularidad de la planta condiciona también la configuración interior del núcleo residencial en el que el patio no puede ofrecer la perfecta cuadratura del “cortile” a la italiana de La Calahorra, renunciando asimismo a la clásica ordenación de las cuatro pandas con sendas dobles galerías de arcos, alta y baja, sobre columnas [Fig.4]. Aquí sólo uno de los lados presentan las canónicas galerías, la correspondiente al costado meridional, formadas por arcos rebajados en la planta inferior y escarzanos en la superior, hoy instalado en el Metropolitan Museum de New York junto a la contigua panda occidental, un muro al que abren una serie de ventanas y balcones en planta baja y alta, respectivamente, con decoración renacentista, mientras que en el lado opuesto lo conforma un muro sin huecos

en la parte inferior y una galería de seis arcos escarzanos en la superior, marmóreos, e igualmente en el museo neoyorquino. El lado norte lo ocupa la enorme torre del Homenaje. A diferencia también con el castillo granadino, éste muestra mayor apertura al exterior merced a la galería que corre por el frente oriental del patio y un mirador avanzado sobre la muralla (reconstruido últimamente), vanos todos de arcos escarzanos, pero apoyados sobre gruesos pilares octogonales con capiteles de bolas, que evidencian el gusto gótico con el que se inició la construcción y viene a reforzarnos la idea de que el cambio de lenguaje en el patio guarda relación con el conocimiento de La Calahorra.

Pese a la diferencia de los materiales en su procedencia, de la traza del patio y de las arquerías, hay dos elementos que señalan de forma inequívoca a la residencia del Cenete: La balaustrada que corre en la parte superior de la dos pandas de galería y la leyenda en capitales latinas que recorre el friso por encima de los arcos. Sin embargo no existen referencias documentales de ninguno de los maestros italianos de La Calahorra trabajando aquí. Curiosamente el único nombre común en ambas

obras es la del mudéjar o morisco Francisco Fernández “el Valençi”, artífice de los aljibes de los dos castillos, pero por lo mismo que esto prueba relaciones e intercambios entre las dos construcciones, tampoco podría descartarse que tras finalizarse las obras de La Calahorra a finales de 1512 parte del equipo italiano y el mismo Carlone visitara Vélez Blanco. Pensemos que la fecha de la terminación de este castillo, según la leyenda inscrita en el friso, es la de 1515, que incluso parece retrasarse, según documentación reciente, uno o dos años más.<sup>13</sup> Por otra parte a Michele Carlone no se le vuelve a documentar en Italia hasta 1519, lo que abre esa posibilidad de su presencia en Vélez Blanco, él y algunos de sus colaboradores, donde los balaustres y la inscripción latina del friso tanto hablan del patio de La Calahorra.

Los relieves que ornán balcones y ventanas, así como los capiteles de las columnas, ofrecen en cambio un distanciamiento del castillo granadino no sólo por su mayor calidad desde el punto de vista de la ejecución, en su mayor parte, sino por variantes de diseño que apuntan a fuentes diversas y distintas. Por lo pronto de estas series ornamentales velezanas están ausentes los temas mitológicos, aquéllos que de manera incontestable provenían del *Codex Escorialensis*, limitadas a bandas de grutescos dominadas por motivos de “candelieri” y de trofeos de guerra, pero en estos domina la tendencia a la fantasía en la proliferación de animales monstruosos (grifos, quimeras, aves y dragones), pareados y asociados a candelabros de pies y cuerpos macizos y muy decorados, lejos de la finura de trazo y dominio de los motivos floreados y vegetales que proliferan en el *Codex*, más fieles arqueológicamente a los originales antiguos descubiertos en Roma, y por el contrario próximos a las versiones del norte, véneto-lombardas. Se puede comprobar, por ejemplo, en el relieve de dos sirenas fitomórficas que ocupan el antepecho de un balcón, comparada con las mismas que se dibujan en el folio 32 del célebre álbum, o el de las quimeras andantes y afrontadas del antepecho de una ventana con relación al ritmo más refinado y elegante de las que presenta sedentes el dibujo del folio 59 [Fig. 5], aunque se aproximan mucho a las que se ven en el friso del entablamento de la portada de la capilla del castillo de La Calahorra (Museo de Bellas Artes de Sevilla), claro que las pilastras de esta misma portada presentan un tipo de candelieri que se ha vinculado con modelos venecianos<sup>14</sup>.

Más lejos del *Codex* quedan los capiteles de Vélez Blanco, de muy buena talla, en los que es razonable ver la mano de artistas italianos familiarizados con las formas y

---

<sup>13</sup> ALCAINA FERNÁNDEZ, Pelayo, “La herencia de D. Pedro Fajardo (1546)”, *Revista Velezana*, 13, Vélez-Rubio, 1994, págs. 7-16. Tb. RUIZ GARCIA, Alfonso, op. cit. Pág. 49.

<sup>14</sup> LEÓN COLOMA, Miguel Ángel, op. cit. (II, 1997), pág. 34



5. Quimeras (ventana del patio de Vélez Blanco) y dibujo del *Códex Escorialensis*(f.59).

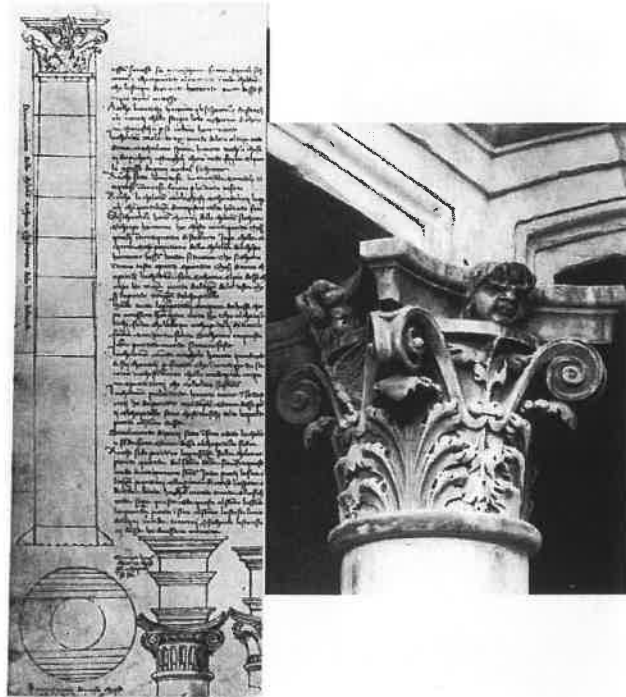
la materia; pero si esa mano pudo ser la misma que trabajó en el castillo granadino, los modelos de referencia no son los mismos. Al igual que ocurre con los motivos ornamentales de balcones y ventanas también en los capiteles la deuda mayor apunta al ambiente artístico del norte de Italia y a fuentes de finales del Quattrocento, entre las que destaca, a mi parecer, los tratados de Francesco di Giorgio Martini y su misma arquitectura o la de sus seguidores. Así, por ejemplo, un tipo de capitel corintio de volutas rosáceas, ábaco decorado con ovas y flechas y listel de huso y cuentas, de largo vaso cilíndrico estriado con bastones en el tercio inferior, es similar al que se muestra en f.15v. del *Codice Saluzziano* (Biblioteca Reale de Turin) [Fig. 6] sólo que sin las cuatro grandes hojas de acanto que tienen los capiteles velezanos en eje con las volutas, composición que se da no obstante en obras del círculo de su influencia, capiteles-ménsulas procedentes de la “rocca” de Mondolfo, hoy en el Victoria & Albert Museum de Londres.<sup>15</sup>

Otro tipo que encontramos en Vélez, el de volutas formadas por delfines que beben de una taza central, con sendas hojas de acanto debajo de ellos, se puede ver en la portada exterior de la iglesia de San Bernardino de Urbino, destinada a panteón

<sup>15</sup> FIORE, Francesco Paolo; TAFURI, Manfredo, *Francesco di Giorgio architetto*, Milano, Electa, 1993, págs..280-286.

