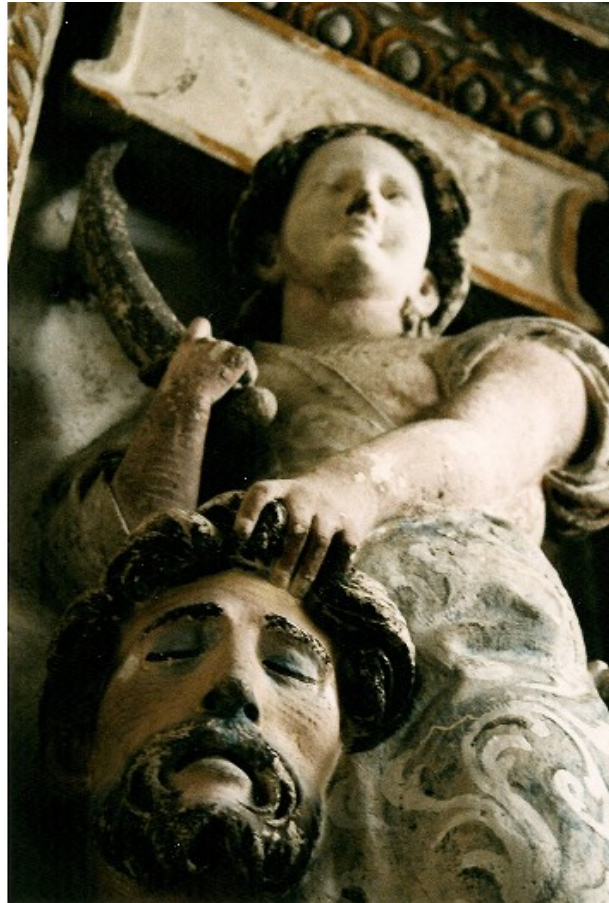


UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE



**Los ciclos iconográficos del monasterio de
San Jerónimo de Granada**

HYPNEROTOMACHIA DUCISSAE

Antonio Luis Callejón Peláez

**Tesis Doctoral dirigida por Dr. D. Rafael López Guzmán
Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Granada**



UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

**Los ciclos iconográficos del monasterio de
San Jerónimo de Granada**

HYPNEROTOMACHIA DUCISSAE

Antonio Luis Callejón Peláez

**Tesis Doctoral dirigida por Dr. D. Rafael López Guzmán
Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Granada**

Granada, 2006

**Los ciclos iconográficos del monasterio de
San Jerónimo de Granada**

Antonio Luis Callejón Peláez

*No es gracias al nombre o a una inútil corona,
sino a las hazañas realizadas y a la virtud del espíritu
por lo que se alcanza el derecho al título de Vir Illustris.*

A la tita Emilia.
A Santi y Elena por su apoyo y ayuda.
A mi hermano, familia y amigos por confiar en mí,
y por supuesto a mis padres, sin los que no sería nada...

Índice

0.	Introducción.....	9
1.	Metodología.....	13
2.	La recepción del clasicismo en Granada	
2.1.	La Granada de inicios del S. XVI.....	19
2.2.	El monasterio de San Jerónimo: datos históricos y descripción del monumento.....	55
3.	El Renacimiento: ciclos religiosos y mitológico-paganos	
3.1.	De la Roma imperial al S. XV: la pervivencia del clasicismo en Italia.....	77
3.2.	La recuperación de la ceremonia del triunfo.....	89
3.3.	El ciclo iconográfico de virtudes en Italia: concepto y evolución.....	113
3.4.	Los ciclos iconográficos de virtudes en España.....	151
3.5.	Ciclos iconográficos en Andalucía y el antiguo reino de Granada.....	179
4.	Artífices y mecenas en el monasterio de San Jerónimo	
4.1.	La duquesa de Sessa, esposa del Gran Capitán.....	203
4.2.	Jacobo Florentino.....	229

4.3.	Diego de Siloé.....	241
5.	Fuentes y literatura simbólica	
5.1.	El redescubrimiento de las fuentes clásicas.....	253
5.2.	La Antigüedad como inspiración en la Edad Media....	269
5.3.	El Gran Capitán, héroe del Renacimiento.....	393
5.4.	La iconografía religiosa como base de programas decorativos.....	315
5.5	La mujer como generadora y transmisora de cultura: sus deberes y educación hasta el Renacimiento.....	331
6.	El ciclo iconográfico de la iglesia de San Jerónimo.....	351
7.	El programa de mujeres ilustres	
7.1.	Judit.....	361
7.2.	Ester.....	375
7.3.	Débora.....	389
7.4.	Abigail.....	399
7.5.	Artemisia.....	409
7.6.	Alcestis.....	421
7.7.	Penélope.....	429
7.8.	Hersilia.....	439
7.9.	Estudio del programa iconográfico femenino.....	447
8.	El programa de hombres ilustres	

8.1.	Homero.....	475
8.2.	Escipión.....	487
8.3.	Mario.....	505
8.4.	Marco Tulio.....	517
8.5.	Julio César.....	529
8.6.	Pompeyo.....	545
8.7.	Marcelo.....	557
8.8.	Aníbal.....	569
8.9.	Estudio del programa iconográfico masculino.....	585
9.	El grabado y la estampa como modelos de difusión iconográfica.....	613
10.	Conclusiones.....	633
11.	Bibliografía.....	639

Conclusiones italiano

0. Introducción

Nuestra investigación comenzará ofreciendo una visión general de la Granada de finales del S. XV e inicios del XVI para comprender la difícil situación que vivió la ciudad al final de la época nazarí, con la conquista de 1492 que supuso la transición entre la Edad Media y la Edad Moderna. Entre ese momento tan preciso y crucial y la visita de los emperadores a la ciudad con motivo de su viaje de luna de miel, se produjeron algunos rápidos cambios que afectarían a la historia de la ciudad. Entre estos hechos debemos situar la construcción del monasterio de San Jerónimo, que estudiaremos de modo general para detenernos en las partes que más interesen a nuestra investigación, sobre todo la cabecera de la iglesia y las bóvedas donde se encuentran los ciclos iconográficos objeto de nuestra investigación.

Para comprender tanto la situación como la mentalidad de la época será necesario estudiar la pervivencia del clasicismo en Italia y cómo este país, debido a ciertas características muy particulares como la gran cantidad de restos materiales de ruinas clásicas conservados o el estudio de obras literarias de la Antigüedad recuperados en gran parte por el Humanismo, hará del país vecino un pionero y vanguardia del arte del Renacimiento. Además de la ceremonia del triunfo, a la que dedicaremos un apartado en el que veremos su progresiva recuperación y cómo Carlos V aparece como punto culminante en sus entradas en ciudades italianas, estudiaremos los diferentes ciclos de hombres y mujeres ilustres y su evolución en Italia. Estudiaremos cómo en este país las figuras femeninas que representaban vicios y virtudes se fueron sustituyendo por personajes reales que sirvieran de modelo y ejemplificaran de un modo más real dicha virtud, para terminar con el ciclo monográfico sobre un solo personaje virtuoso que terminaría apropiándose de dicha virtud conocido como *Biografía dipinta*.

Tras conocer los ciclos italianos, veremos cómo este concepto se exportó a nuestro país con ciertas peculiaridades tanto técnicas como estilísticas, ya que mientras en Italia se prefería el fresco, en España se optó por la escultura inserta en medallones, lo que provocó la monotonía de los diseños y la reducción o desaparición de ciertos atributos iconográficos. Esto, unido al menor interés por la cultura de la Antigüedad motivado por el escaso conocimiento de los clásicos y la mayor religiosidad, provocó que esta tipología artística llegara con cierto retraso y que generalmente se distinguiera a las figuras bíblicas sobre las paganas, algo extraño en los ciclos italianos. La gran dificultad en el estudio de los ciclos iconográficos españoles y en la comprensión de su mensaje ha llevado que sean menos conocidos y estudiados. Como punto final en el estudio de los ciclos iconográficos no debemos olvidar los que en ese mismo momento se estaban realizando en Andalucía y el antiguo reino de Granada. Debido a las características especiales de la zona, un territorio conquistado hacía poco tiempo donde el gótico era un estilo poco arraigado, y la presencia de una nobleza que necesitaba legitimar su poder ante una población hostil, favorecería la implantación del clasicismo y la elección de la tipología de ciclos de personajes ilustres, que simbolizarían su aspiración de poder, prestigio y el deseo de conquistar la vida ultraterrena.

Una vez conocidos estos ciclos, nos centraremos en los comitentes y artífices del programa estudiado, para lo que será preciso investigar sobre la vida de doña María Manrique y su esposo Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán. Este matrimonio

sería el verdadero creador de ciclo, que materializaría la duquesa de Sessa, una mujer culta y muy preparada que fue testigo directo de la conquista de Granada, y que vivió en ciudades italianas como Génova o Nápoles. La duquesa disfrutó de unas circunstancias especiales debido a su viudedad, que la colocaron en una situación personal de gran poder y autonomía, lo que motivó que pudiera elegir a los artífices de la obra, Jacobo Florentino y Diego de Siloé. El primero fue llegó a Granada con Machuca para trabajar en la Capilla Real y el segundo, hijo de Gil de Siloé, también se formó en Italia y trabajó como escultor y arquitecto.

Además de los artífices, será fundamental conocer las fuentes que pudieron utilizarse para su materialización, comenzando por la recuperación de la literatura clásica y estudiar cómo a partir de la mera recopilación de anécdotas surgió el género de la biografía y posteriormente esta fue evolucionando hasta la biografía comparada, base ideológica del ciclo iconográfico de virtudes. Estudiaremos cómo estas obras clásicas fueron recuperadas en época medieval e influyeron en otras de autores como Dante, Petrarca y Boccaccio, y así otro tipo de literatura como *Triunfos*, *De viris illustribus* o *De claris mulieribus* influyeron en el ciclo. En España autores como Fernán Pérez de Guzmán, Fernando del Pulgar, el marqués de Santillana, don Álvaro de Luna o Juan de Mena extenderían el conocimiento del clasicismo por nuestro país. Las últimas obras que influyeron en el ciclo fueron precisamente las que se compusieron en honor del Gran Capitán y veremos cómo sus gestas se plasmaron en poemas como *De bis recepta Parthenope* de Cantalicio, el *Alcaçar Imperial de la Fama del muy ilustrisimo señor el Gran Capitán* de Alonso González de Figueroa, la *Historia Parthenopea* de Alonso Hernández y la *Breve parte de las hazañas del excelente nombrado Gran Capitán* de Hernán Pérez del Pulgar.

Las últimas obras estudiadas serán la miniatura religiosa ejemplificada en el *Speculum Humanae Salvationis* y la literatura profeminista del S. XV, considerado el período en el que se debatió la igualdad de la mujer con los erasmistas como últimos defensores en una época de relativa libertad entre 1525 y 1540, cuando se concibió y realizó el ciclo, antes de los problemas de censura que provocaría el Concilio de Trento. La duquesa de Sessa disfrutó de un momento histórico que le proporcionó la libertad suficiente como para garantizar que se llevara a cabo una obra que hoy en día debemos considerar totalmente igualitaria y que en su día debió resultar revolucionaria.

El ciclo iconográfico de la iglesia de San Jerónimo reúne todas las características de la implantación del arte del Renacimiento en España como es la presencia de artistas italianos que aportaron nuevas soluciones, el viaje de aprendizaje de artistas españoles a Italia, la importación de obras labradas por talleres italianos o la difusión de motivos decorativos a través de dibujos, grabados y libros impresos. Gracias al mecenazgo de la duquesa de Sessa encontramos un programa realista y vivo, totalmente alejado de la idealización de otros modelos similares. Las bóvedas se conciben para formar casetones que se decoran con el ciclo iconográfico de hombres y mujeres ilustres de la Antigüedad en altorrelieve compuesto por Judit, Ester, Débora y Abigail, Artemisia, Alcestis, Penélope y Hersilia entre las figuras femeninas y Homero, Escipión, Mario y Marco Tulio, Julio César, Pompeyo, Marcelo y Aníbal entre las figuras masculinas, que equiparan sus hazañas y virtudes con las del Gran Capitán y su esposa.

Estudiaremos cómo el programa femenino está perfectamente diseñado para separar en dos grupos a las figuras femeninas de origen bíblico y de origen mitológico y se apoya en literatura religiosa como el *Speculum Humanae Salvationis* y en profana como el

Libro de las Claras e Virtuosas mugeres de don Álvaro de Luna para su composición. Todas estas mujeres ilustres simbolizarían las virtudes de la duquesa de Sessa, del mismo modo que los hombres ilustres reflejarían las del Gran Capitán, que se muestran al visitante como modelo a imitar. Estas mujeres estarían perfectamente ordenadas tanto en su temática como en su realización y composición, dando una sensación general de simetría y orden a todo el conjunto, mientras que el ciclo masculino no posee una estructura tan perfecta en su división y su lectura debe realizarse de un modo distinto, pero a cambio ofrece mejores características compositivas, ofreciendo gran variedad de diseños en las figuras. Las obras literarias que ayudaron a componer el ciclo masculino fueron las *Vidas paralelas* de Plutarco y los *Triunfos* de Petrarca. La primera aportó la idea de comparar personajes de diversas épocas en un afán educativo y la segunda ofreció el concepto cristiano-pagano de superación moral a través de la virtud. Tanto hombres como mujeres tenían un orden muy claro de lectura para comprender el significado del mensaje transmitido, que componen la base de nuestra investigación y que estudiaremos en su capítulo correspondiente. La desaparecida reja que impedía el paso hacia el interior del crucero creaba un espacio privilegiado visible para el público general y espacio marginal o invisible, creando así en ambos ciclos una estructura de dos lugares privilegiados, uno secundario y otro marginal.

Por último veremos cómo lo que en un primer momento podía parece un error de composición del ciclo masculino que parece más irregular, es en realidad una búsqueda por experimentar diseños de figuras que se importaron de Italia gracias a estampas o grabados de monumentos tan conocidos como la columna trajana o de artistas tan famosos como Luca Signorelli, Fra Angelico, Piero della Francesca o Benozzo Gozzoli. En el ciclo de San Jerónimo encontraremos la conexión entre monumentos clásicos, artistas y modelos iconográficos que unirán al país cuna y el centro del arte del Renacimiento con nuestra ciudad.

Para concluir esta introducción, me gustaría mencionar a las personas que han colaborado a llevar a cabo un trabajo de tanto tiempo y han hecho posible su finalización. En primer lugar agradezco a mi tutor, el catedrático de Historia del Arte don **Rafael López Guzmán**, por su implicación, interés e inestimables consejos durante toda la labor de investigación y realización de la tesis doctoral. También me gustaría agradecer todo el tiempo y la paciencia ofrecidos por mi gran amiga **Elena Álvarez Salmerón**, que me ha ayudado siempre que la he necesitado y a la que debo la calidad de la maquetación y organización del texto e imágenes, sin cuya ayuda no hubiera podido completar la realización material del trabajo. Gracias a mi madre **Pilar Peláez de Palma** y a su amiga y también mía **Araceli Maestra Jiménez**, por su preocupación mientras que me encontraba realizando las fotos de las bóvedas de la iglesia de San Jerónimo, y por el tiempo y el frío que compartimos en esa ardua tarea. Gracias a mi amigo y arquitecto **Pedro Domínguez Carrasco** por sus maravillosos dibujos de dichas bóvedas, que ayudarán a comprender de una manera más fiel y completa la lectura y la base ideológica de la investigación. Y gracias por último a todas las personas que de forma desinteresada en facultades, archivos y bibliotecas de España e Italia han ayudado aportando su granito de información para que después de tanto tiempo pueda al fin presentar esta tesis.

1. Metodología

En nuestra investigación analizaremos el programa iconográfico de hombres y mujeres ilustres que se encuentra en las bóvedas la iglesia del monasterio de San Jerónimo de Granada, lo que nos ayudará a profundizar más en una época tan importante para nuestra ciudad como los inicios de la Edad Moderna y comprender los cambios producidos alrededor de dichas fechas. El proceso seguido para la elaboración de la investigación fue al principio una tarea ardua, debido a la falta de estudios exhaustivos precedentes del tema y a la ausencia de documentos de primera mano por los destrozos causados durante la invasión napoleónica y posteriormente con la desamortización, períodos en los que se perdió una valiosa cantidad de información referente al tema a estudiar.

Al inicio de la investigación comenzamos la recopilación de fuentes y textos relacionados con el monasterio, tanto en su obra material como en su historia. El hecho de tratar sobre este ciclo inevitablemente nos hizo llegar a la figura del Gran Capitán, importantísimo militar y conquistador español que vivió entre mediados del S. XV e inicios del S. XVI para el que se diseñó dicho programa iconográfico. Inseparable del Gran Capitán encontramos a su esposa, doña María Manrique, dama noble y culta a la que otorgaremos una especial importancia a lo largo de toda la investigación debido a la indiscutible aportación que supone su figura en la realización del ciclo. Si la persona del Gran Capitán es la motivación y la razón principal para la creación de un mausoleo que recuerde sus gestas heroicas y la elaboración de un ciclo iconográfico que cante y rememore sus hazañas, doña María es el cerebro de todo ese engranaje y el brazo ejecutor que hizo posible que nuestra ciudad pueda disfrutar de un programa iconográfico de hombres y mujeres ilustres que nada tendría que envidiar a los que por esa fecha se realizaban en la Italia renacentista.

Es a Italia donde debemos volver nuestra mirada como el país en el que se gestó la idea del ciclo de hombres y mujeres ilustres como homenaje a la gloria personal y el deseo de conseguir el recuerdo y la inmortalidad. Italia fue la primera en retomar la herencia del legado clásico de Roma tanto en arte como en literatura y la unión de ambas artes producen en la primera mitad del S. XIV esta tipología artística tan original. Por ello dirigimos nuestra investigación a los ciclos italianos que desde finales del medievo hasta el pleno Renacimiento inundan el país vecino y crean paulatinamente en la población un gusto por la antigüedad clásica y un deseo de emulación de sus personajes. Para conocer los ciclos iconográficos italianos fue de grandísima ayuda la beca Erasmus de Doctorado disfrutada en la ciudad italiana de Perugia en el año 1999, y durante cuya estancia pudimos manejar una gran cantidad de bibliografía y contemplar *in situ* muchos de los ciclos mencionados en el estudio, aparte de otros muchos monumentos que ayudaron a la creación del capítulo 9. Esta recuperación del clasicismo no se limitó a Italia, sino que el gusto por los personajes antiguos fue extendiendo su influencia hasta más allá de sus fronteras y llegó a nuestro país. De ahí que el siguiente paso nos llevara a recabar información sobre los ciclos que se realizaron en España y más particularmente en Andalucía y el antiguo reino de Granada, para poder estudiar las similitudes que tienen con los ciclos originarios de Italia y analizar el porqué de la aparición de algunas particularidades típicas de nuestro territorio.

Posteriormente la investigación se basó en el monumento en sí, centrándonos en la duquesa de Sessa, principal mecenas de la obra y en los dos arquitectos que trabajaron en

la misma: Jacobo Florentino y Diego de Siloé. Estos tres personajes fueron los creadores del ciclo, aunque determinar con exactitud qué parte de la idea corresponde a cada uno sería una labor casi imposible. Ellos, sobre todo la duquesa y sus ayudantes, debieron manejar información relacionada con ciclos iconográficos precedentes o al menos las fuentes que en aquella época se utilizaban para la creación de éstos. De ahí que para el estudio de las fuentes procedamos a la investigación de autores y obras tanto clásicas como de origen medieval que habían aportado una información primordial en Italia y posteriormente harían lo propio en nuestro país para la realización de los ciclos iconográficos. Entre infinidad de obras literarias, serán las *Vidas Paralelas* de Plutarco, los *Triunfos* de Petrarca y el *Libro de las Claras e Virtuosas mugeres de don Álvaro de Luna* bases fundamentales para la creación del corpus teórico de nuestro ciclo iconográfico. Pero no debemos limitarnos a las fuentes clásicas, ya que la investigación de la figura del Gran Capitán nos hizo recabar también información sobre los hechos que más fama le dieron, es decir, sus batallas y hazañas militares. Muchos autores han alabado la figura de este insigne militar, y entre otras las obras destinadas a ensalzar su gloria destacaremos la historia que narra su compañero de batallas Hernán Pérez del Pulgar: *Breve parte de las hazañas del excelente nombrado Gran Capitán*. Todas estas fuentes documentales nos ayudarán a comprender el conjunto del programa y su comparación con otros ciclos.

También debemos mencionar los archivos y bibliotecas consultados, como por ejemplo las visitas a la Biblioteca Nacional, donde pudimos manejar gran cantidad de libros antiguos y muy difíciles de consultar en otros lugares, sobre todo en la sección de Raros, la Biblioteca de la Real Academia Española, donde encontramos la *Breve parte de las hazañas del excelente nombrado Gran Capitán* de Hernán Pérez del Pulgar, uno de los pilares de nuestra investigación, o el Archivo Histórico Nacional, en el que estudiamos documentación original de la orden de San Jerónimo desde el siglo XV, con especial atención a los deseos de la duquesa de Sessa y los posteriores hechos con respecto a sus herederos. En Granada también visitamos el Archivo de la Alhambra y el Archivo de la Chancillería, ambos con interesante documentación relacionada con el monasterio estudiado.

Con toda esta información pudimos centrarnos en la investigación de las 16 figuras que componen el programa (8 masculinas y 8 femeninas) comenzando por recopilar la mayor cantidad posible de datos sobre ellas para más adelante formular nuestras propias teorías sobre el porqué de la elección de determinados personajes y sus similitudes con los mecenas de la obra. Las guías iconográficas especializadas fueron de gran ayuda para la elaboración de la investigación del programa en sí comprendiendo de una manera más completa su mensaje. La posibilidad de trabajar *in situ* y visitar la obra nos permitió llegar a conclusiones mucho más claras y profundas que nunca hubiéramos podido obtener manejando solamente material fotográfico, ya que pensamos que en este caso concreto el marco arquitectónico de la iglesia supedita la visión del programa y genera una lectura especial que analizaremos en la investigación.

