

DISCURSOS

PRONUNCIADOS EN EL ACTO DE  
INVESTIDURA COMO DOCTOR "HONORIS CAUSA"  
DEL EXCELENTÍSIMO SEÑOR

EARL E. ROSENTHAL

UNIVERSIDAD DE GRANADA  
MCMXCIV



DISCURSOS

PRONUNCIADOS EN EL ACTO DE  
INVESTIDURA COMO DOCTOR "HONORIS CAUSA"  
DEL EXCELENTÍSIMO SEÑOR

EARL E. ROSENTHAL

UNIVERSIDAD DE GRANADA  
MCMXCIV

# DISCURSOS

PRONUNCIADOS EN EL ACTO DE  
INVESTIDURA COMO DOCTOR "HONORIS CAUSA"  
DEL EXCELENTÍSIMO SEÑOR

EARL E. ROSENTHAL

b: 11142595  
r: 15221052



UNIVERSIDAD DE GRANADA  
MCMXCIV

DISCURSO DE PRESENTACIÓN  
POR EL DOCTOR DON IGNACIO HENARES CUÉLLAR  
CATEDRÁTICO DE HISTORIA DEL ARTE DE LA  
UNIVERSIDAD DE GRANADA  
CON MOTIVO DE LA INVESTIDURA DEL DOCTOR DON  
EARL E. ROSENTHAL

© UNIVERSIDAD DE GRANADA. DISCURSOS ACTO DE  
INVESTIDURA DOCTOR «HONORIS CAUSA».

Depósito legal: GR/419-1994. Edita e imprime: Servicio  
de Publicaciones de la Universidad de Granada. Campus  
Universitario de Cartuja. Granada.

*Printed in Spain*

*Impreso en España*

Excmo. Sr. Rector Magnífico  
Ilmos. Sres. Vicerrectores y Decanos  
Claustro de Doctores de la Universidad de Granada  
Señoras y Señores:

Al presentar al profesor Earl E. Rosenthal al Claustro de esta Universidad quiero comenzar señalando que su contribución al conocimiento científico de nuestra arquitectura del siglo XVI ha sido posible gracias a las virtudes y el rigor crítico de una filosofía cultural y una metodología científica originadas en la más valiosa tradición historiográfica, la que entre los años finales del Ocho-cientos y el período de entreguerras fundamentará la moderna Historia del Arte, desde el purovisibilismo a la iconología o la crítica psicológica y social del arte. El objeto privilegiado de estos desarrollos intelectuales lo constituyó el arte del humanismo, otorgándose al estudio del Renacimiento todas las virtualidades que permitirían la exacta comprensión de la naturaleza moral y social de la cultura moderna. El método integraría las conclusiones teóricas del pensamiento y las ciencias sociales conformadas en el campo del conocimiento con posterioridad al positivismo.

El autor de la investigación histórico-artística sobre la Catedral granadina representa uno de los más completos modelos humanos y profesionales de esta concepción científico-social y cultura, de la que se impregnaría en sus años juveniles para su formación en Nueva York junto al profesor Erwin Panofsky, arribado a los Estados Unidos tras la diáspora que afectó a gran número de intelectuales centroeuropeos en las hostiles condiciones políticas y morales imperantes en los años 30, obligándoles al abandono de los que habían sido importantes hogares culturales en la reciente tradición europea.

El profesor Rosenthal, que gracias a su dedicación y humanidad ha conseguido un lugar de excepción en el paisaje intelectual de nuestra ciudad, a la que acude para investigar, impartir seminarios en la Universidad o recibir justísimos homenajes, me confesaba cómo en el momento presente su mayor preocupación investigadora y profesional era de carácter teórico, centrándose en el estudio de cuestiones metodológicas y problemas historiográficos.

Ello significa que el gran historiador se halla envuelto en una reflexión sobre el importante legado científico que él ha utilizado tan competentemente, además de haber sido un oportunísimo mediador histórico al acercarlo a nosotros. Las virtudes de la historiografía participada por Rosenthal son las de un paradigma científico que se considera a sí mismo como una exigente filosofía de la cultura. Este carácter se ha reducido en ocasiones erróneamente a la consideración de una sola opción metodológica como la iconología, tan eficazmente innovadora, pero que no lo es de forma exclusiva. Fundamental resulta también el constituir una alta filología artística, con amplitud y variedad en los instrumentos culturales puestos a contribución de la explicación de los hechos estéticos, muy

especialmente los derivados de la investigación cassireriana del pensamiento simbólico. Y, finalmente, su comprensión de la artísticidad en estrecha relación con su dimensión psico-social, entendiendo que la misma es inseparable de la historicidad.

Éste es el bagaje que condujo al profesor Rosenthal a elegir como objeto de su crítica arquitectónica e histórico-artística las obras maestras que el mecenazgo imperial dejara en Granada, ocupándose sucesivamente de la Catedral y el Palacio de Carlos V. De esta constante investigación sobresalen las dos grandes monografías publicadas en Princeton con un intervalo de veinte años. Tanto la densidad como el rigor en el aparato conceptual y crítico de ambas obras, realmente excepcionales en la producción historiográfica del último cuarto de siglo, procuran de manera muy exacta la escala del esfuerzo investigador que las hizo posibles.