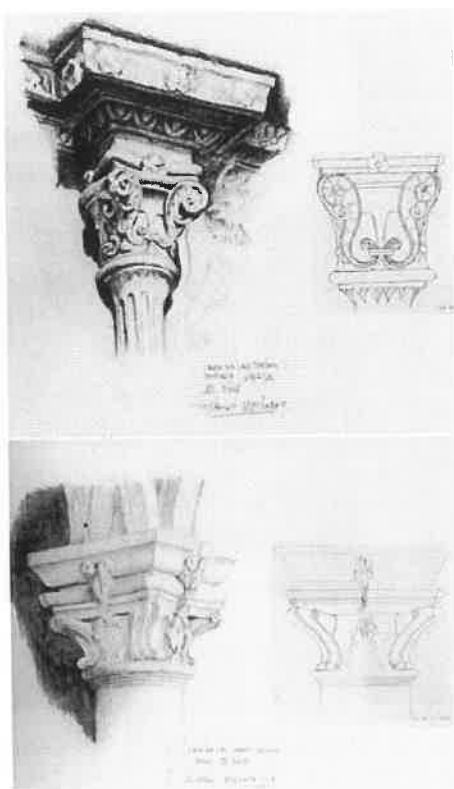
de los Montefeltro, proyecto de Giorgio Martini de hacia 1480,<sup>16</sup> salvo que en manos del arquitecto italiano la base de la taza se transforma en un tridente neptuniano. Este motivo de los delfines es de los más clásicos en el mundo antiguo, como muestra un célebre capitel romano del Museo Cívico de Padua (inv. 159), sólo que sustituyendo los acantos de esta versión moderna por volutas y la base de vaso por una hoja de acanto.

Un tercer tipo nos presenta dos grandes volutas con perfil de “S” que arrancan del centro del vaso enlazándose en torno a un tallo; la preceptiva hoja de acanto bajo la voluta y flor o cabeza en el ábaco. El tipo, que admite variantes como la de ocupar el espacio entre las volutas con cabezas o escudos nobiliarios, así como la de sustituir las volutas por cornucopias, es también privativo de Lombardía y Venecia, aunque no falta tampoco en el *Codex Escorialensis* (f.22r y 24r.). Están presentes en la fachada de la Cartuja de Pavía y de una forma muy directa en la arquitectura del Bramante milanés, tanto construidas como pintadas (por ejemplo, son muy fieles a este tipo los capiteles de las pinturas murales de la casa Panigarola, ca. 1490, a través de los restos conservados) o en la “Puerta del Templo de Jerusalén” ideada por Luca Pacioli en su *De Divina proportione* (1509). Pero está formulado antes en las pilastras del “sacellum” de la capilla Rucellai en San Pancrazio de Florencia, por Alberti, a mediados de 1460. Su difusión es amplia, pues lo encontramos también en Nápoles (capilla Piccolomini, en santa Ana dei Lombardi, de A. Rossellino y B. da Maiano) y desde luego en España, desde edificios tan representativos y genuinamente genoveses por factura y materiales, como la portada del palacio de los Medinaceli, la llamada “Casa de Pilatos” de Sevilla, a la de altos funcionarios, caso del tesorero real, Alonso Gutiérrez de Ma-



6. Capitel del patio de Vélez Blanco y folio 15v. del *Codice Saluzziano* (GIORGIO MARTINI).

<sup>16</sup> BURNS, Howard, “San Bernardino a Urbino. Anni ottanta del XV secolo e sgg.” En FIORE, Francesco P.; TAFURI, Manfredo, *Francesco di Giorgio architetto*, Milano, Electa, 1993, págs.. 230 y ss.



7. Capiteles de Casa de "las Torres" (Úbeda).

drud, en el patio de su casa madrileña,<sup>17</sup> además de bastantes ejemplos visibles en portadas de casas de la pequeña nobleza en Úbeda y Baeza. Particularmente rico y variado es el elenco que ofrece la Casa de las Torres, casa solariega de los Dávalos de Úbeda [Fig.7].

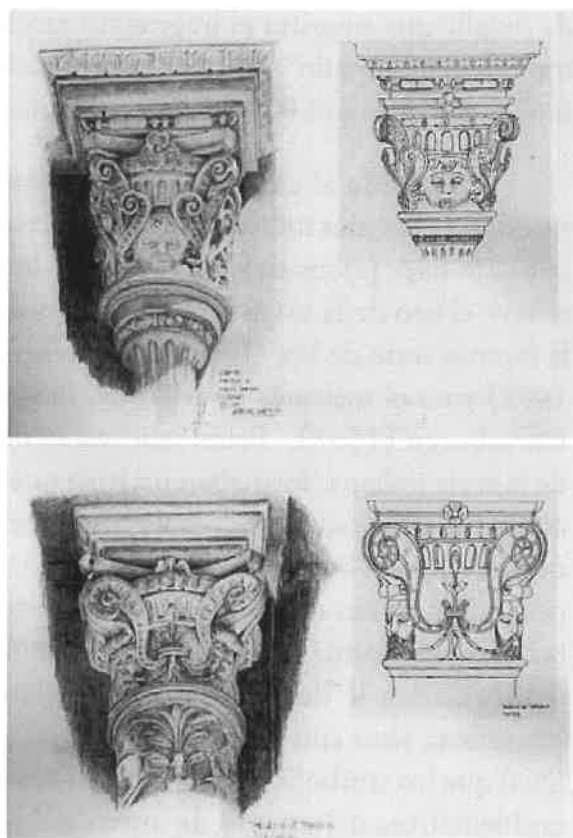
La abundancia de estos elementos arquitectónicos, los capiteles, en la arquitectura civil de las dos importantes ciudades jiennenses, hoy declaradas Patrimonio de la Humanidad en virtud de su patrimonio arquitectónico renacentista, pone de manifiesto el valor de esas piezas en cuanto que signos muy visibles y elocuentes de la riqueza, más que del poder, de la aristocracia local, pero a fin de cuentas de prestigio social, dado que la variedad que caracteriza a estos capiteles "itálicos" del primer renacimiento colma los deseos de novedad y a la vez el tradicional apego al lujo y fantasía ornamental. Un rastreo amplio y sistemático, parte de un proyecto en vía de realización,<sup>18</sup> nos

permite constatar la filiación dominante de los modelos italianos con la mayor variedad en las construcciones comprendidas entre la segunda y tercera décadas. Casi todos los tipos vistos en La Calahorra y Vélez Blanco tienen aquí cabida, siempre con sus pequeñas variantes. El tipo de las volutas de perfil sinuoso enlazadas en su base es el dominante entre las series más antiguas, como la señalada de la "Casa de las Torres", pero todavía con mayor complejidad y riqueza pueden verse en portadas exteriores, como la del palacio de Torrente y la de la iglesia de Santo Domingo [Fig. 8], donde la hoja de acanto bajo la voluta se troca por una máscara, pero a cambio el acanto aparece recubriendo la voluta, un rasgo particular y frecuente en los capiteles de Giorgio Martini, lo mismo que el enriquecimiento del equino con ovas y flechas y estrías, aquí sólo parcialmente observado.

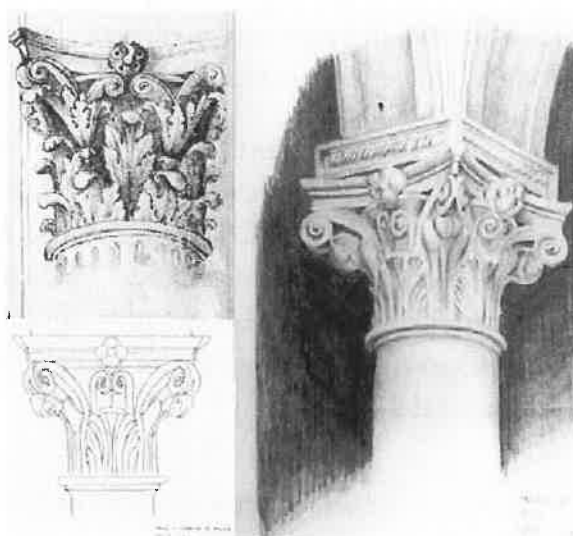
<sup>17</sup> TOAJAS ROGER, María Ángeles, "Capiteles del primer Renacimiento en las Descalzas Reales de Madrid: estudio del patio del Tesorero" *Anales de Historia del Arte*, 13, Madrid, 2003, págs..97-130

<sup>18</sup> GALERA ANDREU, Pedro A.; RUÍZ MARTÍNEZ, Alfonso, *Capiteles renacentistas de Úbeda y Baeza*, Jaén, Instituto de estudios Jiennenses (en prensa).