También estudiaremos el uso de la estampa y el grabado para la difusión de ciertos modelos iconográficos y cómo estos modelos pudieron influir en la obra, tratando de encontrar dichos modelos y las obras exactas en las que se pudo inspirar directamente o indirectamente el creador o realizadores del ciclo, para así demostrar que su relación con Italia no es una mera casualidad y que el ciclo granadino de personajes ilustres es un híbrido entre el modelo italiano y el español. La elección del subtítulo nos remonta a la famosa obra de Francesco Colonna *Hypnerotomachia Poliphili* (*El sueño de Polifilo*), uno

de los libros más curiosos y enigmáticos del Renacimiento, donde el protagonista narra en primera persona un extraño viaje de sueños por distintas regiones y construcciones alegóricas de carácter amoroso presentándonos gran cantidad de personajes de la Antigüedad clásica. Jugando con el doble significado de *sueño* como imagen onírica y como anhelo de la realización de un deseo, nuestra *Hypnerotomachia Ducissae* responde a la aspiración de la duquesa de Sessa de crear un programa de héroes y heroínas clásico-religioso para conseguir la tan ansiada inmortalidad y deseo de fama, y nos introduce en las bóvedas de la iglesia de San Jerónimo como si de un viaje iniciático lleno de información codificada se tratara.

No queremos olvidar el magnífico trabajo realizado por nuestro amigo Pedro Domínguez Carrasco, ya mencionado en el capítulo de agradecimientos, que completó los dibujos de las bóvedas de la iglesia de San Jerónimo con una grandísima calidad y que ayudarán a comprender mejor el mensaje y la explicación de los ciclos iconográficos.

Para terminar, diremos que la comprensión de este ciclo iconográfico, uno de los más completos de la ciudad, nos ayudaría a conocer a una mujer muy interesante: doña María Manrique, Duquesa de Sessa y de Terranova, esposa del Gran Capitán, y a dar fama a un monumento que, a pesar de encontrarse en el centro de nuestra ciudad, goza de un gran desconocimiento por parte del público en general.

2.1. La Granada de inicios del S. XVI

La transición del siglo XV al siglo XVI fue para la ciudad de Granada una época fundamental dentro de su historia. Es de sobra conocido el difícil momento que vivió toda la región al final de la época nazarí, con su conquista en 1492 y la posterior desaparición del último reino islámico de la península ibérica. La conquista de la ciudad por parte de los Reyes Católicos marca el fin de la Edad Media en nuestro país y supone además del inicio de la Edad Moderna, la consolidación de la unidad de todos los reinos peninsulares¹. Granada no sólo es parte importante del final de la Edad Media, sino que juega un papel primordial al asentar los cimientos del futuro imperio español en América. No debemos olvidar que fue durante la guerra de Granada cuando los Reyes Católicos firmaron las capitulaciones de Santa Fe, dando el visto bueno al viaje de Colón, con las importantes consecuencias que esto traería para el resto del mundo. Pero las transformaciones que se produjeron no siempre fueron fáciles, sobre todo a nivel social. Muy famosos son los abusos de poder a los que se vio sometida la población musulmana que a duras penas consiguió mantener su cultura y tradiciones propias hasta la famosa rebelión de los moriscos de las Alpujarras, ya en el reinado de Felipe II y que traería consecuencias nefastas a esta clase social.

En cuanto a la ciudad en sí, los cambios se fueron produciendo de una manera muy rápida y es en esta época en la que debemos encuadrar la obra estudio de nuestra investigación. La construcción del monasterio de San Jerónimo se produjo en un momento crucial para nuestra ciudad, a inicios del S. XVI en el que toda Granada estaba empezando a sufrir los cambios sociales ya comentados, que no tardarían en plasmarse en cambios físicos desde el momento en que empezó a llevarse a cabo la transformación de la antigua capital del reino musulmán en una ciudad cristiana de la Edad Moderna. Las transformaciones se produjeron tanto en el centro urbano de la ciudad como en los arrabales de la misma, y estos cambios no se limitaron sólo a la reutilización de mezquitas como iglesias² o a su simple destrucción, sino que se inició una etapa de verdadera fiebre constructora en la ciudad. En ella influyeron dos factores fundamentales: la inevitable presencia de las órdenes religiosas y el patronazgo de los Reyes Católicos³.

La importancia de las órdenes religiosas no era algo nuevo en las ciudades españolas conquistadas a los musulmanes. Este progresivo asentamiento de las nuevas comunidades religiosas estaba muy respaldado por la corona, sobre todo en el reino de Granada dada su especial situación. Los Reyes Católicos emprendieron un minucioso

¹ LADERO QUESADA, M. A.: *El tiempo de la guerra en la España de los Reyes Católicos en La paz y la guerra en la época del Tratado de Tordesillas*, pp. 263-276. La guerra de Granada fue considerada como justa por los humanistas ya que los Reyes Católicos se limitaban a recuperar un territorio que les pertenecía. Para el mundo cristiano fue una victoria muy necesitada tras la gran pérdida de Constantinopla en 1453. En Roma se acogió muy bien la noticia de la conquista, desde el 2 de enero hasta el 21 de abril se organizaron corridas de toros y un desfile triunfal con representaciones de los Reyes Católicos, Boabdil y los cautivos granadinos: RINCÓN GONZÁLEZ, M. D.: *Granada y los humanistas italianos en Clasicismo y Humanismo en el Renacimiento granadino*, pp. 141-155.

² ROSENTHAL, E.: *La Catedral de Granada*, p. 17.

³ En algunas ocasiones ambas facetas se unían: los propios Reyes Católicos motivaron la erección y consagración de iglesias y monasterios para fomentar el culto cristiano en la ciudad. Entre los casos más importantes destacan la iglesia de San Juan de los Reyes, edificada sobre la mezquita de los convertidos, que fue la primera mandada bendecir por los Reyes Católicos el 5 de enero de 1492 y se erigió en 1501 en parroquia. La iglesia actual es gótica y se construyó hacia 1520 por Rodrigo Hernández. Otro ejemplo es el convento de Santa Isabel la Real, fundado por Real Cédula de la reina Isabel en 1501 para establecerse en la Alhambra pero que por ciertas dificultades la reina ordenó el traslado a unas casas que habían sido palacio de los reyes granadinos en la vecina colina: GALLEGO BURÍN, A.: *Granada: Guía artística e histórica de la ciudad*, pp. 346-347 y 382.

programa de cristianización con la construcción masiva de catedrales (Málaga, Almería, Granada), iglesias y monasterios gracias a la bula del 13 de diciembre de 1486 concedida por Inocencio VIII y necesitaban a las órdenes religiosas para completar este proyecto⁴. Como en tantos otros lugares y desde hacía siglos, las órdenes religiosas se asentaban en las ciudades para cumplir su labor espiritual, pero al tener diferentes prioridades en cuanto al aspecto religioso, cada una escogía el emplazamiento que creía más idóneo para su ubicación en la ciudad recién conquistada. Como sabemos, las órdenes de predicación como los franciscanos o los dominicos preferían situarse normalmente intramuros de la ciudad, junto a la población a la que iría destinado su mensaje, para así mostrarse más cercanos a los ciudadanos y facilitar su labor comunicativa. No es extraño entonces que, tanto los dominicos como los franciscanos escogieran tras la conquista de Granada lugares dentro de los muros de la ciudad o en la propia ciudad de la Alhambra, como serían las actuales iglesias de Santa Isabel la Real en el barrio del Albaicín o la antigua de San Francisco Casa Grande en el hasta hacía pocos años, barrio judío del Realejo, lugar ocupado hoy por la Capitanía General⁵.

Por el contrario, la orden de los jerónimos casi exclusivamente hispánica fundada entre 1373 y 1419⁶ no contemplaba la predicación entre sus principales motivaciones. Siempre se había caracterizado por su predilección hacia la meditación, la reclusión y el aislamiento, siguiendo fielmente los pasos de su fundador San Jerónimo. Por lo tanto para esta orden no era tan necesario como para las anteriores la consecución de un lugar céntrico y próximo a la población a evangelizar. Es esta la razón por la que se optó por el actual emplazamiento del monasterio de San Jerónimo. Ante todo debemos recordar que, aunque el monasterio esté hoy día enclavado prácticamente en el centro de la ciudad, en los inicios del S. XVI toda esa zona estaba rodeada de campo y pertenecía a las afueras de la antigua capital musulmana. De ahí que, extramuros de la ciudad, es donde la orden jerónima encontró el lugar idóneo para sus necesidades espirituales como nos relata Francisco Henríquez de Jorquera, en sus *Anales de Granada: En la parte occidental desta ciudad, goçando parte del medio día, extramuros de ella está fundado el real Comvento de San Jerónimo fundación de los Reyes Católicos con titulo de Nuestra Señora de la Concepción*⁷. No olvidemos en este punto las reiteradas órdenes de los Reyes Católicos, Carlos V y Felipe II para impedir la construcción particular fuera de los cercos urbanos ya que extramuros debían sólo quedar los hospitales o los monasterios y conventos, las fábricas artesanales que ensuciaban o necesitaban de los cursos de agua, rastros, lavaderos, rollos picotas o braseros de ajusticiamiento⁸. Según una cédula dada en Zaragoza el 11 de diciembre de 1493 conocemos los privilegios otorgados al monasterio por parte de los Reyes Católicos: *Sabed. Que por parte del Prior y Monjes del Real Monasterio de San Jerónimo de la Ciudad de Granada (...) se hallan con barrios privilegios concedidos por los Señores Reyes Católicos Don Fernando y Dola Isabel que por uno de ellos hizieron merced para ayuda una manutención de doscientos tres mill y quinientos maravedis de renta, tres cientos Carneros, seiscientas fanegas de trigo, quatrocientas de cebada y*

⁴ Durante los siete primeros años tras la conquista de la ciudad de Granada se vivió un clima de convivencia gracias al primer arzobispo de la ciudad fray Hernando de Talavera, período en el que se mantuvo una cierta tolerancia religiosa. Pero con el regreso de los monarcas a la ciudad en 1499 y ante la poca efectividad del proyecto de cristianización de Talavera, encargaron al arzobispo de Toledo fray Francisco Jiménez de Cisneros un plan más enérgico, que originaría conversiones en masa y las primeras rebeliones que se producirán en la ciudad y en las Alpujarras: DOMÍNGUEZ CASAS, R.: *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, pp. 436 y 441.

⁵ ROSENTHAL, E.: *op. cit.*, pp. 17-21.

⁶ LADERO, M. A.: *El proyecto político de los reyes Católicos en Reyes y mecenas: Los reyes católicos, Maximiliano I y los inicios de la casa de Austria en España*, p. 98.

⁷ HENRÍQUEZ DE JORQUERA, F.: *Anales de Granada*, p. 230.

⁸ MARÍAS, F.: *El largo siglo XVI*, pp. 85-86.

*docientas de sal, todo en cada un año perpetuamente y tambien dos Molinos uno de Moler Pan, y otro de Azeite con un Batan*⁹.

Como hemos dicho anteriormente, en el primer cuarto del S. XVI la actividad constructora de la ciudad vivía un momento importantísimo que continuaría durante todo el resto del siglo. La necesidad por parte de la población cristiana de ir paulatinamente transformando el perfil de la capital nazarí recién conquistada iba dándole a la ciudad de Granada una fisonomía distinta a la de siglos anteriores. Estos cambios no afectaban sólo a la arquitectura puramente religiosa, como podría ser la transformación de mezquitas en iglesias o la destrucción de las primeras para la construcción de las segundas. En la arquitectura civil también se iban produciendo estos cambios y la nobleza, que poco a poco se estaba asentando en la ciudad, demandaba la construcción de palacetes y casas nobles que estuvieran en consonancia con sus gustos. En estos años encontramos algunos edificios que marcarán completamente el nuevo perfil de la ciudad, patrocinados por el segundo factor importante de la actividad constructora de esta época: los Reyes Católicos. La pareja real decide desde un primer momento hacer de Granada la ciudad simbólica de la nueva monarquía; para ello se disponen entre otras obras ampliar calles, construir mercados, demoler el lugar donde vivían los judíos¹⁰. Jerónimo Münzer en su visita a Granada en 1494 nos comenta que *El rey Fernando ya ha mandado ampliar muchísimas calles y construir mercados, derribando algunas casas. Ordenó también demoler el lugar donde habitaban unos veinte mil judíos, y construir a sus expensas un gran hospital y una catedral en honor de la bienaventurada Virgen María, que vimos terminada casi hasta la techumbre y cobertura superior, y que será la sede episcopal* que luego resultó pequeña y se destinó a monasterio de San Francisco (actual Capitanía), decidiendo construir la catedral actual¹¹. Entre estas empresas Reales¹² destacamos la Capilla Real y el Hospital Real, los dos edificios más importantes de la Granada del primer cuarto del S. XVI.

En la construcción de la Capilla Real¹³ debemos recordar varios motivos que dieron lugar a su creación. El primero y principal es el ya conocido enterramiento de los Reyes Católicos. El origen de la Capilla Real se remonta a la Real cédula del 13 de Septiembre de 1504, y se crea bajo la advocación de los santos Juanes¹⁴. En un principio la reina Isabel deja muy claro en su testamento que no quiere ningún tipo de suntuosidad en su tumba¹⁵. Desea sólo una sepultura en la tierra baja y sin bulto, en la iglesia de San Francisco de la Alhambra, elección que supedita a la decisión del rey de trasladar su enterramiento a otro lugar, siempre que la pareja real repose junta. También expresa su deseo para que no haya lutos por su muerte, que las exequias sean sencillas y que su cuerpo sea llevado sin tardanza a Granada¹⁶. Asimismo manifiesta que si la Capilla Real mandada edificar por ella junto a la Catedral de Santa María de la O no estuviese terminada en el momento de su fallecimiento, se termine lo antes posible¹⁷. La elección de la Capilla Real como

⁹ 1818-1834: *Títulos desde 1493 sobre las propiedades del monasterio de San Jerónimo*, Archivo de la Alhambra, L-294-1.

¹⁰ CHECA, F.: *Poder y piedad: patronos y mecenas en la introducción del Renacimiento en España en Reyes y mecenas: Los reyes católicos, Maximiliano I y los inicios de la casa de Austria en España*, p. 40.

¹¹ MÜNZER, J.: *Viaje por España y Portugal*, pp. 110-111.

¹² Como señala el profesor Ignacio Henares en su trabajo, el mecenazgo Real era mayoritariamente gótico en la época de la conquista de la ciudad: HENARES CUÉLLAR, I.: *Historia del Arte, pensamiento y sociedad*, pp. 55 y ss.

¹³ Vid. PITA ANDRADE, J. M. (Coord.): *El libro de la Capilla Real*.

¹⁴ GALLEGO BURIN, A.: *La Capilla Real de Granada*, p. 19.

¹⁵ PITA ANDRADE, J. M.: *La Arquitectura y la decoración del templo en El libro de la Capilla Real*, p. 50.

¹⁶ GONZÁLEZ SÁNCHEZ, V.: *El testamento de Isabel la Católica y otras consideraciones en torno a su muerte*, pp. 22-23.

¹⁷ *Ibidem*, p. 41.

enterramiento de la pareja se confirma con el testamento del rey Fernando fechado el 22 de enero de 1516, en el que pide ser enterrado en la Capilla Real de Granada¹⁸.

Pero debemos tener en cuenta que el enterramiento de la pareja real conquistadora de Granada no era el único motivo para la construcción de éste edificio, aunque sí fuera el principal. Los monarcas debían elegir lugares emblemáticos de la capital nazarí para iniciar paulatinamente su transformación de una ciudad medieval musulmana a una ciudad cristiana de la Edad Moderna. Al igual que ya habían elegido lugares estratégicos y de gran importancia en las colinas de la ciudad para iniciar este cambio (iglesias de San Juan de los Reyes, Santa Isabel la Real y monasterio de San Francisco en la Alhambra¹⁹) debían hacer lo mismo en la parte llana de la urbe, cercana a lo que en el futuro sería la ampliación de la misma. Debido a esto, ningún lugar era más estratégico ni tenía mayor importancia social que el de la antigua mezquita mayor de la ciudad, situada cerca del zoco (cercanías y parte de la actual plaza de Bib-Rambla) en el mismo centro neurálgico y del comercio de la ciudad. Por lo tanto en la construcción de este edificio no sólo contaba el gusto personal de los Reyes Católicos para la erección de su mausoleo, sino que se trataba de una obra fundamental para toda la ciudad de Granada; no era un edificio particular de enterramiento de los reyes, sino un emblema de la monarquía española sobre la ciudad recién conquistada, sobre todo debido al hecho de que en poco tiempo, a los enterramientos de los Reyes Católicos se sumarían los de doña Juana y don Felipe con la intención de crear un nuevo mausoleo para los futuros monarcas de los reinos de Castilla y Aragón. Además de esto, la Capilla Real se situaba justamente enfrente de la antigua universidad árabe o madraza, lugar de estudios coránicos, a la que se oponía tanto en ideales religiosos como estéticos. Para hacernos una idea del interés de los monarcas por cristianizar pronto la antigua capital nazarí, tomamos un comentario del viaje de Jerónimo Munzer: *Envió el rey más de cien campanas fundidas a sus expensas, algunas de las cuales nosotros vimos en el jardín del monasterio de San Jerónimo, y que han sido distribuidas por toda Granada*²⁰ en un claro intento de cambiar poco a poco la fisonomía de la ciudad, como efectivamente sucedió. El estilo usado para esta obra se ha venido denominando plateresco según la terminología tradicional, aunque actualmente se tiende a agrupar la escuela antes llamada primer plateresco bajo el término Protorrenacimiento, ya que el cambio no es estructural sino superficial, es la pervivencia del gótico renovado a través de una máscara añadida de forma inorgánica²¹.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 252-254 y LEÓN COLOMA, M. A.: *Lenguajes plásticos y propaganda dinástica en la Capilla Real en Jesucristo y el emperador cristiano*, p. 377.

¹⁹ Tras la guerra de Granada, los Reyes Católicos se interesaron vivamente por la fundación de iglesias y monasterios, a cuyo fin destinaron parte de los bienes expropiados a los judíos y a los convictos de herejía. Este espíritu evangelizador caracterizó su política constructora, donde uno de los rasgos más característicos era la costumbre de aprovechar construcciones antiguas musulmanas para levantar con sus restos y en su solar nuevas iglesias. San Francisco de la Alhambra fue el primer convento que los reyes fundaron tras la conquista de la ciudad por la promesa hecha a San Francisco de Asís cinco años antes y aquí dejó dicho la reina que se enterrara y de hecho lo fue hasta la conclusión de las obras de la Capilla Real y la finalización del sepulcro de Fancelli. En su construcción se respetaron las estructuras de los palacios musulmanes y en este convento fundaron el hospital de la Alhambra, anterior al Hospital Real. La iglesia de San Juan de los Reyes se fundó sobre la *gima Ataibin* o mezquita de los conversos, y tuvo un gran valor simbólico al convertirla en un emblema del triunfo de la fe cristiana sobre el Islam, ya que fue la primera mezquita que los Reyes Católicos mandaron bendecir convirtiéndola en iglesia. Por último el convento de Santa Isabel la Real fue fundado por Real cédula del 15 de septiembre de 1501 para monjas clarisas. En un primer momento debió haberse construido en la Alhambra pero dificultades posteriores obligaron a la reina a trasladarlo al corazón del Albaicín, a unas casas que habían formado parte de un antiguo palacio de los reyes musulmanes que los Reyes Católicos habían cedido a su secretario Hernando de Zafra a quien como compensación dieron otras en la Carrera del Darro: CELA ESTEBAN, M. E.: *Elementos simbólicos en el arte castellano de los Reyes Católicos (El poder Real y el patronato regio)*, pp. 356, 391-400. Sobre estas segundas casas edificarían los herederos de Zafra la llamada Casa de Castril: ver capítulo 3.5.

²⁰ MUNZER, J.: *Viaje por España y Portugal: Reino de Granada*, p. 48.

²¹ MARÍAS, F.: *El largo siglo XVI*, p. 41.

La importancia de la Capilla Real en el entramado granadino de inicios del siglo XVI la podemos comprobar si nos atenemos al hecho de que en su construcción, encargada al arquitecto Enrique Égas, se ocuparon el rey Fernando, el conde de Tendilla y el Arzobispo Talavera, tres de las personalidades más importantes de la ciudad en aquel momento²². Dada la importancia del edificio, el propio rey se preocupó de encargar el sepulcro de la pareja por indicación del conde de Tendilla al italiano Domenico Fancelli²³, que contrató las tumbas sobre 1513²⁴. Con este hecho el rey Fernando no respetó la voluntad de la reina Isabel y promovió la realización del mausoleo de mármol, contrario a la humildad deseada por la reina y expresada claramente en su testamento²⁵. El sepulcro se terminó en Génova en 1517 y fue colocado en el centro de la Capilla Real en 1521²⁶.

Este hecho de colocar el sepulcro en el centro del crucero nos confirma que los Reyes Católicos erigieron este edificio como enterramiento de la pareja, ya que no se preocuparon de realizar obras para ampliarla ni trasladaron a otros miembros de la familia ya difuntos. Fue Carlos V quien hizo de la Capilla Real panteón familiar en 1518, cuando decidió instalar allí el sepulcro de sus padres junto al de sus abuelos²⁷, en un momento en el que el emperador tenía ciertos problemas de legitimación en España por las cuestiones sucesorias de la reina Juana (ya que fue nombrado rey sin haber muerto su madre, la legítima reina), era extranjero, tenía poca aceptación por parte del pueblo... motivos por los que decidió realizar ciertas obras en la Capilla Real con el fin de reverenciar a sus abuelos y de paso legitimar su posición en un país que no le aceptaba completamente. Entre estas obras destacan el contrato de las tumbas de los padres del emperador a Fancelli el 21 de diciembre de 1518 y revalidado por Bartolomé Ordóñez tras la muerte de Fancelli en Barcelona el 1 de mayo del año siguiente, tumbas cuyos programas iconográficos y temas religiosos están muy relacionados con la monarquía hispana, o que a Carlos V no le agradaran las estatuas orantes de los Reyes Católicos de Bigarny y pidiera que se hicieran unas nuevas, que se atribuyen a Siloé. Además de las obras, Carlos V se preocupó del traslado de los cuerpos de los Reyes Católicos desde el convento de San Francisco de la Alhambra hasta la Capilla Real, para lo que el 20 de septiembre de 1520 escribió una real cédula a Granada²⁸.