De él forman parte los trabajos sobre el proceso y la filosofía de la introducción del clasicismo en España; el análisis iconológico de la simbología imperial, y sus implicaciones en la *Weltanschauung* y la cultura de un momento clave en la historia de nuestra modernidad, en que quedarán definidos los lenguajes y los modelos de poder destinados a la mayor trascendencia; o el programa escultórico del Palacio de Carlos V, como representación objetiva de aquel espíritu, a la vez que laboratorio fundamental de los lenguajes clasicistas del Quinientos, de los que saldría la alegoría moderna, que pervive vigorosa en nuestra cultura hasta el siglo XVIII.

El libro sobre la Catedral de Granada constituye sin la menor exageración una contribución historiográfica fundamental al conocimiento de la cultura del humanismo

en Occidente. Su contenido, pese a lo mucho que se ha demorado su imprescindible edición entre nosotros, en ningún momento ha dejado de enriquecer a historiadores y a críticos, aportando claves para el conocimiento de nuestro pasado, y del rico legado renacentista, que resultaron esenciales para la comprensión y correcta interpretación de una obra que, a pesar de su entidad, permanecía envuelta en grave oscuridad en lo referente a su plan original, historia constructiva y significaciones. Por las vías más diversas la interpretación de Rosenthal ha devenido una opinión popular, su pensamiento ha quedado definitivamente vinculado a nuestro patrimonio, al tiempo que éste se ha hecho más transparente, y, por consiguiente, ha quedado humanizado, reintegrándose en lo social. A partir de su obra puede proclamarse que la apreciación histórica y estética del extraordinario organismo catedralicio, tan influyente en la ciudad y su cultura, es otra y considerablemente enriquecida.

Otro tanto cabría decir con respecto al conocimiento documental y la valoración crítica de la Capilla Real. El carácter dual con que se alumbra nuestra sociedad moderna ha sido admirablemente puesto de relieve en las investigaciones de Rosenthal, que demuestran históricamente que nuestra Monarquía, como sus obras y sus símbolos, es un gran proyecto clasicista con un corazón gótico.

La cumbre de una modernidad de rara y luminosa cualidad, significada por nuestro Renacimiento, se hallaría en otro monumento, no menos representativo desde el punto de vista histórico y socio-político y no menos enigmático y complejo desde el arquitectónico y estético, como sin duda resulta ser el Palacio de Carlos V. El rigor crítico y la seguridad en los instrumentos filológicos y la

comprensión estilística e histórico-cultural del profesor Rosenthal han permitido iluminar los fines y rasgos proyectuales y formales del singular palacio alhambrense. A partir de su trabajo los prejuicios de la apreciación histórica tanto como las dudas generadas por la frustrada historia del monumento, y por la evolución del pensamiento historiográfico, han sido superados, y la obra de Machuca proclama la modernidad de su concepción arquitectónica y de los altos valores de un humanismo de fundamentación augústea, tensión universal y sincero irenismo, lejos de constituir un gesto de poder omnímodo nacido para borrar la grandeza del pasado nazarí.

Esta brevísima valoración debe servir para que el Claustro de la Universidad de Granada conozca algo de los extraordinarios méritos científicos y humanos del profesor Rosenthal, al que el Departamento de Historia del Arte se honra en proponer para que figure entre sus doctores.



DISCURSO PRONUNCIADO POR EL DOCTOR DON  
EARL E. ROSENTHAL  
CON MOTIVO DE SU INVESTIDURA  
COMO DOCTOR "HONORIS CAUSA"

LA SINGULARIDAD DEL RENACIMIENTO EN  
ESPAÑA

EARL E. ROSENTHAL

Excmo. Sr. Rector Magnífico  
Ilmos. Sres. Vicerrectores y Decanos  
Claustro de Doctores de la Universidad de Granada  
Señoras y Señores:

Durante los muchos años que llevo estudiando la difusión del estilo renacentista desde Italia al resto de Europa, me ha impresionado el vigor e independencia del Renacimiento español, y también las formas en que la difusión del renacimiento en España difiere del proceso en otros lugares.