Curiosamente una mayor fidelidad a modelos del tratadista y arquitecto sienés quattrocentista la encontramos en un momento posterior, cuando el lenguaje del “antiguo” está mejor asentado y es precisamente Andrés de Vandelvira quien lo sigue en diseños suyos para obras ubetenses como el Hospital de los Honrados Viejos y la fachada del palacio Vázquez de Molina, donde emplea un capitel de gruesas y salientes volutas con listel de ovas y fechas en el equino equivalente al “capitello dorico” que muestra el *Codice Magliabecchiano* (f. 33r.), o el “capitello jonico”, de la misma página, que se diferencia del anterior por presentar el vaso estriado, y que Vandelvira emplea en la fachada del palacio Vela de Cobos y en las pilastras de la portada sur de El Salvador. Pero sobre todo será un capitel compuesto, de doble voluta que parten de sendos tallos a mitad del vaso entre hojas de acanto, del que aparecen hasta tres versiones en el *Códice Escorialensis* (f.12r.; 22r. y 22 v.) [Fig. 9], tal como lo vemos en las pilastras del pórtico del Antiguo Ayuntamiento, obra atribuida a Vandelvira, o en las de la fachada del palacio Vázquez de Molina (actual Ayuntamiento), o en las columnas de la portada del palacio del Marqués de la Rambla. Este último más próximo al modelo antiguo romano, del que tanto Giuliano de Sangallo como el *Códice Escorialensis* se hacen eco (véase el dibujo



8. Capitel de la casa Torrente (Úbeda) y capitel de la portada iglesia de Santo Domingo (Úbeda).



9. Capitel palacio Vázquez de Molina (Úbeda) y f.43r. del *Codex Escorialensis*.

de detalle que muestra el fragmento arquitectónico del f.38r. con la leyenda “frontone de Santanghilo”). Todavía en el patio del Hospital de Santiago y en obras de finales del Quinientos en Úbeda podemos ver el tipo con distintas variantes.

Volviendo al castillo de Vélez Blanco y a la utilización de modelos clásicos sacados de fuentes italianas, el friso de madera que decoraba el salón principal, descubierto hace pocos años en el Museo de Artes Decorativas de París,<sup>19</sup> ha puesto de relieve el uso de la estampa para menesteres ornamentales. Se trata en este caso de la famosa serie de los “Triunfos de César”, dibujados por Andrea Mantegna (1482-1492) para el marqués de Mantua, Francisco Gonzaga, y grabados por Jacobo de Estrasburgo (1503). Estos relieves, compuestos por la fusión de los 12 grabados de la serie italiana, formaban un friso que ornaba el llamado “Salón del Triunfo”, tal como fue bautizada la mayor y principal estancia del castillo por los eruditos locales que alcanzaron a ver todavía “in situ” el conjunto a principios del siglo XX.<sup>20</sup> Hoy, a pesar de las faltas que presenta, por el estudio de M. Blanc se ha podido comprobar la fidelidad a la fuente grabada, pero también las licencias justas para asimilar la temática clásica al “decoro” particular del marqués de los Vélez, a quien se ha querido identificar, sino con el mismo César, si con algunos de sus fieles acompañantes, al igual que los simbólicos ramos triunfales de laurel se han trocado aquí en las ortigas emblemáticas del escudo de armas del noble Fajardo. Todavía más, frontero a los “Triomphi” clásicos se situaba sobre la entrada al salón, según la referida descripción de los testigos oculares, una actualización del tema llevada al contexto histórico coetáneo de los triunfos cristianos sobre el Islam, alusivos sin duda a la Guerra de Granada, en la que jugó un importante papel el Adelantado de Murcia, pudiéndose identificar quizá con mayor certeza al propio marqués con el personaje que porta la rodela con las armas de la Casa.

Complementario en cierto modo, dentro del discurso ensalzador del “vir illustris”, serán los relieves con los “Trabajos de Hércules” que ornaban otra sala a la que se conocía como el “Salón de la Mitología”. Se trata de cuatro frisos en los que se recogen los doce célebres “Trabajos” del Héroe, agrupados de tres en tres y separados entre sí por los escudos nobiliarios de Pedro Fajardo y su mujer, Mencía de la Cueva. Modelo de “virtud moral”, Hércules completa la condición heroica del morador del castillo.

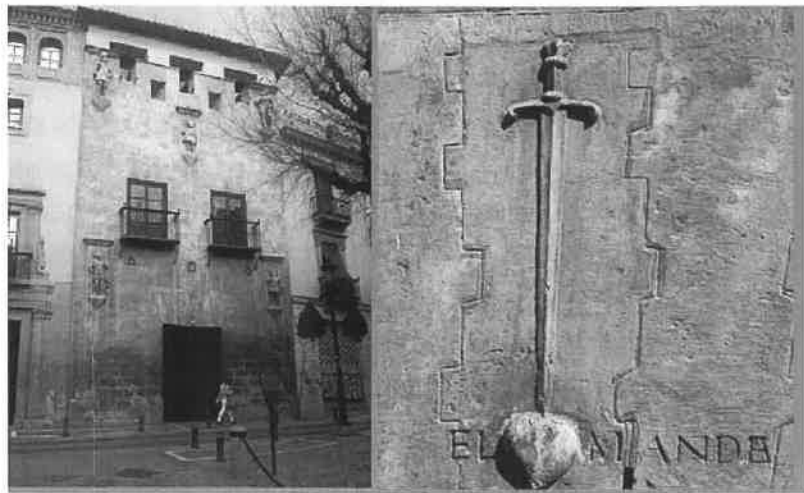
---

<sup>19</sup> BLANC, Monique, “les frises oubliées de Vélez Blanco”, *Rvue de L'Art*, 116, París 1997, págs., 9-16.

<sup>20</sup> Así lo denomina el erudito local Federico de Motos en un artículo en el diario madrileño *El Correo* (16-VI-1902). Cit. En RUIZ GARCÍA, Alfonso, *op. cit.*, pág., 93

OTRA MANSIÓN NOBLE. OTROS "EXEMPLA".

En 1515 el Comendador de Montiel y Alcaide del Generalife, Gil Vázquez Rengifo (+ca. 1545), adquiría en la ciudad de Granada de mano de Juan de Gamboa una casa-torre, que anteriormente había sido del obispo de Lugo, don Pedro de Rivera, a la que añadiría una serie de mesones y macerías, adquiridas de otro Comendador, Martín Fernández de Villaescusa.<sup>21</sup> Con todo ese conjunto se forma la hoy conocida como "Casa de los Tiros" por la presencia de unos mosquetes entre las almenas de la torre, que subrayan el carácter militar de su dueño y el culto que a las armas se le va a dar en su ornamento y significación, configurada en su actual aspecto entre 1525-1530 y 1540 [Fig. 10].