Parece ser que no se atendió a la petición del emperador y por ello volvió a escribir al Cabildo de la Capilla Real en 1521 con el mismo motivo. El Ayuntamiento aprobó el traslado el 31 de octubre de 1521 y para ello mandó hacer altares de madera en la puerta de Gómez, Plaza Nueva y Plaza Bib-Rambla, así como en los monasterios de Santa Cruz, San Francisco y San Jerónimo, y que se lucieran pendones y estandartes, se barrieran las calles, que nadie cabalgara por donde iba a pasar la procesión que acompañaba a los cuerpos... El traslado por fin tuvo lugar el 10 de noviembre de 1521²⁹ y fue presidido por el presidente de la Real Audiencia y Chancillería, obispo de Lugo, acompañado por los

²² La estructura arquitectónica de la Capilla Real es muy simple y se corresponde con la tipología de iglesia mendicante que tanto gustaba a los monarcas. Esta elección se debió a las disposiciones que la reina Isabel dictó para sus exequias, rehusando toda clase de solemnidad tanto en el edificio como en la propia tumba y fue cumplida de forma rigurosa por Cisneros: HENARES CUÉLLAR, I.: *La Capilla Real, la Catedral y su entorno*, pp. 17-23.

²³ GONZÁLEZ SÁNCHEZ, V.: *op. cit.*, p. 226-229.

²⁴ LEÓN COLOMA, M. A.: *Los mausoleos reales y la cripta en El libro de la Capilla Real*, p. 70.

²⁵ *Ibidem*, p. 69.

²⁶ GONZÁLEZ SÁNCHEZ, V.: *op. cit.*, p. 226-229.

²⁷ REDONDO CANTERA, M. J.: *La Casa Real Vieja de la Alhambra como residencia de Carlos V en Carlos V y la Alhambra*, p. 59.

²⁸ LEÓN COLOMA, M. A.: *Lenguajes plásticos y propaganda dinástica en la Capilla Real en Jesucristo y el emperador cristiano* pp. 377-380 y 388-390.

pendones de los Oficios y Cofradías de la ciudad y el cabildo de la Iglesia Mayor en pleno, con las cruces procesionales de todas las parroquias y monasterios y los restos de los Reyes Católicos y el príncipe Miguel iban en un carro triunfal dorado³⁰. Un espectáculo similar debió ocurrir el 15 de diciembre de 1525 con motivo del traslado de Felipe el Hermoso desde Tordesillas hasta Granada³¹, documentado con el acta de depósito del cuerpo³².

En su decisión de transformar la Capilla Real en panteón imperial, Carlos V encargó a Siloé un proyecto de modificación del espacio que realizó en 1543. Además de por el traslado de algunos miembros de la familia imperial a la Capilla Real por expreso deseo del emperador³³, como el de la emperatriz Isabel fallecida en 1539 y cuya acta de entrega del cadáver se documenta el 17 de mayo de ese mismo año³⁴, queda clara la intención de Carlos V de hacer de la Capilla Real panteón por el expreso deseo de ser enterrado allí, manifestado en su testamento del 6 de junio de 1554 en Bruselas, aunque en 1558 lo revocara para ser enterrado en Yuste, supeditado al deseo de su hijo Felipe II, siempre que su cuerpo y el de la emperatriz estuvieran juntos³⁵. De hecho fue Felipe II quien ordenó la entrega del cadáver de la reina Juana el 28 de febrero de 1574³⁶ y el traslado del cadáver de la emperatriz Isabel al monasterio del Escorial el 28 de diciembre de ese mismo año³⁷. El mismo Felipe II en 1591 inició gestiones para que se colocara el sepulcro de los padres del emperador, que se había trasladado en 1533 desde Italia a Cartagena, y en 1539 había llegado a Granada y permanecía almacenado en el Hospital Real, hasta el informe de Juan de Vega y Ambrosio de Vico de 1592, pero la instalación no se realizó hasta 1602 debido al peligro de traslado del túmulo a Valladolid. En la instalación de este mausoleo se trasladó el de los Reyes Católicos a un lado y se dejó el de los padres del emperador en el lado preeminente de la epístola³⁸, transformando radicalmente el espacio original de la primera mitad del S. XVI.

Dejando aparte la historia del monumento durante el S. XVI, desde sus inicios el edificio formó lo que podríamos considerar el taller de reunión en el que coincidirían un gran número artistas, ya sea de forma presencial como a través de sus obras. Durante el primer cuarto del S. XVI encontramos aquí nombres de la talla de Enrique Égas (1506-1517) que se ocupó de la construcción del edificio, Domenico Fancelli (1517) y Bartolomé Ordóñez (1519) que realizaron los sepulcros de los Reyes Católicos y doña Juana y don Felipe respectivamente, Felipe Bigarny y Alonso Berruguete (1520-22) que se encargaron del retablo mayor o Jacobo Florentino, que ejecutó la Anunciación que se encuentra sobre la portada de la Sacristía. Este elenco de nombres hace que entre 1505 y 1525 la Capilla Real fuera un verdadero centro de trabajo en el que se congregaban los mejores artistas que en esos momentos estaban trabajando en Granada. Además de ser un lugar de reunión,

²⁹ PARRA ARCA, M. D. y MORENO GARZÓN L.: *Granada: Panteón Real de los Reyes Católicos y de la Casa de Austria en Jesucristo y el emperador cristiano*, pp. 395-396.

³⁰ GONZÁLEZ SÁNCHEZ, V.: *El testamento de Isabel la Católica y otras consideraciones en torno a su muerte*, p. 230.

³¹ *Ibidem*, p. 231.

³² PARRA ARCA, M. D. y MORENO GARZÓN L.: *op. cit.*, pp. 396-397.

³³ LEÓN COLOMA, M. A.: *op. cit.*, p. 380.

³⁴ PARRA ARCA, M. D. y MORENO GARZÓN L.: *op. cit.*, pp. 399-401.

³⁵ LEÓN COLOMA, M. A.: *op. cit.*, pp. 381-382 y PARRA ARCA, M. D. y MORENO GARZÓN L.: *op. cit.* p. 395. El lugar de último reposo de los restos del emperador dio origen a numerosos problemas debido a las diferentes opciones que él mismo señaló, dependiendo de en qué lugar le sorprendiera la muerte: entre ellos destacan Dijon, Brujas y Granada: CHECA CREMADES, F.: *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, p. 259 y ss.

³⁶ LEÓN COLOMA, M. A.: *op. cit.*, pp. 403-405.

³⁷ PARRA ARCA, M. D. y MORENO GARZÓN L.: *op. cit.*, pp. 406-408.

³⁸ LEÓN COLOMA, M. A.: *op. cit.*, p. 382 y LEÓN COLOMA, M. A.: *Los mausoleos reales y la cripta en El libro de la Capilla Real*, pp. 82-83.

debemos tener en cuenta que algunos de los artistas que ejecutaban su obra aquí eran extranjeros o tenían ascendencia no española (Fancelli, Bigarny y Florentino) y otros habían completado un amplio período de formación fuera de nuestro país (Ordóñez y Berruguete), muy relacionados con Italia.



Fachada exterior, Capilla Real, Granada

Como es de sobra conocido, a inicios del S. XVI el centro cultural a nivel mundial estaba ocupado por Italia, país que marcaba el gusto artístico y estético del momento y del que partían las principales novedades que tarde o temprano acabarían siendo aceptadas por el resto de Europa. Este hecho, la reunión en un sólo edificio en tan corto espacio de tiempo de tal cantidad de artistas relacionados con la cultura italiana del momento, nos deja claro que la Capilla Real era un semillero de ideas en el que no sólo trabajarían los artistas de primera fila anteriormente mencionados, sino que sería un verdadero taller en el que se formarían o del que recogerían ideas los artistas de generaciones venideras. En palabras de Gallego Burín: *Fueron éstos años de actividad inusitada, en los que, Granada, albergó en el recinto de ésta Iglesia, el núcleo más florido de artistas italianos y españoles, nuncios del nuevo arte, iniciándose en ella el desarrollo de formas que, prontamente se nacionalizaron, definiendo y peculiarizando al Renacimiento español*³⁹.

No podemos engañarnos y pensar que esta corriente artística era una revolución ni que las transformaciones se realizaron de manera precipitada. No todos los artistas mencionados aceptaban con el mismo agrado los cambios que venían del exterior y además debemos sumar la preferencia de la monarquía por el estilo gótico. Es por esto por lo que en la Capilla Real proliferan los elementos góticos en la arquitectura, aunque en la

³⁹ GALLEGO BURIN, A.: *op. cit.* p. 45.

decoración se fuera poco a poco aceptando la novedad renacentista que acabaría por imponerse con el tiempo, hasta prácticamente completarse en 1521⁴⁰.

El segundo edificio más importante del primer cuarto del S. XVI en Granada es sin duda el Hospital Real⁴¹. Su razón de ser es muy distinta a la de la Capilla Real aunque también estuviera bajo patronazgo de los Reyes Católicos. Granada era una ciudad recién conquistada y con la que se cerraba un proceso político secular, por lo que se había traducido en un emblema del nuevo estado. Junto a la construcción de la Capilla Real, el hospital surgió como una de las intervenciones orientadas a configurar un nuevo valor emblemático de la ciudad⁴². La función política y simbólica además de la meramente práctica de servir de enterramiento que hemos visto en la Capilla Real disminuye en este edificio. El Hospital Real no tuvo la misma intención de impresionar a la población de la ciudad de una manera política y religiosa, ya que ese cometido estaba de sobra cumplido por la Capilla Real y posteriormente por la Catedral. Además, su situación extramuros de la ciudad hubiera dificultado esta labor. Aunque el Hospital Real tenía por tanto una labor totalmente práctica, esto no impidió que fuera el otro gran edificio granadino del primer cuarto del S. XVI y marcar muchas de las pautas estéticas que se seguirían en el futuro en otros edificios de la ciudad.



Fachada del Hospital Real, Granada

Históricamente, el Hospital Real se construyó tras la conquista de la ciudad para poder albergar a las grandes cantidades de enfermos que demandaban un lugar de recogimiento. Su origen se remonta a la carta de privilegio dada por los Reyes Católicos en Medina del Campo el 15 de Septiembre de 1504⁴³. En un principio se pensó su construcción entre las puertas de Bib-Rambla y Bibalmazán pero en 1511 se decidió cambiar su ubicación al antiguo cementerio musulmán de Saad Malik, debido a la necesidad de colocar los hospitales lejos de la población. De hecho Alberti en su libro de *De re aedificatoria* comenta la importancia de la ubicación de los hospitales en lugares saneados y a ser posible extramuros de la ciudad para una mayor higiene⁴⁴. Las obras se

⁴⁰ ROSENTHAL, E.: *op. cit.*, p. 22.

⁴¹ YARZA LUACES, J.: *Los Reyes Católicos: paisaje artístico de una monarquía*, pp. 84-85.

⁴² NIETO, V., MORALES, A. J., y CHECA, F.: *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, p. 25.

⁴³ FELEZ LUBELZA, C.: *El Hospital Real de Granada*, p. 68.

⁴⁴ ALBERTI L.B.: *De Re Aedificatoria*, p. 211.

iniciaron en 1511 pero se interrumpieron a la muerte del rey don Fernando (1516), reiniciándose de nuevo en 1522 gracias al emperador, y para 1527 estaba terminado el alzado del segundo cuerpo, restando sólo la decoración de los patios⁴⁵.

En este edificio, donde trabajaron artistas de la talla de Égas, Machuca o Siloé, podemos encontrar la plasmación física de lo que podría ser la mentalidad de una época de transición que aún no terminaba de aceptar los nuevos aires artísticos que llegaban desde el otro lado del Mediterráneo y que tímidamente intentaba en cierto modo seguir aferrada a un pasado medieval. El edificio cuenta con planta renacentista de cruz griega, cuyo modelo se toma según autores del Hospital Mayor de Milán diseñado por Filarete (Antonio Averlino), que serviría de modelo a los futuros hospitales de la edad moderna europea⁴⁶, aunque según otros no se ha podido comprobar hasta ahora su supuesta deuda directa con la obra milanesa y el tratado de Filarete ya que la copia manuscrita de éste que llegó a España difícilmente pudo ser asequible antes de 1505⁴⁷. En cuanto al alzado, la obra sigue el gusto gótico tan asentado en nuestro país durante siglos. Es por esto por lo que este edificio resume la constante que define a casi todos los edificios importantes del primer cuarto del S. XVI granadino: la transición entre la tradición gótica y la modernidad renacentista. Esta situación a caballo entre tradición y modernidad también se cumple en la Capilla Real como hemos visto, y será una de las grandes características y problemas que definirán a la Catedral. Por todo ello vemos que la labor constructiva en la ciudad de Granada entre 1505 y 1525 estaba copada por los dos edificios anteriormente comentados: la Capilla Real y el Hospital Real. De hecho, Navagero nos menciona que *fuera de la puerta de Elvira hay un magnífico hospital hecho de piedra tallada y muy adornado, pero todavía no está concluido; lo mandó hacer la reina Isabel y se lleva adelante*, por lo que sabemos que las obras seguían durante el verano de 1526⁴⁸. Hasta estas fechas (1523) San Jerónimo no era más que otro de los muchos monasterios o conventos que en esos años se estaban erigiendo por toda la ciudad. Además sabemos por las crónicas que lo que se llevaba construido era de cierta pobreza y de mala calidad⁴⁹.

En cuanto al monasterio de San Jerónimo, haciendo un poco de historia, sabemos que fue fundado en 1492 por los Reyes Católicos en Santa Fe. Su antecedente se encuentra en el convento de Santa Catalina donado a los jerónimos, morada que fue de los Reyes Católicos en la ciudad de Santa Fe. Se denominaba de Santa Catalina por ser el 25 de Noviembre (día de esta santa) cuando llegaron los primeros embajadores de Granada para negociar su rendición. Pero en 1493 los monjes, debido a lo desolado que quedó el terreno tras el cerco de Granada, y ya que en los días de la ocupación se ofrecieron monasterios a las tres órdenes más importantes (a los franciscanos, a los dominicos y a los jerónimos)

⁴⁵ LUQUE MORENO, J.: *Granada en el Siglo XVI: Juan de Vilches y otros testimonios de la época*, pp. 101-103. Recordemos que en un primer momento se pensó levantar el hospital próximo a la Catedral, como en Santiago de Compostela, lo que suponía contar con un contenido emblemático y espiritual en el núcleo urbano, pero más tarde se optó por ubicarlo extramuros. Esta decisión determinó un ensanche de la Granada del siglo XVI hacia esa zona y creó un polo de atracción en el urbanismo de la ciudad. El traslado supuso una novedad frente a la tradición medieval de los hospitales españoles, cuya estructura era de una única nave rectangular que acababa en una capilla octogonal, pero el nuevo modelo era mucho más racional y avanzado, donde se atendía a criterios de higiene y salubridad que aconsejaban la distribución de los enfermos en salas que estuvieran bien ventiladas, hecho garantizado con la distribución de los cuatro patios. Hasta 1526 cuando ya estaba construida la estructura de la cruz griega y sólo faltaba la decoración de los patios y los artesonados no se trasladaron allí los primeros enfermos provenientes del hospital instalado en la Alhambra: CELA ESTEBAN, M. E.: *Elementos simbólicos en el arte castellano de los Reyes Católicos (El poder Real y el patronato regio)*, pp. 178-196 y 253-259.

⁴⁶ FELEZ LUBELZA, C.: *op. cit.*, p. 57 y fig. 5.

⁴⁷ MARÍAS, F.: *El largo siglo XVI*, p. 133.

⁴⁸ NAVAGERO, A.: *Viaje por España*, p. 55 y GARCÍA MERCADAL, J.: *op. cit.*, Tomo II, p. 31.

⁴⁹ BUENDÍA J. R. y SUREDA J.: *La España imperial: Renacimiento y Humanismo*, p. 59.

prefirieron trasladarse a la ciudad una vez conquistada, al lugar que hoy ocupa el Hospital de San Juan de Dios, en una huerta llamada "El Nublo", que había pertenecido a los reyes nazaríes de Granada.⁵⁰ La construcción se inició alrededor de 1494 en dicha ubicación pero pronto se produjo un segundo cambio debido a lo incómodo del citado lugar para el gusto de los monjes, que se trasladaron a su emplazamiento actual, la finca de la "Almoraba", donada por los Reyes Católicos. Por estas fechas y antes del segundo traslado debió verlo el viajero Jerónimo Munzer, que visitó Granada en 1494, ya que menciona el emplazamiento del monasterio como cercano a la puerta de Elvira, en su obra *Viaje por España y Portugal*⁵¹. La citada finca de la Almoraba había pertenecido también a los reyes de Granada. En ella se encontraba la ermita de un santón musulmán, y era llamada *rábita o ermita del Quemado* por haber sido quemada tres veces y en la última haber perecido dicho santón⁵². De hecho Munzer confunde esta rábita con una mezquita, pero nos deja clara su localización a las afueras de la ciudad: *De paso, llegamos luego al nuevo monasterio de la Orden de San Jerónimo, extramuros, construido hace dos años, con bastante arte, en una antigua y noble mezquita*⁵³.

Los monjes tomaron posesión de la casa, huerta y molino de aceite en 1504, iniciando el acopio de materiales para poder comenzar las obras al año siguiente. Poseemos una detallada lista de los religiosos que llegaron para la fundación, según las referencias del historiador fray José de Sigüenza, así como de menciones explícitas de las donaciones de los Reyes Católicos al citado monasterio, como la de 1500, en la que dieron todo el ladrillo y piedra lindante con la Puerta de Elvira: *Que así mismo por otra Cedula de quince de Abril de mil y quinientos mandaron a el dicho Corregidor permitiese que el Monasterio sacare la piedra y ladrillo que hubiere en el osario de la Puerta de Elvira para la obra de el*⁵⁴. El monasterio se inició con el predominio de las dependencias conventuales, que se construyeron primero para albergar a los monjes, sobre la iglesia, ya que podemos suponer que éstos necesitaban pronto un lugar de residencia. La iglesia, trazada y cimentada al estilo gótico, al igual que ocurría con la Capilla Real, se inició el 5 de Noviembre de 1513 colocando la primera piedra el obispo de Mondoñedo, presidente de la Chancillería de Granada, en la advocación de la Concepción de Nuestra Señora, fecha en la que ya se había vendido una de las capillas⁵⁵. En 1519 se terminó el claustro grande y sólo se llevaban ejecutados los cimientos de la iglesia, momento en el que se trasladaron los monjes desde el lugar primitivo al monasterio. Es tras esta fase de cimentación, cuando Jacobo Florentino *el Indaco*, una de las figuras clave de nuestra investigación y artífice ya comentado de la Capilla Real aparece como maestro de obras.

Por todo esto, hacia 1520 la situación del monasterio era la de un edificio en construcción que no contaba con tanto apoyo ni mecenazgo como otros edificios de su entorno. En una ciudad en la que las obras arquitectónicas de mayor relevancia estaban representadas por sendos edificios reales es donde hace su aparición la esposa del Gran Capitán, doña María Manrique, duquesa de Sessa y de Terranova y eje fundamental de nuestra investigación a la que dedicaremos un capítulo aparte. El Gran Capitán había muerto en la ciudad de Granada en diciembre de 1515 y sabemos que alrededor de 1523 le

⁵⁰GÓMEZ - MORENO, M.: *Guía de Granada*, p. 362.

⁵¹MÜNZER, J.: *Viaje por España y Portugal*, *op. cit.*, p. 99.

⁵²SIGÜENZA, J.: *Historia de la Orden de San Jerónimo*, Tomo II, p. 43.

⁵³MUNZER J.: *op. cit.*, p. 38.

⁵⁴1818-1834: *Títulos desde 1493 sobre las propiedades del monasterio de San Jerónimo*, Archivo de la Alhambra, L-294-1 y SIGÜENZA, J.: *op. cit.* pp. 43-45.

⁵⁵GÓMEZ - MORENO, M., *op. cit.*, p. 363.

fue otorgada a doña María la cesión de la capilla mayor de la iglesia del monasterio por parte del emperador Carlos V para enterramiento de su esposo, suyo propio y de sus descendientes⁵⁶. La propia duquesa se comprometió a terminar la obra con retablo, reja y túmulos de mármol⁵⁷, en un estilo similar a lo que se estaba realizando en esos mismos momentos en la Capilla Real. Según las crónicas, esto dio un nuevo impulso constructivo al edificio, cuyas obras al inicio avanzaban lentamente, hasta la llegada de la duquesa: *La obra del monasterio se comenzó con furia cuando después la tomó a su cargo la duquesa de Terranova, doña María Manrique, segunda esposa del Gran Capitán*⁵⁸. Poco después y con motivo de la estancia imperial en Granada que posteriormente comentaremos, visitaría la ciudad el diplomático veneciano Andrea Navagero, que menciona las obras de San Jerónimo y nos confirma esta aseveración⁵⁹. Debemos intentar comprender la mentalidad de la época en la que se comenzaron las obras supervisadas por la duquesa y sobre todo el momento tan especial que vivía la ciudad de Granada. No es de extrañar que doña María pusiera sus ojos en el edificio más importante que en esos momentos se estaba terminando de construir en la ciudad: la Capilla Real. Las similitudes entre ambos edificios no pueden sino sorprendernos, llevándonos a pensar que no se trataría de una mera coincidencia o de seguir simplemente las pautas marcadas por la moda del momento. En la estructura de la iglesia de San Jerónimo vemos un claro paralelismo a lo que en ese momento acababa de realizarse en la Capilla Real. No es extraño que la duquesa se inspirase en el edificio más importante que se estaba ejecutando en Granada en ese tiempo, ya que como veremos, en 1523 la Catedral era aún un proyecto y el palacio de Carlos V ni siquiera había llegado a serlo.