En la Europa transalpina, el estilo renacentista fue promocionado por reyes, príncipes, prelados y duques, iniciándose a comienzos de la década de 1460 con Mattias Corvinus, rey de Hungría. En principio, los gobernadores emplearon el nuevo estilo para las festividades reales y los monumentos funerarios, así como para las logias, patios, y salas de recepción que se introdujeron en sus castillos medievales para darles un aspecto más palaciego. Designado entonces "Romano" o "Antiguo", el estilo renacentista interesó a los gobernantes, principalmente, porque recordaba el poder, la grandeza y la magnificencia de la Roma antigua. Los humanistas italianos y del norte de Europa alababan las hazañas de sus

señores como “no menos gloriosas que las de los romanos”, y sus fiestas y residencias como “no menos magníficas”. Esta práctica, inevitablemente, otorgó valores simbólicos a los ordenes clásicos y a su ornamentación, relacionándolos con la imagen heroica del cuerpo humano. Estas referencias literarias y visuales, que llamaré “la metáfora romana”, fueron raramente utilizadas por o para los Reyes Católicos<sup>1</sup>, lo cual sorprende cuando se considera que Fernando e Isabel recibieron una educación humanista superior a la de otros soberanos transalpinos contemporáneos. Tal vez la explicación sea que el Sacro Imperio Romano ficticio convalidó los títulos de sus gobernantes, de los “signori” de Italia hasta los duques, príncipes y reyes de la Europa transalpina; y debido a que el Sacro Imperio Romano fue aceptado como la continuación del Imperio Romano antiguo, la metáfora romana fue allí más significativa. Por supuesto, los monarcas católicos no consiguieron sus títulos del Sacro Imperio Romano, y tampoco tuvieron necesidad de envolverse en el manto de los emperadores romanos antiguos, ya que tuvieron logros notables y hazañas propias. Incluso después de la coronación en 1520 del joven Carlos I como el rey de los romanos, con la autoridad papal para utilizar el título de “emperador”, los españoles tardaron en adoptar la “metáfora romana”. Entre las primeras referencias concretas encontramos las decora-

1. Los candeleros y artesones de los arcos triunfales que se diseñaron con ocasión de la entrada de Fernando en Sevilla en 1508, podrían semejar elementos clásicos, pero esas referencias parecen más bien responder a exigencias de las autoridades locales, especialmente a las de fray Diego de Deza, que no a las del rey. La elección de Doménico Fancelli como escultor del sepulcro del príncipe Juan fue probablemente hecha por don Juan Velázquez de Ávila, a quien Isabel confió el proyecto poco antes de su muerte en 1504.

ciones efímeras de las entradas de Carlos en Sevilla y Granada en 1526, su palacio en la Alhambra diseñado en 1527, y su panteón-catedral en Granada, cuya construcción se comenzó el año siguiente. Así pues, la realeza española se retrasó al menos cuarenta años con respecto a la Europa transalpina en su adopción de la metáfora romana, y para esa época el estilo renacentista se había implantado firmemente en España gracias a sus nobles, quienes lo conocieron cuando fueron como embajadores a Italia o clérigos al Vaticano.

Entre los nobles españoles, la familia Mendoza tuvo un papel importante, en parte debido a su aceptación temprana del concepto humanista por el que un noble debe ser un hombre de letras además de un hombre de armas —una idea que no fue aceptada enteramente en la Europa transalpina hasta bien avanzado el siglo XVI—. Desde el principio del siglo XV, los Mendoza estudiaron latín, leyeron y tradujeron obras de los autores clásicos. Así se prepararon intelectualmente y se cultivaron para apreciar el clasicismo de las artes visuales. Menos destacados, aunque importantes, fueron los Fonseca, los cuales ocuparon los obispados de las diócesis más relevantes durante la primera mitad del siglo XVI. Algunos miembros de estas dos familias, con la ayuda de otros nobles menos conocidos, introdujeron y promocionaron el nuevo estilo, prácticamente sin relación con la realeza española, hasta los últimos años de la década de 1520.

En una fecha tan temprana como la década de 1480, algunos nobles españoles comienzan a confiar suficientemente en sus conocimientos del nuevo estilo para imponer los principios de la simetría en los proyectos arquitectónicos que ejecutaban los maestros españoles completamente instruidos en el estilo gótico. Aparente-

mente, Pedro González de Mendoza hizo la conversión al nuevo estilo gracias a su amigo, el cardenal Rodrigo Borja, que regresó a España como legado papal en 1472, además de su sobrino, Íñigo López de Mendoza, cuya admiración por el estilo arquitectónico renacentista se debió a varias misiones diplomáticas prolongadas que hizo a Italia por encargo de los Reyes Católicos. En 1498, Íñigo López pidió a un arquitecto italiano que le hiciera un plano para la pequeña iglesia de San Antonio en Mondéjar, el pueblo de los Mendoza, pero Lorenzo Vázquez, el maestro castellano que ejecutó la planta, nunca había visto obras en el estilo renacentista. Inevitablemente, Íñigo López se sintió decepcionado cuando vio la iglesia al regresar a España una década más tarde. No obstante, esta iglesia modesta y ruinosa se distingue por ser la primera iglesia fuera de Italia que emplea el orden corintio, o una aproximación al mismo.