10. Fachada de la Casa de los Tiros (Granada) y Divisa familiar

La casa le fue dada a su hija, María Rengifo, al casarse (1540-1541) con don Pedro Granada Venegas, nieto del primer Pedro Venegas, de origen islámico y perteneciente a la aristocracia nazarí, e integrado con todos los honores en la corte de

<sup>21</sup> GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, Manuel, *Guía de Granada*(1892), Granada, (ed. Facs. Al cuidado de J.M. GÓMEZ MORENO CALERA) 2 vols., Universidad de Granada, 1992, I, pág.208; VALLADAR, Francisco de Paula, "La casa de los Tiros", *Alhambra*,550, Granada, 1922, pág.88. Además: GALLEGU BURÍN, Antonio, *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*(1936-1944), Granada, Comares, 1987; GALLEGU MORELL, Antonio, *Casa de los Tiros*, Madrid, Dirección general de Bellas Artes, 1962; LÓPEZ GUZMÁN, Rafael, *Tradicón y clasicismo en la Granada del XVI. Arquitectura civil y urbanismo*, Granada, Diputación, 1987, págs.. 438-449; GALLEGU ROCA, Francisco J., "Las casas palaciegas de Granada", en TITOS, Manuel (coord.) *Nuevos paseos por Granada y sus contornos*, Granada, La General, 1992, I.; GONZÁLEZ DE LA OLIVA, Francisco, HERMOSO ROMERO, Ignacio, *Museo Casa de los Tiros de Granada. Guía oficial*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2005, págs.. 65-88.

los Reyes Católicos.<sup>22</sup>La familia Granada Venegas, que luego ostentará el título de marqueses de Campotéjar y la Alcaidía del Generalife a perpetuidad por herencia del Comendador, mantendría el tono caballeresco impreso por Gil Vázquez en la casa unido al cultivo de las letras, de manera que en la segunda mitad del siglo, el hijo de este matrimonio, don Alonso Venegas, mantuvo una Academia literaria en esta sede. Aunque a menudo se han identificado emblemas e imágenes de la casa con los Granada Venegas, sin embargo la cronología y la heráldica indican que fue Gil Vázquez su ideador.

Es la torre el cuerpo principal de la mansión, conformando la fachada y elevándose sobre el resto de la casa como si de la torre del Homenaje de una fortaleza se tratara. En su interior se encuentra el salón principal en la planta noble, que recibe el nombre de “cuadra dorada”, lo que aparte de aluda a sus proporciones cuadradas, es término común en la tradición arquitectónica castellana. Diríase que su propietario quiso trasladar el castillo al ámbito urbano y tal vez por eso reforzar la impronta militar, pero manifiesta a través del discurso humanista de la exaltación de la virtud del caballero. Un discurso, que si bien encaja perfectamente en el pensamiento renacentista adhiriéndose al lenguaje del “antiguo”, entronca con la cultura caballeresca del “Otoño medieval”, que si bien encuentra su apoyo en ejemplos también italianos –como pretendo plantear- se nutren o hibridan con la corriente que desde la corte ducal de Borgoña llega, vía norte de Italia, a instalarse en la corte napolitana de la segunda mitad del Quattrocento.

Aquí no es el ornamento arquitectónico el vehículo por el que llegan esos ejemplos italianos, sino el figurativo, ya sea bajo formato escultórico -el dominante- o el pictórico, concentrado en la fachada y en la citada “cuadra dorada”. El guión a desarrollar no es otro que el ya tópico, desde la Baja Edad Media, tema de los “viris illustribus”, que a su vez partía de la literatura del Mundo Antiguo (Suetonio) y fue seguido por la patrística cristiana (San Jerónimo), y en la Edad Media española

---

<sup>22</sup> Los Granada Venegas eran descendientes de la nobleza nazarí, en concreto de Cidi Yahya al Nayyar, nieto de Yusuf IV, quien tuvo el gobierno de Almería y el de Baza en el momento de la conquista por los Reyes Católicos (1489), a la que favoreció, motivo por el cual fue largamente recompensada toda su descendencia. El linaje de la familia mereció ser recogido por A. LÓPEZ DE HARO, *Nobiliario genealógico de los reyes y títulos de España*, Madrid, 1622, págs.. 106-110, quien recoge como Don Pedro Granada Venegas, tercer señor de Campotéjar y Caballero de la Orden de Santiago casó con Doña Maria Rengifo Dávila, pág. 109. Sobre el ascenso e integración social en la Granada cristiana de esta familia, vid. SORIA MESA, Enrique, “De la conquista a la asimilación: la integración de la aristocracia nazarí en la oligarquía granadina. Siglos XVI-XVII”, *Areas. Revista de Ciencias sociales*, 14, Murcia, 1992, págs.. 52-64.

por San Isidoro y ya en sus postrimerías por Hernando del Pulgar con sus *Claros varones...*<sup>23</sup> Los cinco héroes que figuran en la fachada: Jasón y Héctor en la parte superior; Hércules y Teseo en la inferior y en el centro Hermes o Mercurio, formando así el esquema compositivo de un “Cinco” de baraja de cartas, detalle que suele pasar desapercibido para la historiografía, y que por esta misma disposición y, forma e indumentaria (los héroes visten todos la armadura romana), me recuerdan a las barajas del Tarot, muy en boga en los círculos cortesanos quattrocentistas, como las elaboradas por Mantegna o el denominado “Tarot Sforza Visconti”.<sup>24</sup> La disposición del dios mensajero en el centro, figura asidua en el tarot, vistiendo un traje moderno del tipo de los heraldos en el que se dibujan las armas de los Rengifo, tal como lo llegó a distinguir Gómez-Moreno González, resalta la identificación del propietario de la casa con los héroes antiguos y mitológicos. A modo de clave, figurada y real, sobre la dovela central de la puerta está grabada la divisa del caballero: un jeroglífico formado por una espada pinchando sobre un corazón [Fig. 10] y la leyenda a ambos lados de éste, “EL MANDA” (mande),<sup>25</sup> reforzada por tres aldabones de bronce con distintas figuras geométricas: cuadrado, triángulo y octógono, cada una con leyenda alusiva al papel significativo del corazón: “El (corazón figurado) se quiebra hecho aldaba llamándonos a la batalla”, en la primera; El (corazón) manda gente de gera (sic) exercita las armas, en la segunda; Aldabadas son que las da Dios y las siente el (corazón). En una de estas aldabas figura la fecha de 1531.<sup>26</sup>

Ya dentro de la casa, en el zaguán, se representa entre las vigas del alfarje una zoomaquia de animales fabulosos, temática no ajena en un plano simbólico a las virtudes del caballero cristiano,<sup>27</sup> para llegar a la “Cuadra Dorada”, donde el alfarje vuelve a

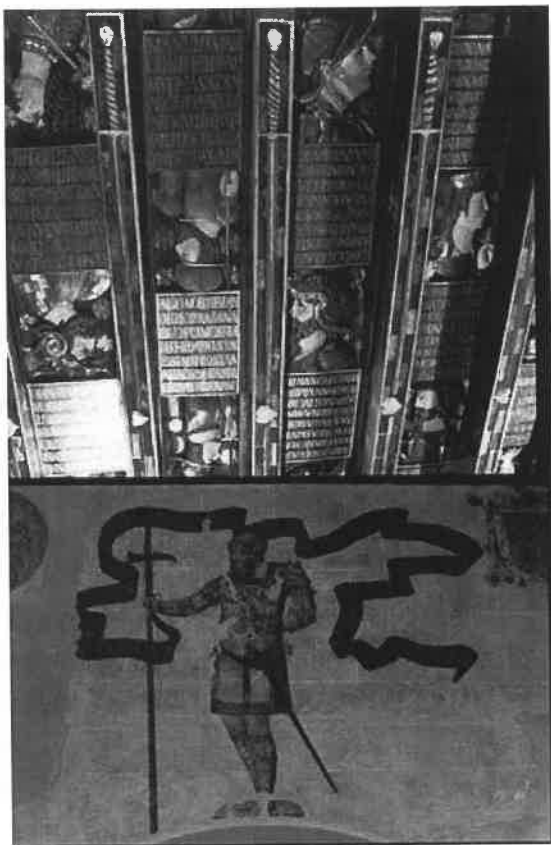
<sup>23</sup> PULGAR, Fernando del, *Claros varones de Castilla*(1486), Madrid, Cátedra, 2007. Una alusión, aunque breve, a los Viris illustribus en relación con los personajes de la fachada de la casa de los Tiros, en FRANCO, Ángela, “Algunas fuentes medievales del Arte del Renacimiento y Barroco”, *Anales de Historia del Arte*, 73-89, Madrid, 2008, págs. 73-89. La cita de la Casa de los Tiros, pág.79.