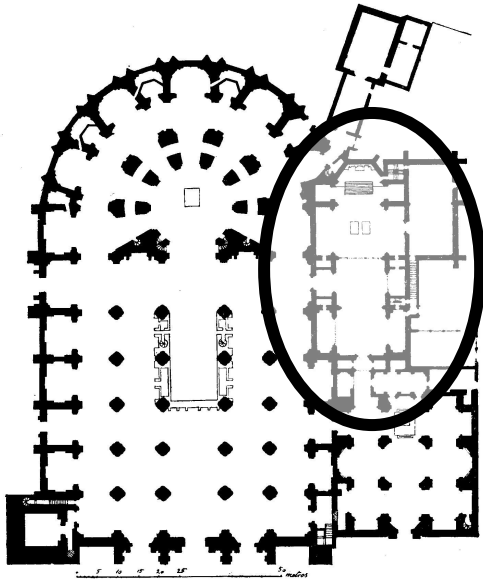
Tanto la Capilla Real como la iglesia del monasterio de San Jerónimo presentan planta rectangular de una sola nave, con cuatro capillas laterales entre los contrafuertes. En la Capilla Real se destina un lugar de privilegio a los túmulos funerarios de los monarcas allí enterrados y por ello se colocan en el centro del crucero, pero esto no debía restar importancia ni ocultar el retablo mayor. Para conseguir ambos efectos, se opta por colocar la capilla mayor en alto gracias a una escalinata que dé acceso al retablo mayor. Este efecto se repite en San Jerónimo ya que aquí también estaba prevista la colocación de los sepulcros tumulares que representarían al Gran Capitán y a la duquesa aunque nunca llegaron a realizarse. Este detalle es fundamental, ya que es imposible entender la actual iglesia de San Jerónimo y el programa iconográfico estudio de nuestra investigación sin tener en cuenta e imaginar como sería el monumento con las tumbas de don Gonzalo y doña María en el centro del crucero.

⁵⁶ *Que así mismo el Señor Dn. Felipe Segundo por su Cedula dada en Madrid en treinta y uno de Diciembre de mil quinientos sesenta y ocho, hizo merced al Referido Monasterio de confirmar la Cesion y comandia que hizo con el Duque de Sessa del Cortijo de ansola por haber cedido el Monasterio a favor de la Duquesa el Altar mayor: 1818-1834: Títulos desde 1493 sobre las propiedades del monasterio de San Jerónimo*, Archivo de la Alhambra, L-294-1 y ROSENTHAL E.: *op. cit.* p. 25.

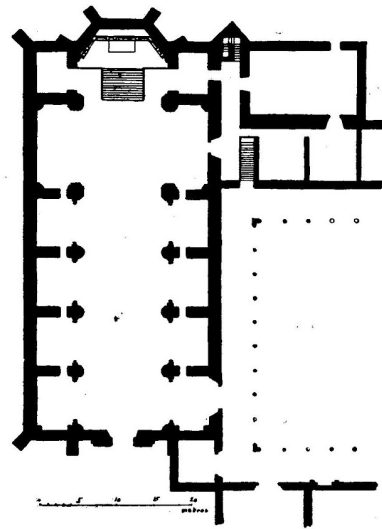
⁵⁷ GÓMEZ - MORENO, M., *op. cit.*, p. 363.

⁵⁸ SIGÜENZA, J.: *op. cit.* p. 45.

⁵⁹ NAVAGERO, A.: *op. cit.*, p. 55 y LUQUE MORENO, J.: *op. cit.*, p. 90.



Planta de la Catedral y de la Capilla Real, Granada



Planta de la iglesia de San Jerónimo, Granada

Los retablos de ambas iglesias son muy similares, y aunque el de San Jerónimo es posterior en el tiempo unos 50 años (se inició sobre 1570)⁶⁰, la clara inspiración que toma del de la Capilla Real es evidente. Un detalle de suma importancia aparece a los pies del retablo mayor: en ambas iglesias a los lados del retablo se colocan las estatuas orantes en madera policromada de los comitentes que estaban costeando las obras. Si en la Capilla Real aparecen don Fernando y doña Isabel, en San Jerónimo encontramos en el mismo lugar y en exactas posiciones al Gran Capitán y a la duquesa de Sessa. No es extraño que se repita el hecho de colocar la capilla mayor en alto y los comitentes a los lados del retablo mayor ya que ambas iglesias tenían el mismo fin que no era otro que el de servir de último reposo a sus mecenas; la primera a los Reyes Católicos y la segunda al conquistador de Nápoles y a su esposa.



Estatuas orantes del Gran Capitán y de la Duquesa de Sessa
Retablo mayor del Monasterio de San Jerónimo, Granada

⁶⁰ GALLEGO BURÍN, A.: *Granada: Guía artística e histórica de la ciudad*, p. 291.

Por lo tanto si la función iba a ser la misma, es lógico que la morfología que se adoptara en el segundo edificio fuera la misma que en la ya por entonces terminada Capilla Real, que había demostrado haber resuelto con éxito los problemas técnicos anteriormente comentados. De hecho, la propia duquesa o su entorno pudieron conocer y visitar *in situ* las obras de la Capilla Real cuando estaban ya casi terminadas, lo que les pudo haber dado una mejor idea del proyecto que ella misma pensaba llevar a cabo y si aquellas fueron de su agrado, adoptarlas para el edificio del que se estaba encargando en esos momentos. A todo lo mencionado debemos sumar las modificaciones que la iglesia de San Jerónimo ha ido sufriendo a lo largo de los siglos y que actualmente distorsionan lo que debió ser el monumento original de mediados del S. XVI y restan semejanza entre el actual estado de la iglesia de San Jerónimo y la Capilla Real. Dos alteraciones fundamentales destacan en este punto: las pinturas de la nave principal que se añadieron en el S. XVIII y la desaparición de la reja que separaba la nave de la iglesia de la capilla mayor ocurrida durante la invasión napoleónica. Los frescos de la nave principal se añadieron entre 1723 y 1735 por Juan Medina⁶¹. Éstos rompen totalmente la idea que deberíamos tener del monumento del S. XVI, haciendo que se diferencie por esta decoración de su estado original y por ende de la Capilla Real.

La iglesia de mediados del S. XVI debía ser mucho más clara en sus líneas, sin tanto adorno excesivo que distorsiona en cierto modo la idea sobria y puramente arquitectónica que afortunadamente aún podemos ver en la Capilla Real. La ya citada reja fue realizada en 1601 por Francisco de Aguilar, siendo parte del proyecto original de la duquesa y desapareció durante la invasión francesa⁶². Éste sería el segundo elemento que con su desaparición modifica lo que debió ser el edificio planeado en el S. XVI, y del que podemos hacernos una idea al contemplar la reja de la Capilla Real. Ésta fue contratada en Zaragoza el 20 de octubre de 1518, sobre trazas de Juan de Zagala y Juan de Cubillana y realizada por Bartolomé de Jaén como podemos leer en la misma reja (MAESTRE BARTOLOME ME FECI)⁶³, a quien el Conde de Tendilla había recomendado como artista al rey Fernando en 1513. La obra está realizada a modo de retablo y muy influenciada por el sepulcro de los reyes Católicos en los temas decorativos⁶⁴. El citado maestro realizó más rejas para el mismo edificio entre 1525 y 1538, trabajos por los que pidió 1600 ducados y la reja de la capilla mayor fue instalada en 1520⁶⁵, por lo que la duquesa la vio colocada y pudo servirle de inspiración para la que posteriormente se encargaría en San Jerónimo.

La reja de la Capilla Real se colocó con la intención de crear un espacio íntimo y privado y para servir de protección al sepulcro de los Reyes Católicos, que durante todo el siglo XVI estuvo en el centro del crucero. De hecho el propio Carlos V concedió el privilegio de Aula Regia, no permitiéndose de rejas adentro poner sitial, almohada o reclinatorio para nadie, fuese cual fuese su dignidad, exigiéndose para los cuerpos reales la misma reverencia y acatamiento que disfrutaban en vida, lo que deja claro el sentido de espacio privilegiado que marcaba y sigue marcando dicha reja⁶⁶. La reja de San Jerónimo cumpliría la misma función que aún desempeña hoy día la de la Capilla Real, que no es otra que la de servir de telón de separación física para crear un espacio de privilegio en el

⁶¹ GÓMEZ - MORENO, M.: *op. cit.* p. 366.

⁶² GALLEGO BURÍN, A.: 1995, *op. cit.*, p. 284.

⁶³ GALLEGO BURÍN, A.: 1991, *op. cit.*, p. 68.

⁶⁴ LEÓN COLOMA, M. A.: *Lenguajes plásticos y propaganda dinástica en la Capilla Real en Jesucristo y el emperador cristiano*, p. 385.

⁶⁵ MARTÍNEZ JUSTICIA, M. J.: *Las rejas en El libro de la Capilla Real*, pp. 114-117.

⁶⁶ LEÓN COLOMA, M. A.: *Lenguajes plásticos y propaganda dinástica en la Capilla Real en Jesucristo y el emperador cristiano*, *op. cit.*, pp. 380-381 y CHECA, F.: *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450-1600*, pp. 113-114.

que se coloquen los sepulcros tumulares de los comitentes. Como veremos en nuestra investigación, la reja es un elemento fundamental a tener en cuenta con relación al programa iconográfico que se desarrolla en las bóvedas laterales del crucero y que depende de dicho elemento para su correcta lectura.



Reja y tumbas de la Capilla Real, Granada

Pero el tercer factor y el que consideramos fundamental, ya que es el que más desvirtúa el plan concebido por doña María, son los túmulos funerarios que nunca se realizaron y que debían haberse colocado en el centro del crucero, como de nuevo podemos comprobar en la Capilla Real. Las tumbas de los Reyes Católicos⁶⁷ no suponen una gran innovación con respecto a su tipología, ya que este modelo de sepulcro marmóreo exento, con el difunto yacente luciendo sus mejores galas y dirigiendo su vista hacia el altar mayor estaba muy extendido por toda la Europa Occidental desde la Baja Edad Media. El sepulcro tumular se generó a partir de la perpetuación de un catafalco efímero, que pasó a ser ejecutado en piedra u otro material perenne. La ubicación del difunto sobre el mismo féretro para recibir las honras fúnebres conforman una estructura tumular temporal, que solía complementarse con todo un aparato luminoso y decorativo para dar mayor patetismo al acto. El emplazamiento de los túmulos en los lugares más amplios de las iglesias traería graves problemas, hasta en la mayoría de los casos trasladarse y ser adosados a un muro donde no estorbaran⁶⁸.

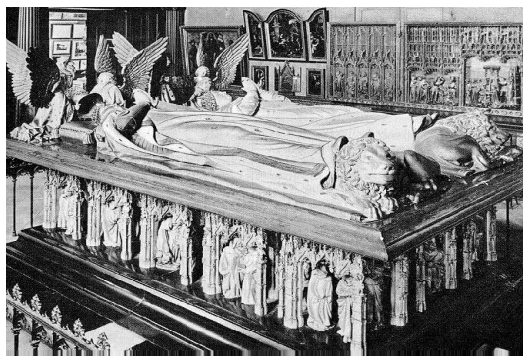
⁶⁷ Para un estudio más profundo de las tumbas reales de la Capilla Real y su programa iconográfico *Vid.* LEÓN COLOMA, M. A.: *Los mausoleos reales y la cripta en El libro de la Capilla Real*, pp. 69-95.

⁶⁸ MORALES CHACÓN, A.: *Escultura funeraria del Renacimiento en Sevilla*, p. 25.



Tumbas de los Reyes Católicos, Juana la Loca y Felipe el Hermoso,
Capilla Real, Granada

Conocemos ejemplos de este tipo de tumbas en casi todos los países de la Europa Occidental⁶⁹, como la de Juan sin Miedo, de autor desconocido, hoy conservada en el museo de Bellas Artes de Dijon, de inicios del S. XV⁷⁰, la tumba del arzobispo Jacob von Sierck de Tréveris, obra de Nicolás Gerhaert van Leyden, de alrededor de 1460⁷¹ o la de Juan II de Castilla e Isabel de Portugal, obra de Gil de Siloé de alrededor de 1490 conservada en la Cartuja de Miraflores de Burgos. En todos estos ejemplos el carácter tardogótico de las obras es manifiesto, con el uso excesivo de decoración menuda o el empleo de arcos apuntados, doseletes y decoración vegetal medieval.



Tumba de Juan sin Miedo,
Museo de Bellas Artes, Dijon

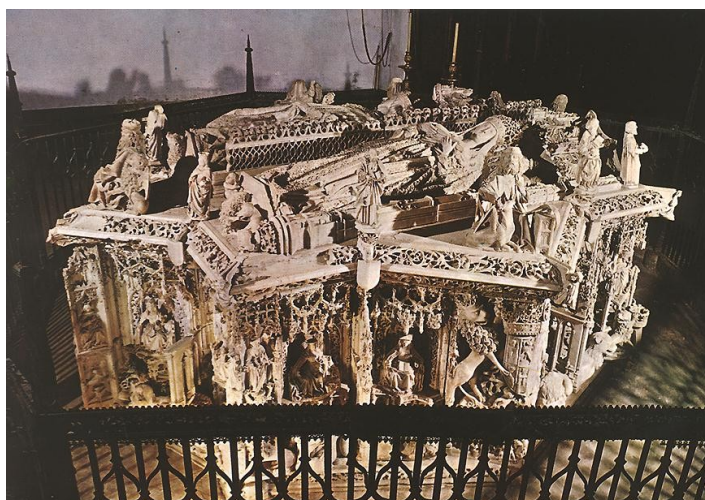


Nicolás Gerhaert van Leyden: tumba del arzobispo Jacob
von Sierck, Tréveris

⁶⁹ El siglo XIII marca un cambio radical en la estética gótica, reflejando una igualdad entre hombres y mujeres desconocida en el sepulcro románico, hecho que se inicia con la tumba de Leonor de Aquitania. *Vid.*: NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: *Casa, calle, convento: Iconografía de la mujer bajomedieval*, pp. 13, 90 y ss.

⁷⁰ ERLANDE-BRANDENBURG, A.: *El arte Gótico*, p. 139.

⁷¹ *Ibidem*, p. 590.



Gil de Siloé: tumba de Juan II de Castilla e Isabel de Portugal,
Cartuja de Miraflores, Burgos

Por esa misma época ya empezaban a encontrarse ejemplos de un segundo paso en la evolución de este modelo, como serían la inclusión de ciertas influencias clásicas en este tipo de tumbas exentas, iniciándose en la conocida tumba de Hilaria del Carretto, obra de Jacopo della Quercia de alrededor de 1406 y conservada en la Catedral de San Martín de Lucca⁷². En esta obra el autor utiliza la tipología tradicional tardomedieval de sepulcro exento ya mencionada pero incorpora la innovación en la decoración con la inclusión de pequeños angelotes o *putti* sosteniendo guirnaldas a lo largo de todo el basamento. Estos dos elementos son de indiscutible inspiración clásica ya que se toman de antiguos sarcófagos romanos y paulatinamente irán extendiéndose al resto de modelos de tumbas. El hecho de la incorporación de decoración clásica no ocurría sólo en la Italia central; en Venecia, y aunque el modelo ya era parietal, las tumbas de los Dux Niccolo Tron y Pietro Mocenigo, realizadas a fines del S. XV, incorporaban soldados antiguos, *putti* y relieves con la temática de Hércules⁷³.



Jacopo della Quercia: tumba de Hilaria del Carretto,
San Martín, Lucca

⁷² CEYSSON B., BRESC-BAUTIER G., FAGIOLO DELL ARCO M. Y SOUCHAL F.: *Historia de un arte: La escultura, siglos XV al XVIII*, p. 46.

⁷³ HOLLINGSWORTH M.: *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento: De 1400 a principios del siglo XVI*, p. 157.

Estas pequeñas incorporaciones de elementos clásicos a la tipología medieval del sepulcro, como la utilización del arco de medio punto en lugar del apuntado y la desaparición de la abigarrada decoración menuda poco a poco fueron ganando terreno, como podemos ver en la tumba de Francisco II de Bretaña y Margarita de Foix, realizada por Michel Colombe a inicios del S. XVI en la Catedral de Nantes⁷⁴ y más tarde en las tumbas de los Reyes Católicos y doña Juana y don Felipe que estamos estudiando.



Michel Colombe: tumba de Francisco II de Bretaña y Margarita de Foie, Catedral, Nantes

Por lo tanto, y aunque incorporen una clara decoración renacentista en su ejecución, ni los sepulcros de los Reyes Católicos ni los de su hija y yerno rompen radicalmente con la tradición funeraria ya conocida en la Europa Occidental y en nuestro país. Este modelo tardomedieval de representar al difunto yacente en un sepulcro exento dirigido usualmente hacia el altar mayor se oponía claramente a la innovadora tipología renacentista ya experimentada sobre todo en Italia. Ésta suponía la utilización de una tumba adosada a la pared de la iglesia, y quedaba enmarcada por un arco de medio punto de origen clásico que recordaba a los arcos de triunfo del pasado, todo ello adornado con decoración muchas de las veces inspirada en los sarcófagos romanos, tan admirados en la Italia renacentista. La tumba de arco triunfal puede tener un doble mensaje: como alusión a la celebración de la gloria terrena del difunto y a la celebración de su salvación en el más allá⁷⁵. Este modelo parietal era de sobra conocido en la Italia de la segunda mitad del S. XV⁷⁶, y fue extendido por Donatello y Michelozzo, del que encontramos gran cantidad de ejemplos como la tumba de Leonardo Bruni (obra de Bernardo Rossellino de 1444⁷⁷) y la de Carlo Marsuppini (obra de Desiderio de Settignano entre 1453 y 1455⁷⁸) ambas en la iglesia de Santa Croce de Florencia y la del Cardenal de Portugal (obra de Antonio Rosellino entre 1461 y 1466⁷⁹) en la iglesia de San Miniato al Monte de esa misma ciudad. Esta tipología no se aplicó sólo en Florencia y muy pronto fue valorada y adoptada por el resto de ciudades italianas, pudiendo encontrarla a fines del S. XV en Roma (tumba del Papa Inocencio VIII de Antonio Pollaiolo entre 1492 y 1498⁸⁰) curiosa obra en la que el

⁷⁴ ERLANDE-BRANDENBURG, A.: *op. cit.*, p. 140.

⁷⁵ PINELLI, A.: *Feste e trionfi: continuità e metamorfosi di un tema in Memoria dell'Antico nell'arte Italiana: Volumen II: I generi e temi ritrovati*, p. 288.

⁷⁶ Para una lectura lineal de la tumba humanista en Italia y sus diferentes fases de evolución *vid.*: POPE-HENNESSY, J.: *La escultura italiana en el Renacimiento*, pp. 67-84.

⁷⁷ MARTÍNEZ, R. (Coord.): *Historia del arte, Tomo 6 Quattrocento*, p. 1045.

⁷⁸ CEYSSON B., BRESC-BAUTIER G., FAGIOLO DELL ARCO M. Y SOUCHAL F.: *op. cit.*, p. 48.

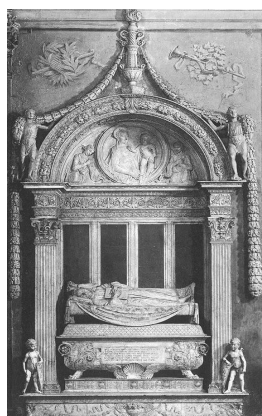
⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ MARTÍNEZ, R. (Coord.): *op. cit.*, p. 1067.

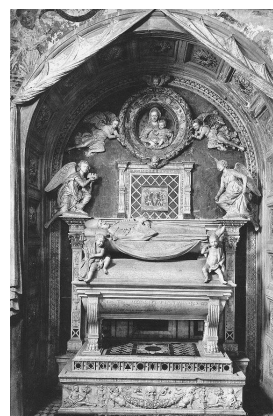
pontífice aparece dos veces, una sentado y otra yacente.



Bernardo Rosellino:
tumba de Leonardo Bruni,
Santa Croce, Florencia



Desiderio da Settignano:
tumba de Carlo Marsuppini,
Santa Croce, Florencia

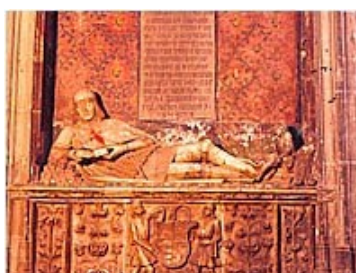


Antonio Rosellino:
tumba del Cardenal de Portugal,
San Miniato al Monte, Florencia

Ejemplos de tumbas parietales eran conocidos en nuestro país, aunque con una excesiva decoración tardogótica que ya no se usaba en la Italia de ese momento, como la tumba del infante don Alfonso, obra de Gil de Siloé de 1493 conservada en la Cartuja de Miraflores⁸¹ o la de Martín Vázquez, el conocido *doncel de Sigüenza*, conservada en la capilla de Santa Catalina de la Catedral de aquella ciudad, obra de Sebastián de Almonacid⁸². Para la completa desaparición de la decoración gótica debemos esperar en nuestro país a la segunda década del S. XVI, como podemos ver en la tumba parietal de don Alonso de Madrigal, obra de Vasco de la Zarza en la Catedral de Ávila⁸³ de 1511 (contemporánea a las de la Capilla Real). Por lo tanto podemos considerar que los sepulcros de la Capilla Real y presumiblemente los que debían haberse realizado para San Jerónimo no eran tan innovadores como en un primer momento podríamos pensar.