Quizás el ejemplo más temprano y más sorprendente del mecenazgo de los Mendoza se encuentre en la simetría axial de la planta y la fachada del Colegio-Seminario Mayor de Santa Cruz en Valladolid, comenzado en 1486 por Pedro González de Mendoza. El cronista de principios del siglo XVII, Pedro Salazar de Mendoza, atribuye la "idea" del Colegio a Pedro González de Mendoza, quien impondría la simetría en la planta y la fachada, y no al maestro anónimo gótico que realizó los cimientos, o a Vázquez que tomó la dirección en 1489.

La simetría en la época gótica fue reservada principalmente para las plantas y las fachadas de las iglesias; su uso en los edificios seculares es propio del Renacimiento. En este seminario el primer maestro anónimo siguió la costumbre gótica de abrir la mayoría de las puertas

donde fuese conveniente, colocando la entrada principal y la puerta trasera al jardín cerca del eje longitudinal. El desplazamiento de los ejes de las puertas por un metro es insignificante en esta escala, y probablemente se debe a la falta de familiaridad con la disciplina de la simetría axial. Esto, tal vez, ofrezca una explicación para las irregularidades en la anchura de las cinco crujías de la fachada, en la cual la entrada principal ocupa la crujía central, una colocación claramente renacentista. También las alineaciones verticales y horizontales de las ventanas de la fachada introdujeron una regularización típicamente renacentista de los vanos. La cornisa, el miembro terminal característico de las fachadas de los palacios italianos desde mediados del siglo XV, se compone de elementos arquitectónicos y decorativos que sugieren que ni el diseñador ni los escultores habían visto jamás una cornisa renacentista italiana, pero ahí está la referencia. La elevación del patio del Colegio es gótica en estilo, pero no el cuadrado de la planta con siete arcos de la misma anchura en cada lado. Esto puede parecer normal, pero tal coincidencia es rara. Todos los elementos arquitectónicos son góticos —los soportes octagonales del pórtico, las molduras, los diseños de los pretilos que sirven de barandas en la galería—, pero el patio se basa en el principio renacentista de la simetría central. El número impar de arcos en cada lado proporciona la referencia central y se acentúa por la disposición simétrica de los paneles perforados en las galerías, equilibrándose los laterales a partir del panel central. De esta forma se produce el ritmo a-b-c-d-c-b-a.

Los rasgos particularmente renacentistas de la fachadas del palacio Medinaceli en Cogolludo fueron probablemente sugeridos por Pedro González y no por su sobrino, para quien se construyó el edificio en 1492, ni por

Vázquez, el maestro gótico encargado de la obra. De esta forma, ni el diseño, ni el estilo rústico, apreciados en el portal y marcos de las ventanas, ni la cornisa terminal, nos impiden que se tuviera conocimiento directo de los palacios italianos.

El efecto global de la superficie de la planta recuerda al estilo rústico de los palacios italianos, especialmente de Nápoles, por los planos escalonados de los bloques individuales con reminiscencias de la superficie llamada almohadillada. A menudo, las reminiscencias de las formas islámicas se han tomado como evidencia de la resistencia española al Renacimiento, pero en toda Europa los arquitectos y los escultores, desprovistos de los antiguos modelos romanos o griegos, se fijaron en sustitutos, portadores de las formas romanas, como el románico en Lombardía y Alemania o el bizantino en el Veneto. En España fue el Islam quien continuó con muchas formas arquitectónicas romanas, de las cuales el patio porticado no se queda atrás en importancia.

Otros ejemplos de las disparidades de estilo entre los elementos arquitectónicos y los principios de diseño son los de los hospitales reales en Santiago, Toledo y Granada. Sus construcciones son esencialmente góticas mientras que sus disposiciones cruciformes son centralmente simétricas, siguiendo el diseño de Filarete para el duque de Milán en 1464. Mientras que los hospitales españoles fueron finalmente financiados por los Reyes Católicos, Pedro González probablemente eligió la planta cruciforme para el hospital en Toledo, aproximadamente en 1483, cuando recibió el permiso papal para su fundación. Estos hospitales de construcción a gran escala con cuatro patios introdujeron el concepto renacentista del "plan maestro", que definía de antemano todas las partes de la

planta y el alzado, en contraste con la práctica gótica de hacer un plan general y dejar el diseño específico de cada parte al maestro que finalmente la ejecutara.

Algunos otros maestros españoles, que nunca visitaron Italia, mezclaron su vocabulario gótico con la sintaxis renacentista, y mi suposición es que muchos de ellos también fueron dirigidos por los nobles convertidos al nuevo estilo. Las numerosas obras realizadas ponen de manifiesto que un estilo arquitectónico se difunde primeramente en sus motivos decorativos, después en sus elementos arquitectónicos (columnas, entablamentos, etc.), y por último, en sus principios de diseño.