<sup>24</sup> Entre las series de estampas de tarots, la quizá más antigua de las conocidas, el *Sola-Busca Tarocchi* (nombre de la familia milanese poseedora) organiza las 78 cartas bajo los cuatro palos convencionales de la baraja (oros, espadas, copas y bastos); una de ellas el “tres de espadas” se representa con tres espadas clavadas en un corazón (ZUCKLER, Mark (ed.) *The Illustrated Bartsch*, 24.3, pag.71. En los tarot es frecuente que dioses y reyes se representen como hombres armados y en relación con esas figuras deben estar los cuatro héroes de la Antigüedad, que reproduce igualmente el “Bartsch” (vol.24.4), etiquetados como anónimos florentinos del s.XV, entre los que se encuentran “Hector de Troia” y “Teseus”, pag. 208.

<sup>25</sup> En la inscripción epigráfica se superpone una “E” final a la “A”. Por eso Gómez Moreno González corrige en su *Guía...* “Manda” por “Mande”, *op. cit.* II, pág. 207.

<sup>26</sup> GONZÁLEZ DE LA OLIVA, Francisco; HERMOSO ROMERO, Ignacio, *op.cit.* pág.66

<sup>27</sup> Acerca de una lectura de estas representaciones de “monstruos” en clave antiheroica, pero complementaria de todo el programa caballeresco, vid. VILLANUEVA MUÑOZ, Emilio, “Monstruos del



11. Detalle del alfarje de la “Cuadra Dorada” y pintura mural.

ser el gran escenario de un repertorio de “vires illustribus”, ahora dedicado a una genealogía de héroes nacionales, que se remonta a Alarico para terminar con el Emperador Carlos y la Emperatriz Isabel, incluyendo de forma destacada también a los Reyes Católicos y a una serie de héroes militares hispanos destacados en la guerra contra el islam, entre los que figura su padre, Juan Vázquez Rengifo, muerto en la guerra de Granada, y causa de las prebendas de que gozará su hijo [Fig.11]. La representación de todos ellos, retratos de busto policromados, acompañados de una leyenda alusiva a sus méritos y dispuestos a modo de un tablero de ajedrez, incide asimismo en el fuerte tono caballeresco que lo impregna todo, recalado con la reiteración de la divisa de la espada y el corazón incisos en las vigas, ahora con dos leyendas alternantes: *El corazón mande* y *El corazón me fecit*. Pinturas murales, descubiertas hace pocos

años, representan a guerreros, vestidos también a la romana, que sostienen sendos estandartes, lo que los identifica con el título del dueño de la casa, tal como nos recuerda Diego de Valera: “Estandarte, deve traer todo caballero o gentil hombre o capitán que tiene cargo de gobernar gentes de armas”,<sup>28</sup> y recordemos la exhortación de una de las aldabas de la puerta (“El corazón manda gente de guerra”). Las filacterias que acompañan a los estandartes contienen además leyendas alusivas a los éxitos de guerra contra el “turco” y la pagana “secta maldita” mahometana [Fig.11], que junto con la cruz de Jerusalén, que forma parte del emblema de Rengifo, labrado en los cuarterones de la puerta de acceso a la Cuadra Dorada, culminan los ideales del caballero cristiano.<sup>29</sup> Cuatro clí-

renacimiento español. La Casa de los Tiros de Granada”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 38, Granada, 2007, págs. 61-80

<sup>28</sup> VALERA, Diego de, *Tratado de las armas*, en *Epístolas y otros varios tratados*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos, 1878, pág.289.

<sup>29</sup> Esto era lo que cabía esperar del cumplimiento de los deberes de la nobleza de la Caballería medieval conducentes, como ha escrito Huizinga, a “la idea de una aspiración a la paz universal, fundada en la

peos con bustos de mujeres fuertes, heroínas bíblicas y del Mundo Antiguo (Judit, Semíramis, Penthesilea y Lucrecia) de factura posterior al resto, aún dentro del s.XVI, vienen a completar la idea inicial.

De Troya a las hazañas de la guerra contra el moro, Gil Vázquez Rengifo en su aspiración a alcanzar la fama que cabía a un miembro de la caballería, a lomos de la Edad media y del Renacimiento, no podía disociar su vida del ejemplo de los héroes de la antigüedad, pues a fin de cuentas, como escribió J. Huizinga, “la vida caballeresca es una vida de imitación”.<sup>30</sup> Sostiene este mismo autor que ese deseo de gloria póstuma era tan común al caballero cortesano medieval como al mercenario o al refinado espíritu del Quattrocento, y corolario de ese común sentimiento sería la atención prestada al tema de “Los nueve de la Fama” (*Les neufs preux*), combinación de tres héroes paganos, tres judíos y tres cristianos.<sup>31</sup> Aunque de este conjunto sólo uno, Héctor, figura entre los cinco seleccionados para la fachada de la Casa de los Tiros, la presencia en el interior de tanto héroe cristiano y sobre todo la presencia de las heroínas antiguas, que también fueron incorporadas en la Baja Edad Media a tan noble elenco, permiten, creo, tomar esta referencia como una primera y segura clave interpretativa, cosa que hasta ahora apenas se ha destacado.<sup>32</sup>

En realidad este número de nueve es una selección escogida de un repertorio más amplio de “uomini famosi”, que circulaba por Italia en el Siglo XV, quizá fruto de ampliación posterior a los *Voeux du Paon*, obra de Jacques de Longuyon, en torno a 1312;<sup>33</sup> pero para nuestro propósito más fidedigno a la hora de establecer las hipotéticas fuentes de inspiración de la casa granadina. Uno de esos primeros ejemplos quattrocentistas sería la galería de estos “uomini” pintados en el desaparecido palacio del cardenal Giordano Orsini (+ 1438) de Monte Giordano, en Roma, hacia 1432. A través de dos manuscritos conocemos descriptivamente el conjunto, integrado por unos 350 personajes ordenados cronológicamente a través de las seis edades de la Humanidad, que arranca con Adán y Eva y finaliza en la Edad Media. Aquí se encuentran todos los héroes y heroínas de la mansión de Vázquez de Rengifo, a excepción del dios pagano, Hermes. No conocemos evidentemente las figuras pintadas,

---

concordia de los reyes, la conquista de Jerusalén y la expulsión de los turcos de Europa” (HUIZINGA, Johan, *El otoño de la Edad Media*(1929), Madrid, evista de occidente, 1965 (6ª ed), pág., 101.

<sup>30</sup> Idem, pág., 106

<sup>31</sup> Idem, pág., 108

<sup>32</sup> Que sepa, hasta ahora tan sólo Ángela FRANCO en su trabajo citado (vid. Nota 21)

<sup>33</sup> HUIZINGA, Johan, op., cit., pág., 108

atribuidas a Massolino y a Uccello,<sup>34</sup> pero si tenemos una copia bastante fiel gracias a la *Cronica Crespi*, realizada por el artista lombardo Leonardo da Besozzo. El desigual estilo en las representaciones de estas figuras revela distintas manos en los originales, que condujo a Mode a jugar con los nombres de Massolino y Uccello, en cualquier caso alejadas del estilo de da Besozzo a juzgar por lo que se puede ver en los frescos de la capilla Caracciolo del Sole (1427-1432) en San Giovanni a Carbonara (Nápoles), que responde mejor a los refinamientos lineales del gótico último, dentro del gusto elegante cultivado por Renato de Anjou y su corte en Nápoles, y para quien Besozzo iluminaría algunos manuscritos.

La *Cronica Crespi*, reviste interés para nuestro propósito precisamente por la representación de esas figuras más volumétricas, pesadas o sólidamente asentadas, aunque de dibujo anguloso y algo esquemático, que como el Nimrod babilónico visten el traje de armas a la romana, vinculadas al ambiente artístico florentino del primer tercio del Quattrocento. Esta copia de los frescos del palacio Orsini estaba destinada a tener un amplio eco. De las más inmediatas sea tal vez su influencia sobre otra "Crónica Universal", sólo que ha llegado incompleta, la llamada *Cronica Cockerell* (su antiguo dueño hasta 1958), hoy atribuida de manera casi unánime a Barthélemy D'Eyck.<sup>35</sup>

Desde el punto de vista formal la obra D'Eyck es muy superior a la de Besozzo, pero la referencia en cuanto a los modelos es innegable. Además, y esto nos interesa sobremanera, ambos artistas debieron encontrarse en Nápoles en 1438, bajo el dominio angevino, cuando Renato de Anjou encargó una *Crónica* inspirada en la de *Crespi*, por no decir copiada, dado que en ella figuraba el fundador de su dinastía ("Carolus primus rex Sicilie 1262")<sup>36</sup> Aquí de nuevo encontramos a los héroes troyanos vestidos y armados a la antigua portando largas espadas, particularmente en la hoja del Metropolitan Museum, donde aparecen Jasón con un carnero y Héctor con escudo y la leyenda "Hector de Troia" [Fig. 12].