Gil de Siloé:
tumba del infante don Alfonso,
Cartuja de Miraflores, Burgos



Doncel Martín Vázquez de Arce,
capilla de Santa Catalina,
Catedral, Sigüenza



Vasco de la Zarza:
tumba de don Alonso de
Madrigal, Catedral, Ávila

⁸¹ YARZA LUACES, J.: *op. cit.*, p. 18 y p. IV.

⁸² CHECA, F.: *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450-1600*, p. 48 y MARTÍNEZ, R. (Coord.): *Historia del arte, Tomo 5 Gótico*, p. 872.

⁸³ BUENDÍA J. R. y SUREDA J.: *op. cit.* p. 382.

La escultura funeraria es una de las más claras vías de penetración de las ideas y formas renacentistas procedentes de Italia. Los sepulcros se hicieron según los modelos de aquel país y daban testimonio de sus virtudes en vida, en un afán de conseguir la inmortalidad. El espíritu medievalista de honrar el cuerpo del difunto desde una visión teocéntrica del mundo y de la existencia humana derivaría sin ruptura en una concepción más moderna y humanista de la muerte como glorificación del fallecido. El cambio fundamental se percibió con la introducción gradual del elemento biográfico y panegírico a partir del s. XIV, indicador de un nuevo sentido humanístico. Para este cambio fue fundamental la obra de Diego de Sagredo⁸⁴ *Medidas del Romano*, publicada en Toledo en 1526, considerado el primer libro que se publicó en Europa sobre arquitectura en lengua romance⁸⁵. Su autor opta por el monumento sepulcral suntuoso, desde una visión histórica que parte del análisis del mundo egipcio clásico, atribuyendo a los romanos el estudio de pervivencia y perpetuación de la fama. Al mismo tiempo lo justifica como adoctrinamiento para todos aquellos que al contemplar tan grandiosas obras funerarias corrijan sus vidas y mantengan un mayor cuidado con respecto a la imprevisible muerte⁸⁶. Los primeros españoles en experimentar las novedades renacentistas en sus propios sepulcros fueron los embajadores comisionados en tierras italianas por los Reyes Católicos, entre los que destacan nombres como Gonzalo de Beteta, Lorenzo Suárez de Figueroa, Francisco de Rojas o Diego Hurtado de Mendoza (hermano del embajador), quienes introdujeron algunos de estos elementos clasicistas en nuestro país⁸⁷.

Precisamente y volviendo al sepulcro de los Reyes Católicos, su precedente más directo lo encontramos en el del cardenal Pedro González de Mendoza en la Catedral de Toledo (1503-1513), de autor anónimo pero atribuida su traza a Andrea Sansovino, y el de su sobrino Diego Hurtado de Mendoza, que Domenico Fancelli⁸⁸ realizó en la Catedral de Sevilla⁸⁹. Don Íñigo López de Mendoza, conde de Tendilla y embajador en Roma durante el pontificado de Inocencio VIII (1486-1487)⁹⁰, contrató a Fancelli para realizar el sepulcro de su hermano en 1502 con forma de arco triunfal y fue instalado en 1509⁹¹ en la capilla de la Virgen de la Antigua de la Catedral hispalense. En el contrato don Íñigo dejó manifiesto su gusto por el arte clásico, ya que especificaba claramente que *en la sepultura del señor*

⁸⁴ Conocemos escasas noticias acerca de Sagredo, pero parece ser que su relación con el arzobispo Fonseca lo impulsaron a escribir esta obra. Se trata del primer tratado de arquitectura en castellano y el primer tratado renacentista no italiano de toda Europa, cuyo éxito fue inmediato: FERNÁNDEZ GÓMEZ, M. y ARANDA NAVARRO, F.: *Arquitectura y ornamento*, pp. 79-80.

⁸⁵ NIETO, V., MORALES, A. J., y CHECA, F.: *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, pp. 92-93.

⁸⁶ MORALES CHACÓN, A.: *Escultura funeraria del Renacimiento en Sevilla*, pp. 11-12, 18 y 24.

⁸⁷ MARTÍN GARCÍA, J. M.: *Arte y diplomacia en el reinado de los reyes Católicos*, pp. 237-264.

⁸⁸ Domenico Fancelli nació en Settignano, cerca de Florencia, en 1496 y a pesar de no conservarse nada de su producción italiana está considerado como el primer escultor renacentista de la monarquía española: DOMÍNGUEZ CASAS, R.: *op. cit.*, pp. 112-114.

⁸⁹ PAREJO LÓPEZ, E.: *Historia del Arte en Andalucía, Volumen V*, p. 72, MARÍAS, F.: *El largo siglo XVI*, pp. 238-239 y HENARES CUÉLLAR, I.: *op. cit.*, pp. 62 y ss.

⁹⁰ CHECA, F.: *Poder y piedad: patronos y mecenas en la introducción del Renacimiento en España en Reyes y mecenas: Los reyes católicos, Maximiliano I y los inicios de la casa de Austria en España*, pp. 48-49 y BROWN, J.: *España en la era de las exploraciones: una encrucijada de culturas artísticas en Reyes y mecenas: Los reyes católicos, Maximiliano I y los inicios de la casa de Austria en España* p. 128. El segundo conde de Tendilla, don Íñigo López de Mendoza, conoció durante su estancia el ambiente renacentista italiano. A su regreso a España trajo consigo al humanista Pedro Mártir de Anglería, protegió a intelectuales como Alonso de Herrera y engrandeció su biblioteca con volúmenes de los clásicos: SZMOLKA CLARES, J.: *Íñigo López de Mendoza y el Humanismo granadino en Clasicismo y Humanismo en el Renacimiento granadino*, pp. 103-118.

⁹¹ MORALES, A. J.: *Italia, los italianos y la introducción del Renacimiento en Andalucía en Reyes y mecenas: Los reyes católicos, Maximiliano I y los inicios de la casa de Austria en España*, pp. 185-187. Otros autores retrasan este contacto entre López de Mendoza y Fancelli hasta 1508: DOMÍNGUEZ CASAS, R.: *op. cit.*, p. 437.

*cardenal ninguna cosa françisa, ni alemana ni morisca syno que todo sea romano*⁹². El citado sepulcro es una hornacina en mármol blanco con el difunto yacente bajo un gran arco y profusa decoración religiosa relacionada con el tema de la muerte y la Resurrección. Para su realización Domenico Fancelli encargó cincuenta y cinco carretadas de mármol de Carrara el 7 de agosto de 1508, la mayoría transportadas a Génova y él mismo fue a Sevilla en 1510 para inspeccionar la colocación del sepulcro, marchando a Granada en julio de 1511⁹³. Quizá por influencia del conde de Tendilla, Fancelli se pusiera en contacto con la familia real y recibiera un encargo aún de mayor importancia: la tumba del príncipe don Juan realizada en 1512⁹⁴ e instalada en 1513 en el centro de la nave de la iglesia del convento de Santo Tomás de Ávila⁹⁵. Esta tumba debió ser del agrado del rey Fernando, ya que el propio sepulcro de los monarcas fue encargado alrededor de 1514 a este mismo artista, quien lo realizó y terminó en Génova sobre 1517, aunque no se colocó en su lugar de emplazamiento actual hasta 1522⁹⁶. En cuanto al sepulcro de la reina doña Juana y Felipe el Hermoso, el encargo le fue encomendado al propio Fancelli, pero murió en 1519⁹⁷ y tuvo que ser entonces su discípulo Bartolomé Ordóñez quien continuara el trabajo, muriendo también él en Carrara en diciembre de 1520, aunque dejando prácticamente terminada su obra⁹⁸. Ésta quedó concluida y embalada según el testamento de Ordóñez pero no llegó a Granada hasta 1539, siendo depositada en el Hospital Real ya que aún vivía la reina doña Juana, y no se instaló en la Capilla Real hasta 1603⁹⁹ como hemos comentado anteriormente. No debe extrañarnos el hecho de que las empresas artísticas llevadas a cabo por un sector minoritario de la nobleza, en este caso la familia Mendoza, a través de las cuales se produjo la introducción de las primeras formas renacentistas, tuvieran un alcance restringido en comparación con los amplios programas góticos llevados cabo por los Reyes Católicos, la iglesia y otros sectores de la nobleza¹⁰⁰.

Así vemos que la duquesa pudo contemplar con seguridad la primera de estas obras, la mejor referencia que tenemos de lo que debían de haber sido los sepulcros que estaban proyectados para colocarse bajo el crucero de San Jerónimo representando al Gran Capitán y a ella misma. Es de suponer que los sepulcros encargados por la duquesa debían haber sido tumulares, de mármol y con los cuerpos de los difuntos en posición yacente, en un estilo similar a las tumbas de los Reyes Católicos en la Capilla Real, pero debido a problemas posteriores entre los artistas y los herederos de don Gonzalo y doña María, no

⁹² MARTÍN GARCÍA, J. M.: *op. cit.*, p. 249.

⁹³ MORALES CHACÓN, A.: *Escultura funeraria del Renacimiento en Sevilla*, pp. 31-34.

⁹⁴ *Ibidem*, pp. 127-128. Para esta obra Fancelli optó por seguir el modelo de la tumba de Sixto IV realizada por Antonio Pollaiuolo entre 1484 y 1493. El éxito de esta obra animó al rey don Fernando a contratarlo para realizar su propio sepulcro y el de la reina Isabel: DOMÍNGUEZ CASAS, R.: *op. cit.*, p. 113.

⁹⁵ MORALES, A. J.: *Italia, los italianos y la introducción del Renacimiento en Andalucía en Reyes y mecenas: Los reyes católicos, Maximiliano I y los inicios de la casa de Austria en España*, pp. 192-193.

⁹⁶ GALLEGO BURIN, A.: 1991, *op. cit.*, p. 70. El sepulcro de los Reyes Católicos posee un programa iconográfico que simboliza escenas religiosas alusivas al triunfo espiritual sobre la muerte del alma y del cuerpo, así como la idea militar de triunfo caballeresco representado por San Jorge y Santiago: CHECA, F.: *Pintura y escultura del Renacimiento en España: 1450-1600*, pp. 71-72.

⁹⁷ Fancelli enfermó, hizo testamento y murió en Zaragoza durante su viaje con destino a Italia supuestamente para hacerse acopio de material de trabajo, cuando tenía grandes perspectivas de trabajo y un reconocimiento como escultor de la Corona: DOMÍNGUEZ CASAS, R.: *op. cit.*, p. 114.

⁹⁸ GALLEGO BURIN, A.: 1991, *op. cit.*, p. 76.

⁹⁹ *Ibidem*, pp. 84-85.

¹⁰⁰ NIETO, V., MORALES, A. J., y CHECA, F.: *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, p. 13. Don Iñigo López de Mendoza, segundo conde de Tendilla, al regreso de una misión diplomática ante la santa sede que motivó la llegada de Pietro Martire d'Anghiera y a indicación de la reina Isabel, abrió en su propia casa una academia destinada a la educación de la nobleza que se hallaba llena de jóvenes convencidos de la importancia de las letras incluso para una formación militar: AGUADÉ NIETO, S.: *Libro y cultura italianos en la Corona de Castilla durante la Edad Media*, pp. 132, 137 y 171. Ver también el epistolario del propio Mártir de Anglería.

llegaron a realizarse nunca¹⁰¹. La similitud del proyecto de la duquesa con la Capilla Real sería aún mayor si tenemos en cuenta que, desde 1522 hasta 1603 el sepulcro de los Reyes Católicos estaba colocado en el centro del crucero mientras el de su hija y yerno se encontraba depositado en el Hospital Real¹⁰². Por lo tanto el estado del edificio regio sería mucho más parecido a las obras que la duquesa tendría en mente de lo que es hoy en día. Esto nos lo confirma de nuevo Andrea Navagero, que visitó la Capilla Real en 1526 y nos comenta que el sepulcro de los padres del emperador aún no estaba terminado y que el de sus abuelos estaba colocado en el centro del crucero¹⁰³.

Pero aunque San Jerónimo haya perdido estos dos elementos fundamentales de su proyecto original (la reja por destrucción y los sepulcros por no haberse llegado a realizar nunca) y se hayan añadido los frescos de la nave central que desvirtúan la idea original del monumento, posee un detalle del que carece la Capilla Real y que es el centro de nuestra investigación. Nos referimos por supuesto al ciclo iconográfico de hombres y mujeres ilustres que adorna las bóvedas laterales del crucero y cuya función no es otra que parangonar a estos héroes y heroínas de la Antigüedad con los fallecidos que debían reposar en sus túmulos en el centro del crucero de la iglesia. En la Capilla Real no existe decoración figurativa en las bóvedas del crucero ni de la capilla mayor como sí vemos en San Jerónimo. Podríamos encontrar cuatro explicaciones para este hecho que no tendrían porqué anularse entre sí:

- a) La más importante es el hecho explícito del testamento de la reina Isabel, quien dado su carácter austero y para demostrar su humildad dejó dispuesto que todo lo referente a su entierro y sepulcro se realizara de manera sencilla y sin ostentación¹⁰⁴ por lo que un programa decorativo al estilo del de San Jerónimo hubiera ido totalmente en contra de sus deseos tanto en estilo como en significado simbólico.
- b) La segunda sería que los Reyes Católicos no estaban tan cercanos a la cultura clásica como sí lo estuvieron el Gran Capitán y la duquesa con sus viajes a Italia. Aunque el rey don Fernando sí estuvo en contacto con dicho país, sabemos que el austero gusto de la reina doña Isabel no era tan moderno como para aceptar algunas innovaciones procedentes de aquel país y esto se ve claramente al estudiar su colección particular de pintura¹⁰⁵ que hoy día se conserva en el museo de la Capilla Real y que refleja su preferencia por la pintura flamenca de cierto regusto tardogótico¹⁰⁶. No debemos olvidar que el gótico en su etapa flamenca estaba hacia el final de la vida de Isabel la Católica en pleno auge y al empezar el siglo XVI el gótico vivía en España un momento de singular esplendor, que era la continuación de la nueva tendencia que procedente de Flandes, Borgoña y Centroeuropa había

¹⁰¹ GALLEGO BURIN, A.: 1995, *op. cit.*, p. 284.

¹⁰² VILAR SANCHEZ, J. A.: 1526. *Boda y luna de miel del emperador Carlos V. La visita imperial a Andalucía y al reino de Granada*, p. 149.

¹⁰³ NAVAGERO, A.: *op. cit.*, pp. 53-54 y LUQUE MORENO, J.: *op. cit.* pp. 99 y 234.

¹⁰⁴ *E quiero e mando que mi cuerpo sea sepultado (...) en una sepultura baxa que no tenga vulto alguno, saluo vuna losa baxa en el suelo, llana, con sus letras esculpidas en ella. E quiero e mando que ninguno vista xerga por mi e que las obsequias que se fezieren por mi, donde mi cuerpo estouiere, las hagan llanamente sin demasias e que no haya en el bulto gradas ni chapiteles ni en la iglesia entoldaduras de lutos ni demasia de hachas...* REYES RUIZ, M.: *Testamento de la Reina Isabel la Católica. Testamento del rey Fernando el Católico*, pp. 23-24.

¹⁰⁵ REYES RUIZ, M.: *Las tablas de devoción de Isabel la Católica. La colección de pintura del Museo de la Capilla Real de Granada*. Cfr. BERMEJO MARTÍNEZ, A.: *Las tablas flamencas*, pp. 177-213 y CALVO CASTELLÓN, A.: *Pinturas italianas y españolas*, pp. 215-229 ambas en *El Libro de la Capilla Real* para comprobar la diferencia cuantitativa entre ambos estilos, que deja ver claramente que el flamenco era el preferido por la reina.

¹⁰⁶ CHECA, F.: *op. cit.* p. 46 y BROWN, J.: *op. cit.* p. 119.

hecho acto de presencia en las décadas centrales del siglo XV. De hecho el gótico sobrevivió no sólo a la aparición de una decoración italiana, sino a la entrada de la nueva arquitectura *a lo romano* que comenzaba a producirse a partir de los inicios del segundo cuarto de siglo¹⁰⁷. Así la disciplinada aplicación de las soluciones góticas en los programas regio obedeció a unas razones de tipo funcional, político y representativo. Las realizaciones arquitectónicas de los Reyes Católicos articularon una referencia visual y emblemática del poder real, un símbolo de los nuevos tiempos y la culminación de un proceso histórico secular, cuyo engarce con la tradición legitimaba y fortalecía la imagen de la nueva situación política. La construcción de la Capilla Real como panteón¹⁰⁸, los inicios de la Catedral y el Hospital Real surgen en el marco de la ciudad preexistente, como objetos diferenciados capaces de introducir un nuevo significado en la imagen de la ciudad: la idea del dominio de una urbe en la que culmina un proceso histórico singular¹⁰⁹.

- c) Por otra parte y aunque el rey don Fernando sí estaba más cercano a la cultura renacentista que su esposa, no debemos olvidar que la función de este edificio era sobre todo política y pública, además de la de servir de enterramiento real¹¹⁰. Por lo tanto quizá estuviera algo fuera de tono la creación de un programa iconográfico que comparara a los monarcas con personajes que a la mayoría de la población parecerían lejanos, cuando no excesivamente extraños, en un momento en el que lo que más necesitaban los reinos de la península era unidad y cohesión.
- d) Además de lo ya mencionado, no debemos olvidar que el período que transcurre entre el inicio del proyecto de la Capilla Real (1504) y la llegada de la duquesa a las obras de San Jerónimo (1523) quizá sólo sea de unos 20 años, pero son los años cruciales en los que la influencia italiana empieza a ser más fuerte en nuestra ciudad y se están ya adoptando por parte de las clases nobles las innovaciones artísticas que terminarán por traer el pleno Renacimiento a Granada.

Ya sea por alguna o por todas las razones anteriormente expuestas, la Capilla Real carece del ciclo iconográfico de hombres y mujeres ilustres que podemos presenciar en San Jerónimo y es por esto por lo que podemos considerar que este ciclo supone la culminación y la superación del modelo que la Capilla Real había creado por esas fechas en nuestra ciudad. Pero aunque hemos citado a la Capilla Real y al Hospital Real como ejemplos de lo que estaba sucediendo en Granada antes de la llegada de la duquesa a las obras de San Jerónimo, no debemos olvidar que por esa época (1523) y en los pocos años posteriores, otras dos grandes empresas se sumarían al espectro de edificios que cambiarían la fisonomía de la ciudad para siempre. Nos referimos por supuesto al palacio de Carlos V y a la Catedral, ambos también muy relacionados con el monasterio de San Jerónimo.

Como ya sabemos, Carlos V nació en Gante el 24 de febrero de 1500, hijo de Felipe y Juana. Heredero de un basto Imperio por parte de sus cuatro abuelos (Maximiliano I de Austria y María de Borgoña y los Reyes Católicos), viajó a nuestro país en noviembre de 1517 tras la muerte de su abuelo Fernando para ser jurado por todas las Cortes que

¹⁰⁷ MARÍAS, F.: *El largo siglo XVI*, pp. 34, 99-100, 137 y NIETO, V., MORALES, A. J., y CHECA, F.: *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, pp. 18-24.

¹⁰⁸ Algunos autores han llegado a identificar la Capilla Real como museo dinástico, donde por voluntad de los reyes se reúnen una biblioteca y una colección de pinturas como símbolos relevantes: MORÁN, M. y CHECA, F.: *El coleccionismo en España*, pp. 29, 34 y 38.

¹⁰⁹ NIETO, V., MORALES, A. J., y CHECA, F.: *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, pp. 18, 27-28.

¹¹⁰ Vid. YARZA LUACES, J.: *Los Reyes Católicos: paisaje artístico de una monarquía*.

formaban los diferentes reinos de la España de aquel momento. En 1526 celebró su matrimonio con Isabel de Portugal en Sevilla, viajando a Granada en junio de ese mismo año. La boda en Sevilla y su posterior traslado a Granada fueron hechos fundamentales que influirían para siempre en la historia de nuestra ciudad. Durante la primavera de 1526 la pareja imperial se reunió en Sevilla para llevar a cabo la ceremonia de su boda. La emperatriz Isabel llegó a la ciudad el 3 de Marzo y el emperador el 10 del mismo mes¹¹¹. Andrea Navagero, diplomático veneciano, nos relata la llegada de la emperatriz y la del emperador, recibido con gran júbilo y ostentosas fiestas, con las calles llenas de arcos triunfales e inscripciones alusivas a la boda¹¹². Para este recibimiento imperial, la ciudad de Sevilla construyó los mencionados arcos de triunfo levantados por las distintas corporaciones de la ciudad¹¹³. Estos 7 arcos triunfales enmarcaban el recorrido que debería atravesar el emperador: en cada uno de ellos, situado en distintas partes de la ciudad, se representaba al monarca rodeado por la respectiva virtud que sometía a su correspondiente vicio (Prudencia, Fortaleza, Clemencia, Paz, Justicia, Gloria y Fama). Este último arco se situaba cerca de la Catedral y los Reales Alcázares y en él la Fama coronaba a la pareja imperial¹¹⁴. Como complemento de estos arcos, encontramos la serie de 9 tapices flamencos conocida como *Los Honores* hoy conservada en la Granja de San Ildefonso de Segovia y que simbolizaban las virtudes que debería tener el emperador¹¹⁵.