Una de las consecuencias del patronazgo, más nobiliario que real, de este nuevo estilo fue la profusión con la que se distribuyeron por toda España las obras renacentistas, a diferencia de la concentración en los centros cortesanos europeos. En 1510, en España, las obras que reflejaban los motivos o principios del estilo renacentista podían hallarse en más de una docena de centros muy dispersos, la mayor parte de los cuales eran capitales de provincia: Valladolid, Cogolludo, Mondéjar, Toledo, Paredes de Nava, Ávila, Guadalajara, Sigüenza, Zaragoza, Sevilla, Valencia y Burgos. A lo largo de la década siguiente, que finaliza en 1520, comienzan a aparecer muestras en muchos más centros: La Calahorra, Granada, Vélez-Blanco, Salamanca, León, Alcalá de Henares, Murcia, Tarragona y Barcelona. Esta dispersión facilitó mucho más que en el norte de Europa una amplia base para la implantación y el avance de este estilo.

Otra de las consecuencias del mecenazgo nobiliario consistió en la utilización del estilo en un amplio espectro de funciones sociales, en contraste con la restringida identi-

ficación del estilo conforme a las reglas de las cortes transalpinas. En España, antes de 1530, la mayoría de los trabajos de estilo renacentista eran seminarios, conventos, iglesias y hospitales, junto con sillerías de coro, sepulcros y retablos tallados y pintados. En 1530 ninguna ciudad transalpina podía enorgullecerse del número de obras renacentistas que en aquel momento se estaban realizando en Granada: un hospital, un convento de Jerónimos, una catedral, una universidad, un palacio imperial, retablos de altares, e incluso portadas para viejas iglesias parroquiales y palacios de estilos gótico y mudéjar. La utilización del estilo renacentista para todo tipo de trabajos nos sugiere que los primeros que adaptaron el estilo en España se sintieron atraídos más por sus cualidades estéticas que por su sentido metafórico relacionado con la antigua fuerza y magnificencia romanas.

Si los nobles parecen haber sido los agentes que comenzaron a difundir el Renacimiento en España, el segundo grupo en importancia lo componían artistas españoles que se desplazaron hasta Italia para hacer acopio de las técnicas y conocimientos necesarios para trabajar en el nuevo estilo. Para poder apreciar la importancia de su papel, tenemos que establecer una comparación en cuanto a su número, propósitos y duración de sus estancias en Italia con aquellos artistas que provenían de otras áreas culturales y, por supuesto, en lo referente a la comprensión del Renacimiento y de sus principios.

Para instruirse, algunos artistas transalpinos se trasladaron a Roma en peregrinaciones religiosas o al abrigo de prebostes y gobernantes, pero sus estancias fueron breves y su contacto con los artistas italianos meramente fortuito. Los artistas alemanes, empezando por Michele Pacher en la década de 1470, fueron los primeros en identificar

Italia como la nueva Meca de los artistas noveles, pero éstos realizaron viajes relativamente breves, limitándose a menudo al norte de Italia. Su retablo de 1477 de San Wolfgang am Abersee en el Tirol nos revela que habían estudiado el claroscuro y las osadas perspectivas de Andrea de Mantegna en Padua. Sin embargo, sus pinturas mantegnescas tuvieron escasa repercusión en el arte alemán, al igual que Durero tras sus viajes de 1495 y 1505. Además, desde 1519 aproximadamente, la práctica de las artes en muchas áreas de habla germana entró en crisis debido a la confusión política y religiosa de la Reforma.

El estilo renacentista se introdujo inicialmente en centroeuropa por artistas italianos de segunda fila que decoraron residencias y mausoleos de capillas reales, de príncipes y prebostes. Tal vez el mejor de ellos fue el florentino Francesco Berrucci, quien en 1516 comenzó la construcción del mausoleo del rey Segismundo en Cracovia, aunque por aquella época su estilo era anticuado con respecto al nuevo estilo del Alto Renacimiento. Puesto que los italianos como Berrucci normalmente se hacían acompañar por sus propios ayudantes, los artistas nativos del norte tenían escasas posibilidades de adiestrarse en el nuevo estilo, por lo que quedó como monopolio de los italianos en el centro y este de Europa hasta bien superado el ecuador del siglo XVI.

Francia podía haber experimentado una explosión de formas renacentistas después de que Carlos VIII y un gran número de aristócratas franceses regresaran a Francia después de haberse atrevido a ir a Italia en 1494 para reivindicar el reino de Nápoles. Si los italianos hubieran hecho más efectivas sus fuerzas para atacar al ejército invasor en su retirada en 1495, le hubieran cortado el paso a la aristocracia francesa. Ni su espectacular giro

por Italia, ni los veintiún artistas italianos, ni las numerosas obras italianas importadas de Italia por Carlos VIII en 1495 supusieron el avance del Renacimiento que hubiera cabido esperar en Francia. El apoyo entusiasta vino de la mano de Francisco I después de 1515, dependiendo entonces ante todo, junto con sus ministros más importantes, de artistas y arquitectos italianos. Tanto para Francisco como para los gobernantes de Europa central, los estilos renacentista y manierista constituían especialidades italianas, adaptados esencialmente a sus residencias y sus jardines reales, así como a los monumentos funerarios.