<sup>34</sup> MODE, Robert L, "Massolino, Uccello and the Orsini uomini famosi", *The Burlington Magazine*, 114, 1972, págs., 369-378. Tb. SIMPSON, William A., "Cardinal Giordano Orsini (+1438) as prince of the Church and a patron of the arts". A contemporary panegyric and two descriptions of the lost frescoes in the Monte Giordano", *Journal of Warburg and Courtauld Institute*, 29, 1966, págs., 135-159

<sup>35</sup> REYNAUD, Nicole, "Barthélemy d'Eyck avant 1450", *Revue de l'Art*, 84, Paris, 1989, págs. 22-43

<sup>36</sup> SIMPSON, William A., *op. cit.*, pág. 157. Tb. REYNAUD, Nicole, *op. cit.* y THIÉBAUT, Dominique, "Hoja de una Crónica Universal, c. 1440" en NATALE, Mauro (Comisario), *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Catálogo, nº 53, págs., 357-361.

Este mundo caballeresco desarrollado en el Nápoles Angevino, cruzado de la fantasía provenzal y de la cultura quattrocentista del centro y norte de Italia, que aún mantendrá Alfonso el Magnánimo cuando el reino italiano pase a manos de Aragón, me parece clave para entender una determinada interpretación o asunción de la cultura humanista por parte de un sector de la aristocracia hispana, aquella, que vinculada a las empresas militares de la nueva monarquía de los Reyes Católicos, conociera de forma directa estas manifestaciones artísticas. Uno de esos soldados destacados, que acompañó a Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán, a la campaña italiana fue Gil Vázquez Rengifo.<sup>37</sup> Este caballero de la Orden de Santiago, del que se dice que era contino de guerra, es decir, perteneciente a un selecto grupo de

caballeros de absoluta confianza al servicio de la Corona, educados a este fin, no sólo en el dominio de las armas, sino también en el de las letras, por un maestro excepcional, Pedro Mártir de Anglería, comprendemos que se sintiera atraído de manera especial por el ambiente cultural de este centro del sur de Italia. Pensemos, que al margen de las obras miniadas, de uso restringido, sin embargo un recorrido por la ciudad y sus templos podía proveer al visitante extranjero de imágenes, realizadas en el siglo, que pudieran satisfacer ese gusto caballeresco. Tal podía ser el conjunto mostrado en la iglesia de San Giovanni in Carbonara con el monumental sepulcro del rey Ladislao I y el de Gianni Caracciolo, el poderoso senescal y amante de la reina Juana, hermana y sucesora de Ladislao, en la capilla de Caracciolo dal Sole, detrás del anterior monumento.



12. "Hector de Troia". *Crónica Cockerell* (Metropolitan Museum)

<sup>37</sup> GONZALEZ DE LA OLIVA, Francisco; HERMOSO ROMERO, Ignacio, op. cit., pág., 64



13. Monumento funerario de Gianni Caracciolo. Capilla Caracciolo dal Sole en San Giovanni a Carbonara (Nápoles).

Esta última es la que más interesa, pues presenta en su frente a tres sólidos personajes, vestidos con armadura militar y la del propio titular coronando el monumento [Fig. 13]. En uno de esos tres personajes, el central, se representa a Hércules. Tipos igualmente armados aparecen también en la otra muy famosa capilla de esta misma iglesia, la de Caracciolo di Vico, tan ligada en su arquitectura y escultura a insignes nombres del renacimiento español, como los de Siloe, Machuca y Ordóñez. La calidad de una y otra capilla son muy superiores a las figuras de la Casa de los Tiros y no cabe establecer paralelos formales entre unas y otras, pero si quiero subrayar la familiaridad que hubo de tener con toda esta imaginería Gil Vázquez Rengifo cuando visitara Nápoles en la compañía del Gran Capitán.

La ciudad italiana y el ambiente artístico, trufado de la corriente nórdica que introdujo la corte angevina y la revitalización a la “antigua” de Alfonso el Magnánimo, permitía cultivar un humanismo cultural en clave caballeresca, que entiendo debió estimular a Vázquez Rengifo a fusionar la tradición de los “uomini famosi” con los astros y éstos con los dioses, siempre bajo el timbre de la heroicidad. Es así como la fachada de la casa se nos muestra con las figuras de dioses y héroes tan bizarras, tan próximas a las imágenes de los “tarots” que circulaban en el s. XV, como ya he hecho alusión, o a las representaciones astrales de obras tan admiradas en-

tonces como *De Sphaera Mundi*, (1450-1460) de la Biblioteca Estense de Módena, cuya representación de Marte, por ejemplo, tanto nos recuerda en su vestimenta a estas figuras de Granada. Y qué decir de la divisa de la espada y el corazón, pura esencia del más puro espíritu de la caballería medieval, bellamente cultivado por un rey poeta, Renato de Anjou, autor él mismo de *Coeur d'amour épris*, iluminado por Barthélemy d'Eyck, y ensalzados ambos motivos por Diego de Valera, quien decía del corazón, citando a Séneca, que "la nobleza del onbre es el coraçon alto, conviene a saber, virtuoso".<sup>38</sup> En cuanto a la espada, sencillamente, en palabras de Duby, "es el emblema de la función caballeresca, como la corona lo es de la función real".<sup>39</sup>

El despliegue de relieves en el interior de la Cuadra Dorada, sobre todo en el "tablero de ajedrez" formado en el alfarje (aquí también la figura de conjunto tiene su significado caballeresco) se centra de forma más concreta y reductiva en los hombres ilustres, limitados a la historia hispana. Una genealogía de reyes y nobles destacados por sus hazañas bélicas forman esta antología con arreglo a una fórmula clásica de retrato y leyenda, tal como pocos años después, en 1546, daría a la luz Paulo Giovio en su *Elogia viris clarorum imaginum* y que previamente había llevado a los muros de su casa en Como. Obra, que curiosa, pero significativamente, fue traducida y publicada en Granada por Gaspar de Baeza en 1568.<sup>40</sup> Y lo es porque este humanista jiennense, era uno de los contertulios de la Academia de letras que Alonso Venegas, nieto de Rengifo, había instalado en ésta su casa. De modo, que con seguridad bajo este ilustrado techo hubo de hablarse de cuestiones muy afines al ornato de la Cuadra y tampoco ha de extrañar que en la dedicatoria puesta por Baeza al libro de Giovio hiciera hincapié en los ilustres de la guerra: "*Porque ese varón doctísimo (a quien todas las naciones de conformidad llaman padre de la historia) buscando por todo el mundo con su gran cuidado los retratos verdaderos que se pudieron haber de hombres señalados en guerra, púsolos en su Museo*"<sup>41</sup>.

<sup>38</sup> VALERA, Diego de, *Espejo de verdadera nobleza*, en *op. cit.* Pág. 174. El mismo autor vuelve a ensalzar el corazón por boca de Tomás de Aquino: "En la muchedumbre de los miembros uno es el que principalmente nos mueve, es a saber, el coraçon; en las partes del ánima una fuerza principal nos posee, conviene a saber, la razón..." (*Ceremonial de Príncipes*, *op. cit.*, pág.,312).

<sup>39</sup> DUBY, Georges, *Hombres y estructuras de la Edad Media*, Madrid, Siglo XXI, 1978.

<sup>40</sup> Con el título: *Elogios o vidas breves de los Caballeros antiguos y modernos*, Granada, Hugo de Mena, 1568. Sobre el autor y su obra, vid. LÓPEZ POZA, Sagrario, "Autores italianos en la transmisión de la tradición del elogio en tiempos de Quevedo", *La Perinola*, 10, 2006, págs..159-173, en especial 163 y ss.