Tras su estancia en Sevilla, Carlos V y la emperatriz Isabel se trasladaron con la corte a la antigua capital nazarí llegando el 5 de Junio, aunque no fuera recibido solemnemente hasta el día ocho¹¹⁶. Desde que se conoció la noticia de la decisión imperial de visitar Granada, la ciudad había comenzado una serie de reformas para mejorar su aspecto, entre las que destacaban la reparación del camino Real entre Santa Fe y la ciudad, los accesos de la puerta de Elvira, el arreglo de las plazas Bib Rambla y Nueva, así como el empedramiento de algunas calles y el derribo de casas para ensanchar ciertas calles del Albaicín¹¹⁷. Además de todas estas mejoras, para el recibimiento de la pareja imperial, la ciudad realizó celebraciones¹¹⁸ similares a las de Sevilla y construyó varios arcos de triunfo.¹¹⁹ La puerta de Elvira estaba decorada con un arco triunfal y algunos arcos más completaban la decoración del resto de la ciudad¹²⁰, que salió a recibir a los nuevos emperadores con sus mejores galas. A este recibimiento no pudo sumarse el actual arzobispo Pedro Portocarrero debido a una grave enfermedad que acabaría con su vida en

¹¹¹ PIQUERAS VILLALDEA, M^a I.: *Carlos V y la emperatriz Isabel*, pp. 38-39.

¹¹² La llegada de la emperatriz tuvo lugar dos o tres días antes que Navagero llegara a Sevilla, por lo que no pudo presenciarla en vivo: NAVAGERO, A.: *op. cit.* pp. 41-42 y GARCÍA MERCADAL, J.: *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Tomo II, p. 25.

¹¹³ VILAR SANCHEZ, J. A.: *op. cit.* p. 40.

¹¹⁴ PIQUERAS VILLALDEA, M^a I.: *op. cit.* pp. 36-37.

¹¹⁵ Esta serie fue encargada por el mercader de tapices van Aelst, pero por diversas vicisitudes acabó en manos de Carlos V y fue enviada a Sevilla en 1526 con motivo del enlace matrimonial. Según la fecha de su encargo (1520) no pudieron estar destinados en su origen como regalo de bodas, sino que la ocasión conmemorada fue la elección de Carlos como emperador alemán en 1519 y por ello muestra en forma de alegoría didáctica los peligros a evitar y las virtudes que debería practicar el emperador. La serie se compone en su parte dedicada al individuo de la Fortuna, la Prudencia, la Virtud castigando al Vicio y la Fortaleza. Como panel central tenemos el templo del Honor que abre la parte pública de virtudes: Fama, Justicia, Nobleza e Infamia derrotada. Tanto el tapiz de la Fortuna como el de la Nobleza muestran a David y a Noé como precedentes de la dinastía Habsburgo y por tanto del propio Carlos, que también aparece comparado con Trajano, César y Augusto, como *exemplum* a imitar: DELMARCEL, G.: *The dynastic iconography of the Brussels tapestries "Los Honores" (1520-1525)* en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte: España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, Vol. II, pp. 250-256.

¹¹⁶ REDONDO CANTERA, M. J.: *op. cit.*, p. 58.

¹¹⁷ VILAR SANCHEZ, J. A.: *op. cit.* p. 48.

¹¹⁸ LAFUENTE ALCÁNTARA, M.: *Historia de Granada*, Tomo IV, p. 181.

¹¹⁹ PIQUERAS VILLALDEA, M^a I.: *op. cit.* p. 41.

¹²⁰ VILAR SANCHEZ, J. A.: *op. cit.* p. 58.

poco tiempo y cuya sustitución como veremos, sería de gran importancia para nuestra investigación¹²¹. Para confirmar la relevancia que la ciudad dio a este evento y su engalanamiento nos remitimos a los documentos que demuestran los arreglos llevados a cabo para la llegada de los emperadores, tales como ensanchar calles, blanquear o reparar¹²². La pareja imperial permaneció en Granada durante 5 meses, pero el palacio musulmán no estaba diseñado para albergar a una corte europea de inicios del S. XVI¹²³. Carlos V habitó en la zona del Patio de los Leones mientras la Emperatriz en el otro lado del palacio de Comares, la zona conocida como el Cuarto Dorado¹²⁴ pero ello supuso ciertos problemas debido a lo incómodo del palacio musulmán para su Corte¹²⁵. Las facilidades de habitabilidad de otros palacios no se disfrutaban en la Alhambra y ante lo incómodo de los aposentos, doña Isabel decidió trasladarse al monasterio de San Jerónimo¹²⁶. Es posible que también influyeran en su decisión los dos terremotos ocurridos en la ciudad el 4 de Julio, que asustaron a la Emperatriz y a su séquito¹²⁷. Además de lo mencionado, parece ser que la figura de la emperatriz fue decisiva en el inicio del cambio en los usos residenciales de la monarquía española, ya que como esposa del emperador requería unas residencias debidamente preparadas y decoradas; la etiqueta borgoñona¹²⁸ exigía la separación de los aposentos y cada esposo tenía su propia Casa Real distinta e independiente¹²⁹. Carlos V residió en las habitaciones preparadas por sus abuelos ya que no se conocen obras durante 1526 ni se avisó con tiempo como para que éstas pudieran iniciarse y la emperatriz y sus damas se instalaron al menos durante un mes en el monasterio de San Jerónimo, en cuya iglesia buscaron refugio durante el terremoto de la noche del 4 al 5 de julio, aunque en el último trimestre del año parece que regresaron de nuevo a habitar la Alhambra¹³⁰.

Por tanto, una fecha importante para el monasterio es la de julio de 1526, ya que supone la llegada de la emperatriz Isabel, mientras el emperador continuaba residiendo en la Alhambra. Allí conoció a fray Pedro Ramiro de Alba, prior del monasterio de San Jerónimo desde 1512. La llegada de la emperatriz lo sacó del ostracismo al que estaba sometido desde el proceso inquisitorial al que se vio sometido su maestro, el primer arzobispo de Granada fray Hernando de Talavera¹³¹. La buena relación de amistad entre la

¹²¹ GALLEGO MORELL, A.: *Granada en el mapa viajero de Carlos V, campeón de la cristiandad en Jesucristo y el emperador cristiano*, pp. 314-315.

¹²² LOZANO NAVARRO, J. J.: *Fray Pedro Ramiro de Alba en Jesucristo y el emperador cristiano*, p. 536.

¹²³ Anteriormente a esta fecha y casi desde la época de la conquista de la ciudad, los Reyes Católicos habían iniciado obras de reparación de la Alhambra, que se hacían conforme a la estética nazarí. Estas reformas consistían principalmente en compartimentar el espacio con tabiques, puertas y cerrojos, terminando así con la continuidad del palacio musulmán y además encalar los muros y las torres, con lo que el monumento obtendría una apariencia muy distinta a la de hoy en día: DOMÍNGUEZ CASAS, R.: *op. cit.*, pp. 435-460.

¹²⁴ REDONDO CANTERA, M. J.: *op. cit.*, p. 72.

¹²⁵ GALERA ANDREU, P. A.: *Carlos V y la Alhambra*: p. 24.

¹²⁶ ROSENTHAL, E.: *El palacio de Carlos V en Granada*, p. 4.

¹²⁷ VILAR SANCHEZ, J. A.: *op. cit.* p. 62.

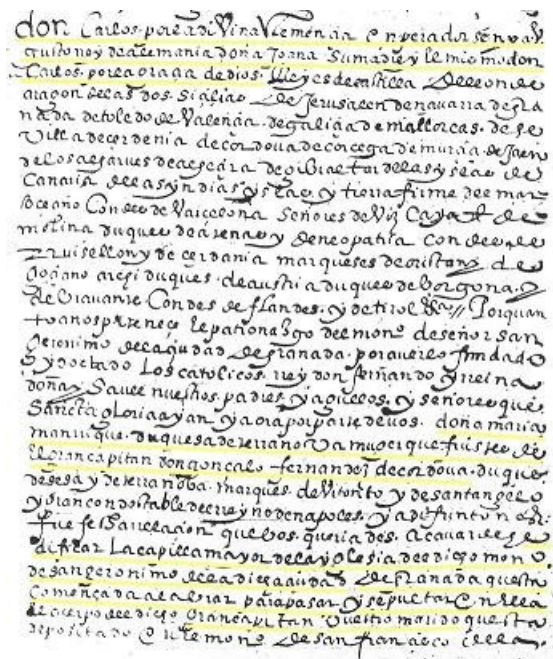
¹²⁸ Este ceremonial borgoñón había tomado forma en los tiempos de Felipe el Bueno aunque su hijo Carlos el Temerario añadiera elementos que lo complicaron aún más. Se caracterizaba por un modo de servir la mesa de ritmo cadencioso y reglamentado hasta el más mínimo detalle, tratando de envolver al Soberano en una atmósfera casi divina y aumentar así su majestad con respecto a sus gobernados. Este ceremonial se impuso durante un tiempo en la corte española y Carlos V lo prefirió durante toda su vida: mientras en España se mantenían las cortes castellana y aragonesa y la Emperatriz Isabel de Portugal utilizaba algunas costumbres de la ceremonia portuguesa, el emperador organizaba el personal que le acompañaba según el ceremonial flamenco-borgoñón: DOMÍNGUEZ CASAS, R.: *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, pp. 557-560 y ss.

¹²⁹ REDONDO CANTERA, M.J.: *La arquitectura de Carlos V y la intervención de Isabel de Portugal: palacios y fortalezas en Carlos V y las artes: promoción artística y familia imperial*, pp. 71-72 y REDONDO CANTERA, M. J.: *La Casa Real Vieja de la Alhambra como residencia de Carlos V*, pp. 69 y 97.

¹³⁰ REDONDO CANTERA, M. J.: *La Casa Real Vieja de la Alhambra como residencia de Carlos V*, *op. cit.* pp. 68 y 73.

¹³¹ LOZANO NAVARRO, J. J.: *op. cit.*, p. 537.

emperatriz y fray Pedro hizo que por su influencia que se le nombrara arzobispo de Granada, cuya sede estaba vacante debido a la muerte del anterior arzobispo Pedro Portocarrero ocurrida el 16 de Junio¹³². La emperatriz dejó en las manos de fray Pedro no sólo la sucesión del maestro de obras del monasterio, también vacante desde la muerte de Jacobo Florentino acaecida el 27 de Enero de ese mismo año, sino incluso la de la propia Catedral¹³³. La relación entre la emperatriz Isabel y doña María tuvo que ser muy estrecha. La joven esposa de Carlos V debió verse fascinada por aquella señora culta y refinada que había sido esposa de uno de los mayores héroes militares de su tiempo. Parece ser que incluso llegó a residir en su casa y mantuvo largas conversaciones con ella. También fue la emperatriz quien ayudó a la duquesa a conseguir el permiso imperial para la construcción de un mausoleo en honor al Gran Capitán. Si la duquesa aún no tenía ese permiso era debido a la oposición de algunos prohombres de la ciudad convencidos de que su linaje merecía tanto o más ese derecho. De hecho familias como los Mendoza-Mondéjar no vacilaban en criticar el proyecto del sepulcro, en esos momentos paralizado tras la muerte de Florentino. La emperatriz apoyó abiertamente las reclamaciones de doña María y la ayudó a conseguir la cesión del emperador del monasterio de San Jerónimo para la construcción del mausoleo¹³⁴.



Cesión de la capilla mayor de la iglesia del monasterio de San Jerónimo por parte del emperador Carlos V a doña María Manrique. Archivo histórico nacional: sección de clero, libro 3692, folio 87 verso.

Debido a la estancia de los emperadores, la ciudad se convirtió en corte imperial y con ellos se produjo la llegada de infinidad de embajadores y hombres de letras españoles y de un gran número de países, entre los que destacaban Boscán, Garcilaso de la Vega, Baltasar de Castiglione¹³⁵ o el mencionado diplomático veneciano Andrea Navagero. En su

¹³² VILAR SANCHEZ, J. A.: *op. cit.*, p. 63.

¹³³ GÓMEZ-MORENO, M.: *Diego Siloé: Homenaje en el IV centenario de su muerte*, p. 27.

¹³⁴ RUIZ DOMÉNECH, J. E.: *El Gran Capitán: Retrato de una época*, pp. 557-560.

¹³⁵ Recordemos que la obra principal de Castiglione es *El Cortesano*. Fue escrita originalmente en italiano en 1528 y traducida al castellano en 1534, por lo que no pudo influir en la idea de doña María Manrique. De todos modos en esta

descripción de la ciudad del verano de 1526 nos relata cómo era el estado de algunos de los monumentos estudiados durante aquel año, como por ejemplo la Capilla Real: *En la parte llana se está edificando la catedral, y será muy grande; ahora sirve de iglesia mayor la mezquita que fue de los moros. Junto a la catedral nueva hicieron los reyes Católicos una hermosa capilla, que bien pudiera llamarse iglesia, en la que dispusieron se dijeran todos los días muchas misas por sus almas y que hubiese para la misa cantada un buen coro de músicos, y aquí labraron sus sepulcros de mármol, que son harto hermosos para España; junto a ellos está depositado en un ataúd, por no estar aún terminado su sepulcro, el rey Felipe, pues esta capilla es el lugar que por disposición de don Fernando y doña Isabel se han de sepultar todos los reyes de España (...) los sepulcros están en medio del coro, dentro de la reja*¹³⁶.

En esta fecha las obras de la iglesia de San Jerónimo estaban muy avanzadas y Navagero menciona el monasterio justo después de la descripción de la Capilla Real, otorgándole una gran importancia a esta obra: *También está sepultado en Granada el Gran Capitán, y sus herederos construyen la iglesia de San Jerónimo para colocar en ella el sepulcro como él dejó mandado; San Jerónimo está fuera de la ciudad y la iglesia será muy bella; el monasterio, que es de frailes jerónimos, tiene jardines y fuentes y dos claustros hermosísimos, tales como no los he visto en ninguna parte; pero el uno es más grande y magnífico que el otro, y en su centro está lleno de naranjos, olorosos cidros y enramadas de mirtos y de otras plantas exquisitas. Por no estar aún concluida la iglesia, el cuerpo del Gran Capitán está depositado en san Francisco, y tiene alrededor de esta iglesia gran número de banderas ganadas por él en diversas batallas; tenía su casa en esta ciudad de Granada y aquí residía; aunque heredó pocos bienes, con su virtud y trabajos dejó al morir más de cuarenta mil ducados de renta, y tan gran nombre que oscureció el de todos los que habían nacido en España cien años antes*¹³⁷.

Los problemas anteriormente citados que propiciaron el traslado de la emperatriz al monasterio de San Jerónimo también afectaron a la corte, que se quejaba de la estrechez del lugar y de lo inadecuadas de esas estancias, al no estar acostumbrados a la especial fisonomía de las residencias reales musulmanas. Para resolver esto el Emperador encargó la construcción de un nuevo palacio junto a las dependencias nazaríes de la Alhambra¹³⁸, hecho que pone de manifiesto la importancia simbólica que para Carlos V tenía la ciudad de Granada. La relevancia del encargo es aún mayor si tenemos en cuenta que se trata de crear un palacio totalmente nuevo, y no de remodelar antiguas construcciones como se hacía normalmente hasta esa época. De hecho la reina Juana en 1515 había dado orden expresa de conservar el palacio musulmán¹³⁹, para perpetuar la memoria de la conquista de Granada y Carlos V planteó su palacio integrándolo en la obra musulmana, de modo que el antiguo palacio nazarí no sufriera las consecuencias de las obras, o al menos las mínimas¹⁴⁰.

obra vemos claramente la típica literatura didáctica de la época que tanto influyó en la duquesa, y a la que Castiglione dedica una parte sobre la mujer y comentarios de algunos hechos notables en defensa de las damas, *vid.*: CASTIGLIONE, Baltasar de: *El Cortesano*, pp. 90-134 y capítulo 5.

¹³⁶ NAVAGERO, A.: *op. cit.*, pp. 53-54 y GARCÍA MERCADAL, J.: *op. cit.*, Tomo II, p. 30.

¹³⁷ NAVAGERO, A.: *op. cit.*, pp. 54-55 y GARCÍA MERCADAL, J.: *op. cit.*, Tomo II, p. 30.

¹³⁸ ROSENTHAL, E.: 1988, *op. cit.*, p. 4.

¹³⁹ GALERA ANDREU, P. A.: *Carlos V y la Alhambra*, *op. cit.*, p. 23.

¹⁴⁰ REDONDO CANTERA, M.J.: *La Casa Real Vieja de la Alhambra como residencia de Carlos V*, *op. cit.*, pp. 57 y 64.

El emperador decidió abandonar Granada debido a la noticia de la muerte de su cuñado Luis de Hungría ocurrida el 13 de noviembre de 1526 durante la batalla de Mohacs¹⁴¹, con el consiguiente peligro que esto representaba para una posible invasión turca en tierras de los Habsburgo¹⁴². El traslado de la corte se produjo el 10 de diciembre de 1526 pero la idea de la construcción del nuevo palacio seguía en pie. De hecho la decisión se había tomado ese mismo año durante la estancia imperial en Granada aunque los planos se decidieran en 1529¹⁴³.

La ausencia de Carlos V nos suscita ciertos interrogantes sobre hasta qué punto el emperador era conocedor o tenía justa idea de lo que se realizaba, de lo que sí estaban al tanto don Luis Hurtado de Mendoza, segundo Marqués de Mondéjar y tercer Conde de Tendilla y su hijo Íñigo, verdaderos artífices de la obra, sobre todo el primero¹⁴⁴, ocupado de la Alhambra desde 1513 a 1539¹⁴⁵. El importante encargo recayó sobre Luis Hurtado de Mendoza, gobernador de la Alhambra, conde de Tendilla, marqués de Mondéjar¹⁴⁶ y Capitán General de las fuerzas armadas del reino de Granada, con quien el emperador mantenía una estrecha relación de amistad y que ya en el pasado había demostrado su lealtad a Carlos V¹⁴⁷. Debemos diferenciar entre las obras de remodelación de las antiguas dependencias nazaries llamadas casa Real Vieja y la construcción *ex novo* del palacio de Carlos V. Los trabajos de la casa Real Vieja se iniciaron en 1528 y los de la Casa real Nueva en 1531. Las obras de este nuevo palacio se costearían con los ingresos que proporcionaron los moriscos por permitírseles mantener sus costumbres tradicionales, cantidad que, debido a un impuesto extraordinario ascendió a 90.000 ducados a pagar en ocho años desde 1527, de los que se reservaron 18.000 para costear las obras de la Alhambra¹⁴⁸. Una de las primeras visitas que se produjeron a Granada fue la de Luis de Vega en 1528 para discutir con el Alcaide de la Alhambra las trazas del palacio y a él se han atribuido las trazas de las obras del jardín de Lindaraja¹⁴⁹.

La familia de los Mendoza mantenía una estrecha relación con la cultura al estar emparentados con el Marqués de Santillana¹⁵⁰, y en especial con la cultura italiana de la época ya que el primer conde de Tendilla había vivido en las décadas de 1450 y 1460 en Florencia y Mantua como embajador ante el papado¹⁵¹. El propio padre de don Luis, don Íñigo López de Mendoza había encargado en 1508 a Domenico Fancelli la realización del sepulcro de su hermano don Diego Hurtado de Mendoza, obispo de Sevilla. En la dedicatoria de este sepulcro se define a la Alhambra como acrópolis y don Íñigo toma el título latino de *praefectus*, lo que deja claro su gusto por la cultura clásica. No es casualidad que este mismo artista realizara pocos años después el sepulcro de los Reyes

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 60.

¹⁴² VILAR SANCHEZ, J. A.: *op. cit.*, p. 144.

¹⁴³ GALERA ANDREU, P. A.: *Carlos V y la Alhambra*, *op. cit.* p. 30.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 16.

¹⁴⁵ REDONDO CANTERA, M. J.: *La Casa Real Vieja de la Alhambra como residencia de Carlos V*, *op. cit.*, p. 56 y DOMÍNGUEZ CASAS, R.: *op. cit.*, p. 437.

¹⁴⁶ LOPEZ GUZMAN, R. y ESPINOSA SPINOLA, G.: *Pedro Machuca*, pp. 89-90.

¹⁴⁷ ROSENTHAL, E.: 1988, *op. cit.* p. 7.

¹⁴⁸ REDONDO CANTERA, M. J.: *La Casa Real Vieja de la Alhambra como residencia de Carlos V*. *op. cit.*, pp. 61, 67 y 82.

¹⁴⁹ GALERA ANDREU, P. A.: *Carlos V y la Alhambra*, *op. cit.*, p. 3 y REDONDO CANTERA, M. J.: *La Casa Real Vieja de la Alhambra como residencia de Carlos V*, *op. cit.*, p. 84.

¹⁵⁰ MARTÍN GARCÍA, J. M.: *op. cit.*, p. 110.

¹⁵¹ Don Íñigo López de Mendoza viajó en 1486 a Roma como embajador ante el Papa Inocencio VIII, entablando contacto con las novedades culturales y artísticas del Humanismo, por lo que se le considera uno de los introductores del Renacimiento italiano en España: YARZA LUACES, J.: *Los Reyes Católicos: paisaje artístico de una monarquía*, pp. 135-142 y DOMÍNGUEZ CASAS, R.: *op. cit.*, p. 437.

Católicos ya comentado, ya que don Iñigo fue nombrado por el rey Fernando el Católico como intermediario para la resolución de los problemas que estaban surgiendo entre los canónigos de la Catedral y los de la Capilla Real, edificio muy cercano a su familia y del que su hijo don Luis se ocuparía al final de la vida de su padre¹⁵². Don Luis Hurtado de Mendoza estuvo muy próximo al humanismo y a la cultura italiana y también conocería *in situ* las obras de todos los edificios importantes que se estaban llevando a cabo en Granada en las décadas de 1510 y 1520. De hecho, y conociendo su gusto por la cultura clásica, podemos calificarlo como uno de los más interesados promotores del Renacimiento en nuestra ciudad y no sería de extrañar que visitara asiduamente ese semillero de ideas que antes hemos comentado que era la Capilla Real durante el primer cuarto del S. XVI. Esta afición por las artes y su admiración por los artistas pudo ser la causa de que, al regresar Pedro Machuca de su etapa de formación en Italia alrededor de 1519 lo acogiera, lo nombrara escudero y lo mandara a trabajar en la Alhambra, de la que don Luis era alcaide, ya que la familia de los Machuca había estado al servicio de la de los Mendoza durante generaciones¹⁵³.