Por contraste, unos pocos italianos vinieron hasta España, donde jugaron un papel secundario. Por supuesto, a principios del siglo XVI, los nobles españoles importaron media docena de sepulcros de mármol y tres patios completos realizados en Génova por talleres florentinos y lombardos. Pero estos trabajos tuvieron, para mayor sorpresa, poca repercusión en el desarrollo del Renacimiento español. Para hacerlo más efectivo, se invitó a Doménico Fancelli a trasladar su taller a Sevilla cuando vino aquí en 1508 para montar el sepulcro de don Diego Hurtado de Mendoza, pero declinó la oferta. Un década más tarde, los hermanos Torni de Florencia vinieron a España. Francesco Torni colocó los cimientos de la torre de la catedral de Murcia en 1519, y su hermano Jacopo continuó en 1520 con el trabajo. Poco después, se trasladó a Granada, donde comenzó el convento de San Jerónimo en 1525. Sin embargo, su estilo arquitectónico ornamental de finales del siglo XV, que había sido empleado con anterioridad en la construcción del mausoleo por Berrucci en Cracovia, fue introducido en 1519 en Castilla la Vieja de forma independiente por Diego de Siloé, quien sucedió a Jacopo en Granada en 1528. Un cuarto italiano digno de mención es Pietro Torrigiani, que trabajó en

Sevilla desde aproximadamente 1522 hasta 1526. Logró impresionar a sus contemporáneos, pero su agresividad y sus problemas con la Inquisición parece ser que limitaron sus oportunidades en este país.

En España, los artistas autóctonos, y no los italianos, jugaron un papel de liderazgo en la promoción del estilo renacentista. En primer y más importante lugar, estaba la introducción del modo de pintar que Pedro Berruguete hizo en Castilla en 1480. De su preparación inicial en la técnica del óleo utilizada por los flamencos da cuenta el hecho de que alrededor de 1477 fuese invitado a Urbino para que colaborara con el flamenco Justo de Gante en la decoración del gabinete de Federico de Montefeltro con pinturas al óleo, práctica que estaba a medio camino del éxito en Italia. Aquí Pedro adopta el estilo renacentista, y más tarde, en 1490, probablemente aconsejara a su discípulo Juan de Borgoña que hiciera un viaje a Italia para formarse, donde estudiaría, evidentemente, los frescos de Guirlandaio. Ambos iniciarán la primera escuela autóctona de pintura renacentista fuera de Italia. Aunque el estilo renacentista fuera introducido en Valencia en 1472 por el pintor emiliano Paolo de San Leocadio, tanto la escuela valenciana como la toledana fueron continuadas y sostenidas por pintores españoles durante cuatro o cinco generaciones.

La mayor contribución al desarrollo del Renacimiento en España sería la realizada más tarde por una docena de artistas españoles que habían regresado de Italia entre 1505 y 1525 donde se habían marchado para estudiar. Algunos, como Fernando Yáñez, Damián Forment, Gil de Morlanes el Joven, Jerónimo Quijano, y el teórico de la arquitectura Diego de Sagredo, parece ser que no estuvieron más de un año o dos en Italia. Sin embargo,



los cuatro, más tarde denominados “las águilas del Renacimiento español”: Bartolomé Ordóñez, Diego de Siloé, Alonso Berruguete y Pedro de Machuca, estarían allí por lo menos una década. Está fuera de toda duda que alrededor de 1500 muchos artistas españoles llegaron a aceptar el liderazgo de Italia en las artes y, de ahí, la necesidad de estudiar allí.

Parece ser que los españoles tenían más fácil acceso a los círculos artísticos italianos que a los de otros sitios de Europa. Era evidente que en la mayor parte de las ciudades italianas, los españoles constituyeron la mayor comunidad extranjera y que estaban bien relacionados. Fernando Yáñez es por ende “Ferrando Spagnolo” quien en 1503-04 ayudó a Leonardo da Vinci en la pintura perdida de la “Batalla de Anghiari” en el Palacio Vecchio de Florencia. Algunos apuntan que volvió a Valencia en 1505 para realizar sus primeras pinturas en el estilo del Alto Renacimiento fuera de Italia. Ordóñez y su colaborador, Siloé, trabajaron para mecenas italianos en Nápoles y Carrara. Alrededor de 1515 diseñaron el mausoleo de la familia Carbonara, una rotonda rematada con una cúpula en la iglesia napolitana de San Giovanni Carbonara, además de un retablo tallado y sepulcros. Alonso Berruguete, según Vasari, participaba de manera activa en la escena italiana. Tomó parte en la restauración del Laoconte, descubierto en 1506. Miguel Ángel escribió desde Roma una carta en 1508 para facilitarle el estudio del cartón de la batalla de Cascina en Florencia, interesándose por él más tarde, en 1512. Berruguete fue convincentemente identificado por Longhi como el pintor que concluyó “La Coronación de la Virgen” de Filippino Lippi, que actualmente se encuentra en el Louvre. La media docena de paneles pintados que se le asignaron en Italia indican que trabajó allí como artista independiente antes de que

regresara a España en 1517. Lo mismo puede decirse de Pedro Machuca, cuyas pinturas y arquitectura nos hacen pensar que tuviera acceso a los círculos de Rafael en Roma. Ningún artista transalpino gozaba de tanta aceptación por parte de los artistas y mecenas italianos<sup>2</sup>.