<sup>41</sup> Cit. En LÓPEZ POZA, Sagrario, *op. cit.*, pág.165

## LA IGLESIA Y SU INTERÉS POR EL "ANTIGUO".

Señalaba al principio la adición de la Iglesia a la arquitectura al "Moderno" durante las dos primeras décadas del siglo XVI, coincidente con el reinado de los Reyes Católicos, estilo –y no digamos sistema constructivo- que tuvo larga coexistencia con el "Romano" o "Antiguo". Sin embargo, pese a la pervivencia estructural en el ornato pronto se manifestó proclive a adoptar el otro lenguaje en versión "plateresca", lujoso, y como tal ostentativa expresión de poder. Desde los vestidos litúrgicos a las portadas y túmulos funerarios, pasando por la rejería, los retablos y otros campos artísticos, vemos de forma acelerada como fue subiendo la marea de un nuevo gusto. Ya la posición de Íñigo López de Mendoza, tan observante en el proyecto gótico de la Capilla Real de Granada a su mejor realización, buscando maestros, como Rodrigo Hernández, maestro mayor de la catedral de Sevilla, es ambivalente con respecto al otro lenguaje cuando encarga el sepulcro de su hermano, Diego Hurtado de Mendoza, obispo de Sevilla, a Domenico Fancelli, de cuyo trato resultará después el encargo para el de los Reyes Católicos en la Capilla Real.

No es Fancelli el único nombre italiano vinculado a la Capilla Real; otros dos artistas plásticos de la península vecina se sitúan al final de la segunda década del Quinientos: Francisco Florentin y Jacopo Torni, también conocido por el topónimo de Florentino. Este último más afamado, por cuanto Vasari lo recogió en sus *Vidas...* había trabajado a la sombra de Ghirlandaio en Florencia y Roma. Su papel en la obra granadina, según lo documentado por Gómez-Moreno, fue la de un diseñador de mobiliario, que afectaba desde cajoneras a puertas, retablos, esculturas y pinturas. Un campo amplio, pero que venía a confirmar la hegemonía creciente del lenguaje al "antiguo", expandible a otras piezas como la monumental reja que separa la nave de los sepulcros reales, en cuyo contrato para su realización hecho por el contador Fonseca en 1518 se especifica que sea "de obra romana"<sup>42</sup>

De toda ese serie de objetos deudores del diseño de Torni interesa destacar el del primitivo retablo de Santa Cruz o del *Descendimiento* (hoy en el Museo de la Sacristía), [Fig. 14] que alberga el tríptico del pintor flamenco Dierick Bouts, por cuanto supone en su traza la introducción de un modelo netamente italiano arraigado desde la segunda mitad del Quattrocento, compuesto de banco, un cuerpo con tres calles separados por columnas clásicas con su orden completo y rematado por un semitondo, en su estado actual, aunque en origen llevaba un segundo cuerpo para albergar en su conjunto

---

<sup>42</sup> GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel, "En la Capilla Real", *Sobre el Renacimiento...*, pág. 83

nueve cuadros.<sup>43</sup> La riqueza y variedad de grutescos de los pedestales y columnas de este retablo, constituyen otra aportación importante por su calidad y “pureza”, en la medida que denotan un conocimiento directo de fuentes antiguas y no una versión de segunda mano sacada de fuentes impresas, por lo común, caso frecuente en los inicios del renacimiento en España. Su eco se expande en otras labores y lugares de la misma Capilla: pilares y antepecho del coro y parte de la sillería en el mismo sitio, documentada como obra de Martín Bello.



14. JACOPO TORNÌ, retablo primitivo de la Capilla de Santa Cruz o del “Descendimiento” (Museo de la Capilla Real. Granada).

Otro conjunto de motivos ornamentales de excelente talla es el que ofrecen el antepecho y gradas del presbiterio, realizado en mármol por mano de Francisco Florentin, pero sobre diseños de Felipe Bigarny, autor del retablo mayor. La ejecución quizá hable más del italianismo de los relieves que el diseño en sí. De este mismo artífice italiano, junto a Martín Milanés, de indudable ascendencia italiana también, es la pila bautismal de la iglesia del Sagrario, anexa a la Catedral y contigua a la Capilla Real. El trabajo es más tosco que en los relieves anteriores, pero la pieza supone la introducción en nuestro suelo de un modelo italiano, novedoso, tanto por material como por forma y figuras, con la pila medieval, en piedra o en cerámica, dominante en España. Realizada en 1520,<sup>44</sup> se puede considerar iniciadora de una serie, junto con la de la iglesia de San Gabriel de Loja (Granada), que tienen su continuidad en tierras murcianas y alicantinas, en la catedral de Murcia y en la iglesia de Santiago de Villena, atribuidas a Jacopo Florentino,<sup>45</sup> compartiendo todas ellas una misma

<sup>43</sup> Idem, pág. 100

<sup>44</sup> Idem, pág. 106

<sup>45</sup> GALERA ANDREU, Pedro A., “Pila bautismal”, en VV.AA., *La luz de las imágenes*, Orihuela, Generalitat Valenciana, 2003, Catálogo, nº 19, págs. 202-203

tipología, que la emparenta con el activo taller de Carrara, en Italia, pero a la vez se diferencian de éstas por su técnica más tosca y mayor apego a los motivos fantásticos, arpías, por ejemplo.

Al lado de los artistas italianos que vinieron a trabajar a Andalucía Oriental están los españoles si no formados, iniciados en el arte de la Antigüedad en Italia, y llegados a Granada al calor de la floreciente etapa que se abría. Las cuatro célebres “Águilas” citadas por Francisco de Holanda concurren, como es sabido en Granada, pero por influencia en el territorio dos de ellas serán decisivas: Diego de Siloé y Pedro Machuca. Ambos terminarán sus días en la ciudad de los Cármenes, el primero centrado en la transformación de la arquitectura a partir de su proyecto al “Romano” introducido en el inicial gótico de Egas y el segundo cumpliendo un papel similar dentro de la pintura, aunque también estuviera al frente de una obra arquitectónica singular, como era el palacio de Carlos V en la Alhambra.

Primero en el tiempo fue Machuca, quien desde 1520 o incluso un año antes hay que situarlo en la capilla Real junto a Jacopo Florentino con el que aparecer como autor de dos tablas del citado retablo de Santa Cruz, a la vez que despliega una intensa actividad como pintor de retablos y creo que diseñador mismo de retablos en la diócesis granadina y en la vecina jiennense. Aunque por desgracia la casi totalidad de los muchos documentados suyos se han perdido o han llegado incompletos y transformados hasta nosotros, todavía tenemos un buen testigo de lo que hubo de suponer su contribución a la implantación y difusión de modelos italianos en las primicias del Renacimiento para la región.

Para valorar dicha contribución hemos de trasladarnos a Jaén para cuya catedral ya realizaba en 1520 el “retablo” de Consolación, más bien altar, o sea, cuadro de altar, en una aproximación al conocido tipo de “pala d’altare”, dominado casi exclusivamente por un tema pictórico. En este caso, una tabla excepcional, una Sagrada Familia, conocida tradicionalmente como Virgen de Consolación, por identificarse con la pieza, que separada del retablo homónimo se colocó formando altar en el trascoro de la vieja catedral gótica. Esto dio pie a Hernández Perera a asociar la tabla atribuida en los años 50 del pasado siglo por Longhi y Andreina Griseri como obra indiscutible del maestro con la pintura del retablo documentado por Gómez-Moreno.<sup>46</sup> Desde en-

---

<sup>46</sup> GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel, *Las águilas del Renacimiento español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1941, págs.. 113-114. La cita documental de Libro de Fábrica, hoy perdido, dice: “A Machuca pintor por el retablo de la imagen de nuestra señora nuevo que se puso y está en el altar de Consolación, çinquenta ducados...” Las referencias críticas de LONGHI, Roberto, “Comprimari spagnoli della maniera italiana”, *Paragone*, 43, Firenze, 1953, págs.. 3-15; GRISERI,

tonces se puede decir que a Machuca no le faltaron encargos de la Iglesia jiennense, ya fuera como institución o a título particular de las dignidades de su cabildo; unas veces en la misma catedral de Jaén, otras en la Colegiata de Santa María de Úbeda, además de otros retablos documentados para las parroquias de San Andrés y San Ildefonso, también en la ciudad de Jaén.