Parece ser que Pedro Machuca estuvo en Italia desde 1512 hasta finales de 1519 y se formó en Roma alrededor de los círculos artísticos de Miguel Ángel y Rafael¹⁵⁴ en la *loggia* del Vaticano¹⁵⁵ aunque son sólo conjeturas que fuera el *Pietro spagnolo* que Miguel Ángel cita en una carta de abril de 1512 y que intervino en las decoraciones de un carro en la *fiesta d'agoni* celebrada en Roma en 1515¹⁵⁶. En su traslado a Granada influyó sin duda la gran cantidad de trabajo que los nuevos edificios en construcción ya comentados proporcionaban a los artistas del momento, en especial las obras de la Capilla Real, tan relacionada con la familia a la que él servía. Es por esta comentada formación italiana de Machuca por la que posiblemente recibió el encargo de realizar los decorados arquitectónicos para la entrada triunfal que se celebraría en honor de Carlos V e Isabel de Portugal en junio de 1526 en Granada¹⁵⁷, tras su comentada estancia en Sevilla. Parece ser que la ciudad de Granada no quería ser menos que la capital hispalense en su recibimiento al emperador y de ahí que sus comerciantes encargaran la realización de estas decoraciones. Lamentablemente poco sabemos de estas arquitecturas efímeras y sólo podemos hacernos una mejor idea prestando atención a las ya citadas que se realizaron en Sevilla. Se pagó a Machuca por las decoraciones de la entrada triunfal del emperador en Granada, que pudo ser similar a la romana con la que se le relaciona. Andrea Navagero menciona dos arcos en las celebraciones granadinas: uno en la entrada de la ciudad y otro cerca de la Catedral¹⁵⁸. Es más que probable que todas estas labores y trabajos se realizaran en el nuevo estilo renacentista, tan conocido y experimentado por Machuca en Italia. Tanto gustaron al conde de Tendilla y al emperador que puede que esta sea una de las principales razones por las que, cuando se decidió la construcción del palacio, se pensara en Machuca como maestro mayor de las obras de la nueva construcción. De hecho las trazas del palacio poseen una gran similitud con varias obras italianas: *Villa Madama* de Rafael, residencia de León XIII (1513), la villa de Andrea Doria en Génova, el *Palazzo del Té* de Mantua,

¹⁵² ROSENTHAL, E.: 1988, *op. cit.* pp. 8-9.

¹⁵³ *Ibidem*, pp. 12-13.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 14.

¹⁵⁵ GALERA ANDREU, P. A.: *Carlos V y la Alhambra*, *op. cit.*, p. 33.

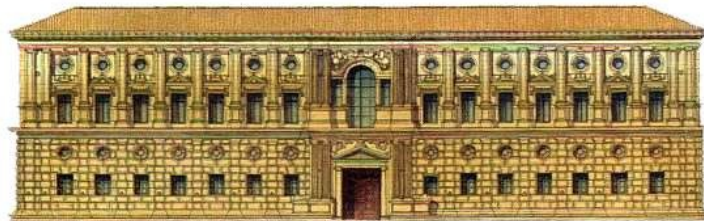
¹⁵⁶ MARÍAS, F.: *El largo siglo XVI*, p. 284.

¹⁵⁷ Recordemos que ésta era una de las primeras entradas solemnes de un monarca que pudieran constituir motivo de festejo en la ciudad, ya que los Reyes Católicos no atravesaron el centro de Granada tras su conquista para no humillar a los vencidos: MÜNZER, J.: *op. cit.*, p. 96.

¹⁵⁸ ROSENTHAL, E.: 1988, *op. cit.* pp. 18-19; aunque Rosenthal menciona que Navagero hace referencia a estos dos arcos, no hemos encontrado en la obra del italiano ninguna mención a los mismos.

estas dos últimas ciudades visitadas por el emperador en 1529 y cuyas obras posiblemente influyeron en su concepción del palacio¹⁵⁹, o la *Palazzina Farnesina-Chigi* y el *Palazzo Pandolfini* entre otros¹⁶⁰.

Las primeras trazas de Machuca se enviaron al emperador en 1527 y éste respondió en noviembre de ese mismo año para dar su aprobación al plan, con las modificaciones que deseaba que se introdujeran en el proyecto inicial¹⁶¹, que no eran otras que la inclusión de una amplia sala de audiencias y una capilla accesible desde las dos plantas¹⁶². Machuca, tras varios años de cambios y desavenencias con otros arquitectos realizó a finales de 1532 la maqueta en madera con el proyecto definitivo, que fue revisada por el emperador en abril de 1533¹⁶³ ya que Carlos V seguía las obras mediante correspondencia con el marqués de Mondéjar¹⁶⁴, tras lo que rápidamente se comenzaron las obras, costeadas por la aportación de los moriscos¹⁶⁵. Además de las posibles fuentes anteriormente mencionadas, parece ser que hubo modificaciones de última hora en las que se inspira el palacio, las cuales provienen de obras vistas durante el itinerario Mesina-Génova que muchos españoles recorrieron con Carlos V en su triunfal viaje italiano tras la batalla de Túnez (1535) entre ellos el II marqués de Mondéjar, herido leve en la batalla, quien puede que recogiera esta información al mismo tiempo que contrataba a Niccolo da Corte en Génova, y tal vez el mismo Machuca acompañara a su señor como escudero entre los cien hombres que el Marqués desplazó en su compañía¹⁶⁶.



Fachada Sur del Palacio de Carlos V, Granada



Patio del Palacio de Carlos V, Granada

¹⁵⁹ GALERA ANDREU, P. A.: *Carlos V y la Alhambra*, op. cit., p. 38.

¹⁶⁰ MARÍAS, F.: *El largo siglo XVI*, p. 382.

¹⁶¹ LOPEZ GUZMAN, R. y ESPINOSA SPINOLA, G.: op. cit. pp. 91-92.

¹⁶² VILAR SANCHEZ, J. A.: op. cit. p. 145.

¹⁶³ ROSENTHAL, E., 1988, op. cit. p. 44.

¹⁶⁴ GALERA ANDREU, P. A.: *Carlos V y la Alhambra*, op. cit., p. 32.

¹⁶⁵ VILAR SANCHEZ, J. A.: op. cit. p. 145.

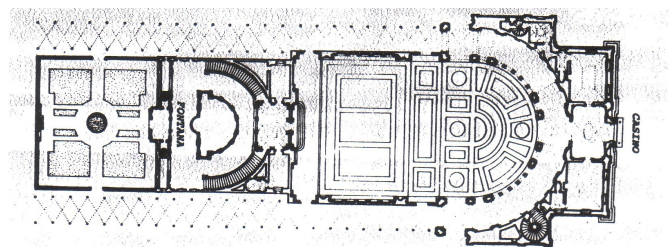
¹⁶⁶ MARÍAS, F.: op. cit, p. 383.

Una vez se nombró a Machuca como maestro mayor de las obras y se aprobó el proyecto final, se eligió el equipo de artistas que trabajarían en las obras del emperador. No es extraño que, además de españoles como el aparejador Juan de Marquina o el escultor Juan de Orea, se diera gran importancia a artistas extranjeros como los italianos Niccolo da Corte, Niccolo de Longhi o el flamenco Antonio de Leval¹⁶⁷. Entre los pintores destacaron los toscanos Julio Aquiles y Alejandro Mayner que desde 1539 decorarían el Tocador de la Reina con frescos referentes a la victoria de Túnez contra los turcos por Carlos V, expedición en la que don Luis Hurtado de Mendoza había dirigido a la caballería española¹⁶⁸. Viendo la rapidez con la que se comenzaron las obras del palacio, podemos comprobar que estos años fueron cruciales para la plena aceptación del Renacimiento en nuestra ciudad. Nos encontramos en el segundo cuarto del S. XVI y el nuevo estilo se aceptaba ya con mucha más facilidad que unos 25 años antes, cuando se habían iniciado las obras de la Capilla Real.

Pero además de su importancia como encargo imperial, el palacio de Carlos V supone la utilización de un programa iconográfico en sus fachadas que corre casi paralelo en el tiempo al que se realiza en la iglesia de San Jerónimo y que juntos componen los dos mejores ejemplos de iconografía renacentista no religiosa de toda la ciudad de Granada¹⁶⁹. En ese mismo capítulo analizaremos también otro elemento importantísimo sobre todo debido a la iconografía pagana que emplea en su decoración, el conocido pilar de Carlos V, colocado junto a la puerta de la Justicia, uno de los principales accesos a la Alhambra. Machuca fue también quien diseñó sus esculturas aunque la ejecución material de la obra fue realizada por Niccolo da Corte alrededor de 1543. De gran interés para conocer más sobre los gustos de la época hubiera sido que se llevara a cabo la decoración que estaba prevista para la bóveda anular del patio, con pinturas al fresco de motivos alusivos al emperador, que nunca llegaron a realizarse¹⁷⁰. Para hacernos una idea de cómo podía haber sido esta decoración, podemos observar la media bóveda anular de *Villa Giulia* en Roma, obra de Vignola de alrededor de 1550, fecha muy cercana a la realización del patio interior del palacio de Carlos V.



Bóveda anular de *Villa Giulia*, Roma



Vignola: planta de *Villa Giulia*, Roma

¹⁶⁷ ROSENTHAL, E., 1988, *op. cit.* pp. 55, 95, 59, 89 y 106.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 15 y REDONDO CANTERA, M.J.: *op. cit.* p. 83.

¹⁶⁹ Ver capítulo 3.5.

¹⁷⁰ LÓPEZ GUZMÁN R.: *Tradición y clasicismo en la Granada del S. XVI: Arquitectura civil y urbanismo*, p. 577.

Debemos destacar que desde la muerte del emperador en 1556 muchas de las obras planeadas por éste se demoraron en el tiempo y otras no llegaron a realizarse, debido al escaso interés de su hijo Felipe II por Granada y sobre todo por la rebelión morisca de 1568, población que financiaba la construcción del edificio con sus impuestos extraordinarios. Este hecho fue fundamental para dar al traste con la obra del palacio una vez se vio privado de su mayor fuente de ingresos, momento a partir del cual el declive en las obras fue una constante¹⁷¹.

Mientras todas estas obras se estaban llevando a cabo en la Alhambra, en la parte baja de la ciudad y una vez terminadas las obras en la Capilla Real, los trabajos de la iglesia de San Jerónimo atraían las miradas de los ciudadanos, pero esto no duraría mucho tiempo, ya que pronto la Catedral iba a ser el edificio que coparía el primer puesto del interés de los granadinos durante más de dos siglos. La Catedral de Granada pasó durante sus primeros años y hasta que logró su forma actual por diversos avatares. Pocos meses después de la conquista de la ciudad, en enero de 1493 y promovido por el arzobispo fray Hernando de Talavera se creó el Cabildo catedralicio y se ubicó provisionalmente la primera Catedral granadina en la mezquita mayor de la Alhambra, que visitaría Jerónimo Münzer en 1494. En 1495 se produjo un primer cambio de emplazamiento para acercarla a la ciudad y se eligió para ello la iglesia de San Francisco Casa Grande¹⁷², ubicada en el barrio de la judería, en pleno momento de remodelación tras la expulsión de los judíos de 1492. Pero en 1499 se vio necesario un tercer cambio y se eligió la mezquita mayor de la ciudad¹⁷³ para convertirla en Catedral de Santa María de la O, traslado que autorizó el Papa Alejandro VI en octubre de 1502, pero que no se efectuaría hasta pasados unos años¹⁷⁴. Sin duda este traslado estuvo muy influenciado por la elección del solar por parte de los Reyes Católicos de ubicar la Capilla Real y la decisión de convertirla en su panteón¹⁷⁵, hechos que el cabildo quería controlar desde muy cerca. Aun así la antigua mezquita no era adecuada para cumplir los requisitos de una Catedral metropolitana, motivo por el que desde esta fecha conocemos varios proyectos arquitectónicos para la construcción del edificio actual¹⁷⁶.

Recordemos que los inicios de la Catedral fueron muy problemáticos¹⁷⁷; fallecida la reina el 26 de noviembre, don Fernando encargó al capellán mayor Pedro García de Atienza la supervisión de las obras el 13 de marzo de 1505. Éstas se encargaron al año siguiente a Enrique Égas, quien en su primer proyecto se inclinó por el viejo modelo de la girola poligonal escalonada a partir de la catedral de Toledo, iglesia de la que era maestro

¹⁷¹ GALERA ANDREU, P. A.: *op. cit.*, p. 17.

¹⁷² Vid. ROSENTHAL, E.: 1990, *op. cit.*, pp. 18-19 y HENARES CUÉLLAR, I.: *op. cit.*, pp. 45-50.

¹⁷³ La mezquita mayor de Granada ocupaba el solar que actualmente corresponde a la iglesia del Sagrario.

¹⁷⁴ Rosenthal retrasa este traslado de la Catedral a la mezquita mayor, y según él no se produjo hasta 1507. ROSENTHAL, E.: 1990, *op. cit.* p. 21.

¹⁷⁵ LÓPEZ GUZMÁN, R.: *El espacio cultural previo: de la mezquita aljama al conjunto catedralicio* en *El libro de la Catedral de Granada*, pp. 73-77.

¹⁷⁶ CALATRAVA ESCOBAR, J.: *La Catedral de Granada: Templo y Mausoleo en Jesucristo y el emperador cristiano*, pp. 68 y 73.

¹⁷⁷ Las relaciones entre el Cabildo de la Catedral y la Capilla Real constituyen una historia de enfrentamientos permanentes, ya que la primera no veía con buenos ojos la casi total independencia con que actuaba la segunda, algo que generó grandes tensiones y envidias por ambas partes. Uno de estos problemas tendría lugar por la elección de la "persona de título" para llevar la espada del rey Fernando durante la celebración de la toma de la ciudad en 1519 y afectó a personajes directamente relacionados con nuestro estudio. El 14 de diciembre de 1518 el cabildo eligió a Don Luis de Córdoba, duque de Sessa y yerno del Gran Capitán frente a su enemigo Don Luis Hurtado de Mendoza, el marqués de Mondéjar. Éste reclamó sus derechos ante el rey, al igual que un tercer candidato, Don Antonio de la Cueva. Los enfrentamientos y las discusiones llegaron a tal punto que en 1519 no llegó a celebrarse la toma y el cabildo por temor a futuras desavenencias decidió no celebrarla en 1520: MARÍN LÓPEZ, R.: *El Cabildo de la Catedral de Granada en el siglo XVI*, pp. 81-92.

mayor. Pero debido a la aparición de ciertos problemas y antes de diciembre de 1509 se decidió inspeccionar las obras por algunos defectos de Égas, las cuales fueron visitadas hasta 1512 por artistas de la talla de Juan Gil de Hontañón o Juan de Álava entre otros. Durante el verano de 1509 y con motivo de la inspección para la Capilla Real se planteó la conveniencia del modelo sevillano, que presentaba una cabecera recta en lugar de poligonal y optaron por él en su nueva traza maestros como Alfonso Rodríguez, Pedro Morales, Cristóbal de Adonza y Lorenzo Vázquez. Parece ser que las discrepancias estaban entre la facción de Cisneros, que representaba el carácter austero de la fallecida Isabel, y Fernando, representado por el Conde de Tendilla y García de Atienza como la facción progresista y moderna, tendencia que triunfaría al final¹⁷⁸.

Los dos proyectos que se barajaban sobre 1509 eran tardogóticos y aunque finalmente triunfara el modelo toledano¹⁷⁹, lo cierto es que en estos años no se produjeron avances en la construcción catedralicia, ya que todos los intereses estaban puestos en terminar cuanto antes la Capilla Real para que sirviera de mausoleo de la difunta reina Isabel, como ella misma había dejado claro en su testamento¹⁸⁰. Prácticamente finalizadas las labores en la Capilla Real en 1521, el propio Carlos V según su testamento del año siguiente decidió que ese edificio iba también a servirle de enterramiento¹⁸¹ y el 25 de Marzo de 1523 en la festividad de la Encarnación de Nuestra Señora se colocó la piedra fundacional de la nueva Catedral siguiendo los planos trazados por Égas¹⁸². Pero el proyecto tardogótico de 1509 no gustaba del todo a los defensores del nuevo estilo “romano” que empezaba a imponerse en la ciudad por ese tiempo y que verían reforzadas sus tesis durante el verano de 1526 con la llegada de intelectuales italianos que acompañaban a la pareja imperial en la ciudad. En 1528 Égas, debido a la oposición a su proyecto y más preocupado por las obras de Toledo, realizó su última visita a la Catedral y pronto la plaza de maestro mayor de obras quedó vacante, por lo que se pensó en Siloé como un posible candidato a ocuparla¹⁸³, ya que el artista estaba interesado en trasladarse a Granada para trabajar en la construcción de la iglesia de San Jerónimo.

Se iniciaba entonces un intenso debate ideológico en la ciudad reforzado por los acontecimientos del *Sacco* de Roma de 1527 y la mala imagen que se había tenido de un emperador totalmente enfrentado a la Iglesia. Finalmente se optó por el proyecto clásico de Siloé¹⁸⁴, quien se alineaba con la corriente más progresista de la arquitectura española al rechazar la sección escalonada toledana y se adhería a la solución más moderna de la iglesia salón¹⁸⁵. Este proyecto recibió todo el respaldo oficial cuando Carlos V creó un

¹⁷⁸ MARÍAS, F.: *El largo siglo XVI*, pp. 109 y 120-123.

¹⁷⁹ Los problemas se debían a la gran distancia entre el coro de canónigos y el altar, algo de lo que se quejaba el marques de Mondéjar. De ahí que Egas sustituyera la cabecera radial que seguía el modelo toledano por la cabecera recta propia de Sevilla. Pero por razones desconocidas Égas volvió a retomar el proyecto de Toledo y lo siguió para los cimientos: ROSENTHAL, E. E.: *Del proyecto gótico de Enrique Egas al moderno renacentista de Diego de Siloé en El libro de la Catedral de Granada*, pp. 95-105.

¹⁸⁰ *Item mando, que si la capilla real que yo he mandado hazer en la iglesia cathedral de sancta Maria de la O, de la çibdad de Granada no estouiere fecha al tiempo de mi falleçimiento, mando que se haga de mis bienes, o lo que della estouiere por acabar, segund yo lo tengo ordenado e mandado*: REYES RUIZ, M.: *Testamento de la Reina Isabel la Católica. Testamento del rey Fernando el Católico*, p. 48.

¹⁸¹ MARÍAS, F.: *op. cit.*, p. 368-376.

¹⁸² ROSENTHAL, E.: 1990, *op. cit.*, pp. 22-24.

¹⁸³ *Ibidem*, pp. 25-29.

¹⁸⁴ CALATRAVA ESCOBAR, J.: *op. cit.*, pp. 68 y 74.

¹⁸⁵ Mucho se ha discutido sobre el proyecto de Siloé y su continuación de los trabajos que le precedieron en el tiempo: parece ser que aprovechó los cimientos de Égas, a excepción de los muros exteriores, la posición del crucero principal y la longitud y anchura de la Catedral, con lo que la mayor parte de la estructura fue determinada por él. Dentro de los límites de los muros exteriores de Égas Siloé determinó la disposición general y las proporciones de la cabecera y de la

nuevo testamento en 1529 en el que decidía cambiar la Capilla Real por la Catedral como su lugar de enterramiento y por tanto hacer de ella su Catedral-Panteón¹⁸⁶. Así Carlos V con estos dos proyectos y la unión de dos unidades centralizadas, una iglesia representativa de la *vera religio* y una rotonda dedicada al emperador podía manifestar la unidad y concordia de la iglesia y el imperio, la *universitas christiana* en el inicio de unos nuevos tiempos cuya capital simbólica habría sido Granada. Pero desaparecido el emperador y decidido El Escorial como nuevo lugar de entierro, la iglesia granadina dejó de ser lo que hasta entonces había sido para convertirse simplemente en Catedral¹⁸⁷ y cambiarían parte de los proyectos que Siloé tenía pensados para la obra¹⁸⁸, hecho que afectaría a la Historia de la ciudad¹⁸⁹.

Lo cierto es que se produjo un gran contraste entre las modestas aspiraciones del cabildo antes de la llegada de Siloé y el gran proyecto que el artista creó. Carlos V no apreciaba la Capilla Real, que consideraba un sitio estrecho y oscuro más propio de mercaderes que de unos reyes de la talla de sus abuelos, pero decidió cumplir la voluntad de su abuela de permanecer enterrada en dicho lugar. Su decisión salomónica fue dejar a sus padres y abuelos en la Capilla Real y destinar la capilla mayor de la nueva Catedral a panteón imperial. Para esto fue decisivo el nombramiento de fray Pedro Ramiro de Alva como arzobispo en diciembre de 1526, quien pensaría que un panteón necesitaba ser construido en estilo romano. Florentino ya había *romanizado* con éxito la cabecera de San

nave. La traza más parecida de una cúpula que no cubre el crucero sino la capilla mayor es la de la Anunciación de Florencia, obra de Michelozzo en 1444, que Siloé pudo contemplar durante su estancia italiana: ROSENTHAL, EARL: *Diego de Siloé, arquitecto de la Catedral de Granada*, 1966, pp. 7–8 y 17-24.