En vista de estas privilegiadas circunstancias, no puede sorprendernos el que los artistas españoles regresaran entre 1505 y 1525 con las más avanzadas técnicas del Renacimiento, mientras que aquellos italianos de segunda fila que llevaron el estilo renacentista por la mayor parte de Europa (Francia habría de esperar hasta después de 1516) iban una generación por detrás de las últimas corrientes italianas. Hacia el año 1516, Ordóñez y Siloé habían logrado dominar las proporciones y la ornamentación propias de los órdenes clásicos que los artistas transalpinos no consiguieron hasta transcurrida una generación. En 1528 Siloé “romanizó” en Granada la traza de una catedral gótica de cinco naves longitudinales, diseñando la primera planta vitrubiana realizada fuera de Italia. Tanto Ordóñez como Siloé dominaban de igual modo la difícil técnica escultórica del bajo relieve, el cual, en cualquier lugar de Europa permaneció como una especialidad italiana hasta después de mediado el siglo. De igual modo, ningún no italiano y sólo unos pocos italianos consiguieron aproximarse tanto al estilo y a la técnica al óleo del estilo tardío de Rafael como Machuca en la década de 1520, y el palacio por él diseñado en 1527 para Carlos V se distingue por ser el primero de los

2. Aunque Durero tenía numerosos contactos con artistas y miembros del mundo artístico Veneto, durante su segundo viaje realizado en 1505, no tengo referencias de que recibiera encargos por parte de mecenas italianos, y parece ser que recibió menos apoyo de la colonia germana en Venecia de la que esperaba.

edificios del Alto Renacimiento fuera de Italia, contando, además, con incipientes características manieristas, de las que nosotros sólo tenemos conocimiento por los edificios italianos de la década de 1530 y posteriores. El incipiente manierismo del palacio de Machuca aparece floreciente en la pintura, en la escultura y en los retablos de Alonso de Berruguete. Éste infundió a sus dinámicas y atormentadas figuras laocontescas el miguelangelesco sentido del conflicto interior, que resultaba mucho más convincente que la aparatosidad de la mayor parte de los italianos contemporáneos. De hecho, Berruguete, junto con Ordóñez y Siloé, iniciaron una tradición miguelangelesca que sobrevivió en España durante cuatro generaciones y que no podemos constatar en ninguna otra parte. Mientras que muchos estudiosos están dispuestos a garantizar una afinidad al manierismo entre los españoles, debido a un supuesto espíritu anti-clásico, debemos reconocer que el estilo renacentista clásico fue implantado pronto en España y a una mayor escala, y que esto fue logrado principalmente por los artistas españoles.

Podría dar la impresión de que los españoles fueron a Italia en un gran número, que permanecieron allí durante largos periodos, que gozaron de un acceso privilegiado a los círculos artísticos italianos, y que obtuvieron más encargos en Italia que los artistas de otras partes de Europa. La mayor parte de ellos parecen haber ido allí con el propósito expreso de conseguir el dominio del nuevo estilo, y que no sólo regresaron con las técnicas de moda sino también con un conocimiento teórico sobre la unidad de las artes y sus principios comunes de diseño, en contraposición a las características y motivos aislados importados de cualquier parte en las primeras fases de la difusión del estilo renacentista. De igual modo, muchos fueron los españoles que lograron el objetivo de estilo

personal que distinguía al Renacimiento. Sin duda, los artistas españoles se aprovecharon de la temprana conversión de los nobles españoles que fomentaron este estilo por toda España para todo tipo de funciones sociales y artísticas, beneficiándose también de la necesidad de sustituir las estructuras musulmana y mudéjar que habían sido utilizadas durante tanto tiempo por los españoles en iglesias y residencias. La nueva opulencia y poder de España durante el siglo XVI, y especialmente su *status* imperial tanto en Europa como en el Nuevo Mundo, concedió una especial significación a la “metáfora romana”, una vez que los españoles la abrazaran definitivamente a finales de la década de 1520.

En suma, la singularidad del estilo renacentista en España debe su introducción y promoción más a los nobles que a la realeza y más a los artistas españoles que a los italianos, debiéndose también, en cuanto a su pronta aceptación, más a su estética que a su valor metafórico.

*Curriculum vitae del Prof. Dr. D. Earl E. Rosenthal*

El doctor Earl E. Rosenthal es profesor de la Universidad de Princeton (Chicago). Desde la década de los 50 viene orientando su labor investigadora con prioridad absoluta hacia los temas artísticos del Renacimiento granadino.