Sin embargo es una obra tardía la que ha llegado casi intacta a nuestros días, pero de singular originalidad y plena de referencias al arte de la primera década del siglo en Italia. Se trata del retablo de *San Pedro de Osma*, en la Sala Capitular de la catedral jiennense [Fig. 15]. Pieza tanto más notable por la estructura que por la pintura en sí, desigual, con intervención de al menos otra mano o más de taller. Se trata de un políptico formado por seis tablas mayores, que conforman el cuerpo principal en dos pisos, y otras tres menores en el banco, más 28 tablitas incrustados en la marquetería de las tablas y un tondo por remate. Como puede apreciarse el mismo número y disposición semejante al retablo de la Capilla Real diseñado por Torni, pero ausente aquí toda referencia a orden arquitectónico alguno.

En principio se trataría por tanto de un mosaico de cuadros como existen muchos en Italia y también en Andalucía a partir del primer tercio del Quinientos, sin embargo los elaborados marcos tienen un papel muy destacado, tanto por servir de soporte a una iconografía imprescindible para el significado del conjunto, como



15. PEDRO MACHUCA y taller. Retablo de San Pedro de Osma (Sala Capitular de la catedral de Jaén). Detalle del tondo del retablo y Tondo "Doni", de MIGUEL ÁNGEL.

Andreina, "Nuovo schede di manierismo ibérico", *Paragone*, 113, 1959, págs. 33-43; HERNÁNDEZ PERERA, Jesús, "La Sagrada Familia de Pedro Machuca en la catedral de Jaén", *Archivo Español de Arte*, 129-131, Madrid, 1960, Págs., 79-81.

por las labores ornamentales mismas que incorpora. El tipo de marco, de ancho peinado con pequeños tondos en los ángulos y tablitas rectangulares en los centros, responde fidedignamente a una característica “cornice” muy en boga entre fines del XV y principios del XVI en Italia; la podemos ver tanto en la pintura (*Madonna degli Alberetti*, de Giovanni Bellini) como en recercados de portadas y en las decoraciones de bóvedas o techos, de lo que ya Francesco de Giorgio Martini dejó muestra en algún breve bosquejo (U 329 Av).<sup>47</sup> La decoración en relieve de tupida hojarasca de vid, que ocupa el resto del marco y que tanto le recordaba a Gómez-Moreno Martínez la usada por Ghiberti en las puertas del Baptisterio de Florencia, se ajusta en realidad a un motivo asimismo frecuente en el arte del Alto Renacimiento. Lo lleva a Roma Giovanni Barili, artista sienés, especializado en esta suntuosas labores de ornamentación de marcos, a instancias de Rafael para trabajar en las puertas de las “Stanze” y para cuadros suyos, como por ejemplo la *Santa Cecilia* de la Pinacoteca Nazionale de Bolonia, que casi nunca se reproduce con su elegante “cornice”. También, con anterioridad, Filarete había usado de estos recursos en las puertas en bronce de la Basílica de San Pedro. Todo ello, obviamente conocido por Machuca de primera mano.

Pero todavía hay un elemento en este retablo que nos acerca más a los grandes maestros italianos: el tondo que lo corona [Fig. 15]. Su marco deriva con claridad del gran tondo *Doni* de Miguel Ángel, obra de la mitad de la primera década del Quinientos. Tanto el ritmo de los tallos formando “ochos” en torno a un vástago, como la inclusión de dos pequeños tondos clipeados con cabezas en relieve, siguen con fidelidad al cuadro florentino de Miguel Ángel. Incluso, del mismo modo que sabemos el significado de los tres clipeos de la obra italiana con respecto a la iconografía del tondo, formando parte del denso discurso iconológico,<sup>48</sup> también aquí, las dos cabezas, una masculina y otra femenina, se hace difícil separarla de todo el significado redencionista que guarda el retablo en su conjunto y por lo mismo del tema al que sirve de guarnición: La Verónica, siendo así que me incline por pensar que se trate de la alusión al género humano representado en Adán y Eva.

<sup>47</sup> FIORE, Francesco Paolo; TAFURI, Manfredo, *op. cit.* Pág.342

<sup>48</sup> Las cabezas del marco del tondo *Doni* identificadas como de Profetas y Sibilas se ponen en relación con el tenor redencionista de la pintura en la que se quiee ver por la reciente historiografía una representación de las tres grandes etapas de la Humanidad (“Ante Legem”, “Sub Legem” y “Sub Gratia”) con distintos matices por TOLNAY, Charles de, *Michelangelo, sculptor, painter, architect*, New Jersey, Princeton, 1975, pág. 18; HARTT, Frederick, *History of Italian Renaissance art*, New Jersey, Prentice Hall, 2003, págs.. 506-507. El más reciente estado de la cuestión, en STEFANIAK, R., *Mysterium Magnum. Michelangelo´s tondo Doni*, Leiden, Brill, 2008.

La adecuación o idoneidad del nuevo lenguaje al “antiguo” para el mensaje doctrinal en un territorio de reciente recuperación para la Fe cristiana se pone de manifiesto en manos de los creadores más expertos o maduros, como Machuca, que incorporan con naturalidad e intencionalidad motivos locales a ese lenguaje. Así, en este retablo uno de los pequeños tondos que encierran imágenes de las sibilas, muestra a una de ellas con una filacteria en la mano en la que puede leerse, en caracteres árabes, el nombre de Dios repetido (Allah, Allah, Allah), como anunciadora a los gentiles de la venida de Cristo, o el hecho de sentar a los Cuatro Padres de la Iglesia en sillas o “jamugas” de tipo nazarí. Algo similar a lo que Vandelvira hacía en el friso dórico de la portada sur del crucero de esta misma catedral de Jaén, al sustituir en una metopa escudos romanos, dentro de la panoplia clásica que exige el orden arquitectónico, por unas adargas nazaríes.

En conclusión, Granada y su Reino, en virtud de las circunstancias históricas que rodean su incorporación al mundo cristiano bajo la égida de los monarcas que más expectación podían despertar en el ámbito occidental; monarcas “modernos” en lo político, capaces de atraer a intelectuales como Pedro Mártir de Anglería a una Granada fuertemente militarizada, cultivadora de los más acendrados valores de la caballería medieval a la par que abierta a la cultura humanista, que enlaza las campañas bélicas de Granada con Italia, y una Iglesia con una enorme y trascendente empresa de catequización por delante, motivan un intenso y sostenido intercambio de artistas y modelos entre las dos Penínsulas en el que los centros artísticos importantes, de norte a sur de Italia, de Lombardía y Venecia a Nápoles, se hacen presentes en esta parte del sur de España.



CREACIÓN ARTÍSTICA Y MECENAZGO  
EN EL DESARROLLO CULTURAL DEL  
MEDITERRÁNEO EN LA EDAD MODERNA

ROSARIO CAMACHO MARTÍNEZ

EDUARDO ASENJO RUBIO

BELÉN CALDERÓN ROCA

(coordinadores y editores)

*Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna*/ Rosario Camacho Martínez, Eduardo Asenjo Rubio y Belén Calderón Roca (coordinadores y editores) Universidad de Málaga, 2011.

**VIÑETA DE LA PORTADA:** *Mediterráneo, cartas náuticas (1500-1600)*. B.N.E. Biblioteca Digital Hispánica.

**DISEÑO DE EDICIÓN:** Belén Calderón Roca.

**MAQUETACIÓN E IMPRESIÓN:** Imagraf Impresores.  
C/ Nabuco (Pol. Ind. Alameda), 14  
29006 Málaga  
Tel. 952 328597

**EDITA:** Ministerio de Ciencia e Innovación y Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga.

**COLABORAN:** Ministerio de Educación, Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Málaga, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo y Fundación Unicaja.

Impreso en Málaga.

© Del texto y las fotografías: los autores.

© De la edición: Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga y Ministerio de Ciencia e Innovación.

ISBN: 978-84-694-3529-8

Depósito Legal: MA-1.292-2011