A lo largo de este tiempo ha pasado largas temporadas en nuestra ciudad, donde ha elaborado dos trabajos, los dedicadas al Palacio de Carlos V y a la Catedral, que son básicos para cualquier estudioso de la arquitectura renacentista dentro del conjunto histórico granadino.

Su dedicación, y el hecho de que deba ser considerado como uno de los grandes maestros de la Historia del Arte, llevó al Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada a organizar en su honor en 1987 un Seminario sobre Arquitectura Imperial que gozó de la presencia y la aportación —posteriormente editada por el Servicio de Publicaciones de nuestra Universidad— de los mejores especialistas nacionales en la materia.

El *curriculum vitae* del profesor Rosenthal, que también ha ejercido su magisterio entre nosotros impartiendo un curso sobre Arquitectura del Renacimiento en la Facultad de Filosofía y Letras, podría concretarse en los siguientes puntos:

*EDUCACIÓN*

Universidad de Wisconsin (Milwaukee), B.S., 1943.

Servicio Militar en la II Guerra Mundial 1943-1946. Lt. (j.g.), U.S.N.R.

Graduado en Historia del Arte por el Instituto de Bellas Artes de la Universidad de Nueva York, 1946-53.

Cursos de Especialización en Historia del Arte en las Universidades de Columbia y Chicago.

Becado en España por la Junta de Relaciones Culturales, en 1948-49.

Becado por la Fundación Archer M. Huntington en Portugal (en 1949).

Becado por la Fulbright Scholarship en Italia (Universidad de Florencia), 1949-50.

Estudios de Arte Colonial y Pre-Hispánico en México (en 1952).

Ph. D., Instituto de Bellas Artes, Universidad de Nueva York (1953).

#### *CARRERA PROFESIONAL*

Director Adjunto del Instituto de Arte de Milwaukee y la Galería de Arte de Layton (en la actualidad Centro de Arte de Milwaukee, Wisconsin, 1952-53).

Departamento de Historia del Arte, Escuela de Graduación (y desde 1959, Facultad), Universidad de Chicago (desde 1954 hasta la fecha).

#### *ASISTENCIA A CONGRESOS Y COMUNICACIONES*

Presidente de la Sección de Renacimiento del XXIII Congreso de Historia del Arte celebrado en Granada, en 1973.

Presidente de la Sección de Renacimiento en la LXII Convención Anual de la Asociación de Facultades de Arte, celebrado en Chicago, en 1976.

Ponencia titulada "El Arte al servicio de la política de los Hasburgo" en el Simposium "Arte y Política en el Renacimiento", presidido por Félix Gilbert y celebrado en la Facultad Smith, en 1977.

Comentario a las ponencias sobre arte en la Convención de la Sociedad de Psicoanálisis de Chicago, celebrada en 1978.

Conferencia "La difusión del Renacimiento Italiano en la Europa del Este", en el Simposium sobre el Renacimiento, celebrada en la Universidad de Kansas en Lawrence (Kansas, 1978).

Presidente de la sección de Renacimiento en la novena convención anual promovida por la Sociedad de Historia y Arte de Oriente Medio, celebrada en Chicago, en 1982.

Ponencia presentada en el congreso "Estudios sobre el mecenazgo artístico en el siglo XVI" con el título: "El Emperador Carlos V, mecenas de las artes", celebrado en la Universidad de Marquette (Milwaukee), en 1983.

Ponencia presentada en el congreso patrocinado por la Universidad de Madrid en el Escorial, en 1966, "La



Iglesia centralizada en el siglo XVI”, con el título “La Catedral de Granada: el altar bajo cúpula”.

Simposium sobre Arquitectura Imperial celebrado en su honor en Granada, en 1987, con la participación de profesores de Madrid, Sevilla y Granada, presentando una ponencia con el título “Arquitectura Imperial”.

#### *ACTIVIDAD DOCENTE EN OTRAS UNIVERSIDADES*

Curso sobre la difusión de la Italia Renacentista en la Biblioteca Folger Shakespeare de Washington, en 1983.

Conferencias en la Universidad de Verano de Baeza, en 1986.

Curso de Arquitectura Renacentista Española, en la Universidad de Granada, en 1987.

#### *HONORES*

Miembro Correspondiente de la Spanish Society of America, de Nueva York, desde 1961, y Miembro de Número, desde 1985.

Director de la Sociedad de Historiadores de la Arquitectura de 1957-58, y de 1966-68. Presidente del “Chicago Chapter” de 1957 a 1959.

Miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, desde 1974.

Miembro Correspondiente del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino, desde 1986.

Homenajeado en el Seminario de Arquitectura Imperial celebrado en Granada, en 1987, por profesores de esta Universidad, Sevilla y Madrid.

Galardonado con la Medalla de Honor de la Fundación Rodríguez Acosta de Granada por su contribución al estudio del Renacimiento Granadino, en 1989.

Galardonado por el Rey de España con la Medalla de Oro al Mérito, por su contribución a la Historia del Arte del Renacimiento en España.



Biblioteca Universitaria de Granada



01042330