¹⁸⁶ El apoyo del emperador dio un gran empuje a la construcción de la Catedral, debido sobre todo a su decisión de hacer del altar mayor su panteón familiar: ROSENTHAL, E.: *La Catedral de Granada*, p. 26. Las obras se sucedieron mucho más rápidamente que hasta entonces: la primera cornisa se colocó en 1531, las capillas hornacinas se cerraron en 1535 y la capilla central del ábside se terminó en 1540, aunque no se llegó a habilitar el culto en el templo hasta 1557: LUQUE MORENO, J.: *op. cit.*, p. 95. La cúpula ha sido siempre un elemento a estudiar en la catedral granadina: la arquitectura renacentista presenta dos tipos de cúpula en función de la existencia o falta de un elemento secundario, el tambor. Su función es doble: elevar la altura de la cúpula y por lo tanto del edificio y servir de un nuevo cuerpo de luces. En España este segundo tipo no aparece hasta la construcción del Escorial, ya que no interesa su volumen exterior, sino el valor formal de la cúpula en su interior. Ya en el siglo XIV y XV se conocían importantes capillas funerarias de planta o abovedamiento octogonal cuyo modelo tipológico era la Anástasis de Jerusalén, pero reducido a una mera planta central y al simbólico número 8 de sus pilares. En Italia la forma centralizada se había mantenido como la más apropiada para un monumento fúnebre. El Panteón era el mejor ejemplo de tal estructura romana legada a la posteridad. Este edificio, también era conocido como *Santa Maria della Rotunda* o *Sancta Maria ad Martyres* como *martyrium* y en esa época se había destinado a Panteón de *virii illustri*. En España, a pesar de los modelos italianos del siglo XV y XVI, de cúpulas con tambor, se prefirió la cúpula sin tambor a la romana y a la panteónica, como la más propiamente antigua y más significativamente funeraria. Hasta la llegada de Carlos V a Granada en 1526 se pretendía erigir exclusivamente una Catedral y daba igual que su cabecera fuera semicircular como Toledo o plana como Sevilla. Decidido Carlos a enterrarse en la Catedral durante su estancia granadina, fue necesario un nuevo proyecto que debía desarrollarse más al modo romano. Se produjo entonces un cambio de planes funcionales, cuando se solicitaron en 1528 dos nuevas trazas, la realizada por Egas y la proyectada por Siloé, que sería la definitiva. Los estudios encaminados a interpretar el edificio como una unidad indivisible e influido por un modelo único para ambas partes como el Santo Sepulcro de Jerusalén, deberían ser desechados según Bustamante y Marías. Habría que buscar dos modelos separados, unidos circunstancialmente en Granada, uno para la rotonda y otro que es la Catedral toledana traducida al modelo romano. El Salvador de Úbeda sería la estructura de la que tuvo que partir la capilla mayor granadina, obra que deriva a su vez de la capilla napolitana de *San Giovanni a Carbonara* de hacia 1516: BUSTAMANTE GARCÍA A. Y MARÍAS, F.: *La catedral de Granada y la introducción de la cúpula en la España del Renacimiento*, en Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, nº VIII, 1982, pp. 103-115.

¹⁸⁷ MARÍAS, F.: *op. cit.*, pp. 386-389 y 396.

¹⁸⁸ La sucesión de Siloé fue muy problemática pero se pretendía seguir las líneas trazadas por el maestro. De hecho Lázaro de Velasco, se defendió y atacó a sus competidores Juan de Orea y Francisco del Castillo en cuanto se apartaban o aproximaban a la idea de Siloé. Las bóvedas góticas fueron un cambio de 1614 ya que consideraron las renacentistas menos seguras: ROSENTHAL, EARL: *op. cit.*, 1966, pp. 9, 12-13.

¹⁸⁹ Para un análisis de los cambios sufridos por el conjunto de la Catedral-Capilla Real desde sus inicios hasta el S. XVIII con especial atención a las figuras de Siloé y Alonso Cano *vid.*: HENARES CUÉLLAR, I.: *Ciudad y Arquitectura: el conjunto catedralicio de Granada en la Edad Moderna en Las catedrales españolas en la Edad Moderna: Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*, pp. 85-127.

Jerónimo, pero había muerto ese mismo año y se necesitaba la ayuda de alguien que supiera manejar ese lenguaje. Cuando la duquesa se puso en contacto con Siloé y lo invitó a Granada (aunque Siloé llegara tras la muerte de doña María) para pedirle consejo del final de las obras de San Jerónimo, fray Pedro también se interesó por el burgalés para continuar las obras de la Catedral. Dada la excelente relación que había entre el arzobispo y la duquesa, ahora representada por sus albaceas y los pleitos por la torre de Santa María del Campo, hicieron que Siloé se trasladara a Granada y se hiciera cargo de las obras de Catedral y de San Jerónimo. A la muerte de Alva a finales de 1528 le sucedió Gaspar de Ávalos, también protegido de Hernando de Talavera y favorable a las reformas del proyecto de Alva y Siloé. Los problemas no tardarían en llegar ya que el nuevo estilo romanista de Siloé perjudicaba y desmerecía la estética gótica de la Capilla Real. Siloé tuvo que trasladarse a la Corte para defender su proyecto y fue apoyado por el arzobispo de Salamanca Alonso de Fonseca, que rápidamente le encargó los diseños del colegio Fonseca¹⁹⁰. Desde ese momento las obras siguieron un ritmo imparable: el gran arco toral se levantó en 1552, la cúpula se cerró en 1557 y el 17 de agosto de 1560 se inauguraron oficialmente la capilla mayor y la girola, completadas por el programa iconográfico de las vidrieras¹⁹¹. Las obras volverían a sufrir un nuevo parón tras la muerte de Siloé y los problemas de la rebelión de los moriscos, que imposibilitaron la extracción de piedra y encarecieron los precios de la construcción¹⁹².



Vista de la Catedral, Granada

Ya hemos comentado que fray Pedro Ramiro de Alva, prior de San Jerónimo y posteriormente arzobispo de Granada, fue el encargado de elegir al maestro de obras del monasterio, puesto vacante desde la muerte de Jacobo Florentino el 27 de Enero de 1526¹⁹³, y también de las de la Catedral. Por esas fechas las obras en el monasterio sufrieron un

¹⁹⁰ Ver capítulos 3.4 y 4.3.

¹⁹¹ El programa iconográfico de las vidrieras incide en el tema de la Redención dividido en tres ciclos: la vida de la Virgen, los Apóstoles y los doctores de la Iglesia latina. Para más información sobre las vidrieras de la Catedral de Granada y su programa iconográfico realizadas entre 1554-1561 por Juan del Campo con bocetos de Siloé *vid.* NIETO ALCAIDE, V.: *La vidriera del Renacimiento en Granada*, pp. 30-88.

¹⁹² ROSENTHAL, E. E.: *Del proyecto gótico de Enrique Egas al moderno renacentista de Diego de Siloé* en *El libro de la Catedral de Granada*, pp. 95-105.

¹⁹³ GÓMEZ-MORENO, M.: *Diego Siloé: Homenaje en el IV centenario de su muerte*, *op. cit.*, p. 27.

parón, agravado por otro hecho fundamental, la muerte de la principal promotora de la iglesia y del programa iconográfico que estamos estudiando: la duquesa de Sessa. En enero de 1527 doña María redactó testamento para asegurar la construcción del edificio, que desde entonces pasó a depender de su nieto Gonzalo Fernández de Córdoba, tercer duque de Sessa, hijo de Elvira, quien aún era un niño. Puede que lo último que hiciera la duquesa fuera sugerir el nombre de Siloé como continuador de Florentino en las obras de la iglesia¹⁹⁴.

Como hemos visto, tras la muerte de la duquesa en 1527 las obras de la iglesia de San Jerónimo quedaron paradas cierto tiempo y es cuando el nieto del Gran Capitán, el duque de Sessa y sus valedores se ocuparon de los negocios de la obra, de ahí que a comienzos de 1528 y tras una de las últimas visitas de Égas, el duque, poseedor del patronazgo del monasterio tratara quizá por indicación del nuevo arzobispo, de localizar a Diego de Siloé que se encontraba en Burgos¹⁹⁵. La primera referencia de Siloé en el monasterio data del 9 de Marzo de 1528 con el título de *visitador*, por lo que recibía un salario de 200 ducados por reconocer y ordenar las obras durante un mes. El 15 del mismo mes visitó la Catedral, pero el 20 de Abril aún no era seguro su traslado a Granada, por lo que recibiría si aceptara 300 ducados y una casa de parte del duque de Sessa¹⁹⁶. Es probable que en la meditada decisión de Siloé, que contaba con unos 33 años, para su traslado a Granada influyeran, además de las obras de San Jerónimo, las de la Catedral, ya que en este tiempo también se trabajaba de forma activa en su construcción y muy pronto en las del palacio del emperador en la Alhambra, con los futuros posibles ingresos que todo ello podría conllevar: *La Catedral representa para Siloé su plenitud de vida y alcanzó a gozarla en lo más eminente; pero su actividad manual esculpiendo se dio en la capilla mayor de San Jerónimo con su crucero, que le producía mayores ingresos y donde se derrochaba lujo*¹⁹⁷.

Así vemos que durante gran parte de su vida, Siloé estuvo a cargo tanto de las obras de la Catedral como de las de la iglesia de San Jerónimo, pero fueron solamente las de esta última las que llegó a ver prácticamente terminadas en vida. El esperado traslado del cuerpo del Gran Capitán desde el convento de San Francisco al monasterio se produjo en 1552¹⁹⁸, por lo que podemos suponer que las obras estaban prácticamente terminadas en cuanto a elementos arquitectónicos de la iglesia se refiere. En 1568 el duque de Sessa obtuvo de Felipe II la cesión al monasterio del cortijo de Ánsola, con cuyas rentas los monjes costearían el retablo, reja y solería, que serían ya ligeramente posteriores al programa iconográfico estudiado¹⁹⁹. Los sepulcros de don Gonzalo y su esposa estaban proyectados para ser colocados en el crucero en un estilo similar a las tumbas de los Reyes Católicos en la Capilla Real, pero debido a problemas posteriores entre los artistas y los herederos del Gran Capitán y de la duquesa, no llegaron a realizarse nunca.²⁰⁰ Citando de nuevo a Henríquez de Jorquera: *Adornase esta grandiosa y majestuosa capilla de muchas vanderas, trofeos del gran capitán Gonzalo Fernández de Córdoba duque de Sessa y de Terranova, a donde está sepultado con su consorte y descendientes duques de Sessa, cuyo*

¹⁹⁴ RUIZ DOMENÈC J. E.: *op. cit.*, p. 560.

¹⁹⁵ GÓMEZ-MORENO, M.: *Diego Siloé: Homenaje en el IV centenario de su muerte, op. cit.*, pp. 26 y 61.

¹⁹⁶ *Ibidem*, pp. 35-36.

¹⁹⁷ GÓMEZ-MORENO, M.: *Diego Siloé: Homenaje en el IV centenario de su muerte, op. cit.*, p. 35.

¹⁹⁸ GÓMEZ-MORENO, M.: *Guía de Granada, op. cit.* p. 366.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 363.

²⁰⁰ GALLEGO BURÍN, A.: 1995, *op. cit.*, p. 284.

*entierro se lo dió el emperador Carlos Quinto en premio a sus servicios*²⁰¹.

Aparte de estas grandes construcciones que atraían las miradas de toda la población de mediados del S. XVI, no debemos olvidar a la nobleza que por esa época empezaba a construir sus palacios en la ciudad y que demandaba decoraciones artísticas entre las que no podían faltar los programas iconográficos de origen pagano cercanos al estudiado en esta investigación. Los dos ejemplos más notables de edificios nobiliarios de la Granada de mediados del S. XVI son sin duda la Casa de los Tiros y la Casa de Castril. De hecho sus programas iconográficos corren casi paralelos en el tiempo al de la iglesia de San Jerónimo e incluimos un estudio más detallado en el capítulo 3.5. Por lo tanto podemos asegurar que, si la Capilla Real y el Hospital Real son las dos empresas más importantes de la Granada del primer cuarto del S. XVI en cuanto a arquitectura se refiere, San Jerónimo, la Catedral y el palacio de Carlos V lo serán en el segundo cuarto de la misma centuria teniendo distinta evolución cada uno de dichos monumentos. La Catedral tuvo el problema de su gran envergadura y esto ocasionó que su realización se prolongara enormemente en el tiempo, no llegando a terminarse hasta el S. XVIII y por ello observamos en ella tal profusión de estilos. El palacio de Carlos V tuvo que esperar hasta el S. XX para ver terminadas algunas de sus partes y la finalización de las cubiertas. Sin embargo el monasterio de San Jerónimo pudo terminarse en unas fechas relativamente cercanas, por lo que, a pesar de los añadidos y modificaciones que sufriría en el futuro, podemos considerarlo actualmente una obra bastante fiel a su proyecto original del S. XVI.

²⁰¹HENRÍQUEZ DE JORQUERA, F.: *op. cit.*, p. 230.

2.2. El monasterio de San Jerónimo: datos históricos y descripción del monumento

Como ya hemos comentado, el monasterio de San Jerónimo se encuentra actualmente enclavado en el mismo corazón de la ciudad, aunque en sus orígenes esta zona perteneciera a las afueras de la misma. Hoy día está delimitado por las calles Gran Capitán y Rector López Argüeta, por las que posee una entrada en cada una de las mismas. Describiremos en este capítulo el monumento pormenorizando en las partes que más interesan a nuestra investigación, como es la iglesia. Para ello iniciaremos la descripción desde la entrada de la calle Gran Capitán hacia el interior aunque este no sea el ingreso principal del monasterio, pero el recorrido seguido nos dará más información sobre ciertos puntos a tratar en este trabajo. La parte trasera de la iglesia es la más importante para nuestra investigación, ya que en ella se concentran los elementos paganos de tradición renacentista que luego prácticamente desaparecerán una vez lleguemos a la fachada de la misma. La iglesia, cuya traza se ha atribuido a Enrique Egas²⁰² por su ya comentada estructura tardogótica, destaca al exterior por los seis estribos salientes de las bóvedas²⁰³ y las angostas ventanas de medio punto, aunque ya empezamos a ver pequeños focos de influencia renacentista sobre todo en la decoración escultórica. En el primer cuerpo la cabecera se decora con los escudos de armas del Gran Capitán y de su esposa, sostenidos por dos guerreros barbados de perfil y vestidos la romana que vuelven su cabeza hacia el espectador, mientras que en los brazos del crucero son angelotes o *putti* clásicos los que sostienen dichos escudos de armas.



Jacobo Florentino: tenantes de escudo de la cabecera exterior del monasterio de San Jerónimo, Granada

²⁰² BUSTAMANTE GARCÍA, A.: *El sepulcro del Gran Capitán*, en Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, LXII, p. 7.

²⁰³ En la cabecera de la iglesia la clave del ochavo se convierte en una charnela que recoge las nervaduras dando el aspecto de concha con casetones al conjunto: LÓPEZ GUZMÁN, R.: *El lenguaje arquitectónico en el Renacimiento andaluz en La Arquitectura del Renacimiento en Andalucía: Andrés de Vandelvira y su época*, p. 144.

Este tipo de decoración es ya claramente renacentista y se coloca en lugares estratégicos del exterior de la iglesia dándonos a entender que, aunque su estructura sea tardogótica, los tiempos estaban cambiando y al igual que veíamos que ocurría en la Capilla Real, la estética renacentista estaba ya siendo aceptada en la ciudad en la década de 1520. Estos tenantes de escudo tienen su origen en las justas y torneos medievales, ya que antes de su celebración se realizaba un desfile donde dos pajes de cada caballero se paseaban portando o *teniendo* su escudo entre las manos. Eran muy conocidos antes del S. XVI pero es a partir de esta fecha cuando se extiende y generaliza su uso. Encontramos antecedentes de guerreros tenantes de escudos en el Palacio del Infantado de Guadalajara realizado por Juan Guas alrededor de 1480²⁰⁴ y más cercanos en el tiempo los del Palacio de los Maldonado de Morillo en Salamanca, de 1540²⁰⁵. En la propia Andalucía los encontramos en el Palacio Ducal de Bailén, el escudo de la ciudad de Martos que aparece en su actual Ayuntamiento (antigua cárcel de la villa) o la portada de la casa de Luis Páez de Castillejo obra de Hernán Ruiz *El Joven* alrededor de 1540, hoy museo arqueológico de Córdoba²⁰⁶, ejemplos todos ellos muy cercanos en el tiempo a la obra que nos atañe.



Palacio del Infantado, Guadalajara



Palacio ducal, Bailén

Aunque usualmente no era muy común ver este tipo de decoración en edificios religiosos, a partir del S. XVI y debido a la extensión de su uso podemos verlos en iglesias, como en la Capilla del Salvador de Úbeda, donde los guerreros portan las armas de don Francisco de los Cobos y Molina²⁰⁷, San Nicolás de Bari en Úbeda²⁰⁸ o las ruinas de San Francisco en Baeza²⁰⁹ de ahí que no sea tan extraño ni novedoso que aparezcan en un edificio religioso del S. XVI, aunque éstas de San Jerónimo sean de las primeras que se conocen.

El uso de los angelotes o *putti* es un claro recurso decorativo típico del Renacimiento y suponen la sustitución de estos guerreros por un elemento más clásico, por lo que podemos considerarlos un paso adelante en la evolución de este modelo, de ahí que se coloquen en los brazos del crucero y no en la propia cabecera, un lugar más accesible al público general. Un precedente de estos ángeles usados como tenantes de escudo lo encontramos en el convento de San Pablo de Valladolid²¹⁰. En la propia ciudad de Granada

²⁰⁴ LADERO, M. A.: *op. cit.*, p. 94.

²⁰⁵ CAMÓN AZNAR, J.: *La arquitectura y la orfebrería españolas del S. XVI*, p. 185.

²⁰⁶ PAREJO LÓPEZ, E.: *op. cit.*, p. 310 y MORALES, A. J.: *Hernán Ruiz "El Joven"*, pp. 101-103. Para más datos sobre esta obra ver el capítulo 3.5, donde se estudia junto a otros ciclos del Renacimiento andaluz.

²⁰⁷ MORENO MENDOZA, A.: *Úbeda renacentista*, p. 37.

²⁰⁸ *Ibidem*, pp. 218 y 220.

²⁰⁹ PAREJO LÓPEZ, E.: *op. cit.*, 1989, p. 124.

²¹⁰ RINCÓN GARCÍA, W.: *Monasterios de España III*, p. 11.

encontramos este mismo tipo de decoración de *putti* portando escudos de armas en la Casa de Castril²¹¹. Toda esta decoración se corona por un friso muy saliente realizado bajo la supervisión de Jacobo Florentino *el Indaco*, ya que sabemos que su dirección en las obras llegó hasta el primer cuerpo (1526)²¹². De hecho podemos comprobar este razonamiento de un modo estilístico si comparamos estos guerreros tenantes de escudo con las figuras que se encuentran en el Pilar de los Álamos en Alcalá la Real, también atribuido a Florentino²¹³, cuyos guerreros guardan un gran parecido con los que decoran el ábside exterior de la iglesia granadina. El segundo cuerpo vuelve a mostrar decoración renacentista en sus partes más significativas, como sería la cabecera, donde en el nivel inmediatamente superior a donde encontrábamos a los guerreros tenantes de escudo, se coloca ahora un tablero sujeto por dos figuras femeninas que se identifican por sus cartelas como la Fortaleza y la Industria y cuya realización material se ha atribuido a Siloé. Según la idea renacentista, la definición de *FORTITUDO* no se refiere solamente a la capacidad de soportar actos como los que degradan al ser humano, sino también a la firme creencia de que la educación en los ideales humanísticos es el único medio para liberarse de ellos, según la obra de Giovanni Gionano Pontano *De fortitudine*, publicada en Venecia en 1518²¹⁴.



Diego de Siloé: figuras femeninas de la cabecera exterior del monasterio de San Jerónimo, Granada

El hecho de colocar figuras femeninas como símbolo de las virtudes de los comitentes que encargan las obras artísticas es de sobra conocido en el mundo renacentista y será uno de los pilares claves de nuestra investigación, pero en este caso concreto no son exactamente las virtudes del Gran Capitán las que se representan, sino la personificación de los conceptos abstractos de la Fortaleza y la Industria que, al igual que las musas de la Antigüedad con los artistas, ayudaron a la realización de las empresas de don Gonzalo. De ahí que sean estas mismas figuras y no otras las que porten el tablero que nos informa de

²¹¹ PAREJO LÓPEZ, E.: *op. cit.*, p. 182. Ver capítulo 3.5.

²¹² GÓMEZ - MORENO, M.: *Diego Siloé: Homenaje en el IV centenario de su muerte, op. cit.*, p. 36.

²¹³ PAREJO LÓPEZ, E.: *op. cit.*, p. 37.

²¹⁴ RUIZ-DOMÉNEC, J. E.: *op. cit.* p. 324.

dichas hazañas de las que ellas mismas, a través de la persona del Gran Capitán formaron parte, el cual reza:

GONSALO FERDI
NADO A CORDV
BA MAGNO HISPA
NORVM DVCE GA
LLORVM AC TVRC
ARUM TERRORI

A cada lado y también atribuidos a Siloé, se colocan medallones²¹⁵ con los bustos que tradicionalmente se han venido identificando con el Gran Capitán y con su esposa, que se corresponden al interior con el programa iconográfico, ya que vistos desde el exterior, el militar aparece en el lado derecho y la duquesa en el izquierdo, los correspondientes a las series de hombres y mujeres ilustres del interior que son el centro de nuestra investigación. El relieve del Gran Capitán nos lo muestra de tres cuartos, togado, con barba y bigote, en un estilo muy romano, con la típica cabellera rizada y abundante, muy similar al retrato ecuestre de Marco Aurelio actualmente en la *Piazza del Campidoglio* de Roma²¹⁶. El de la duquesa también aparece de tres cuartos, con una melena recogida y de un estilo muy romano. Ambos relieves son idealizados y representan a la pareja en plena juventud y exacerbando su belleza física, muy diferentes a las esculturas líneas policromas del interior que se colocan a ambos lados del retablo, y que también representan al matrimonio comitente pero con un estilo más realista y como debieron ser en vida, pudiendo ser calificados de retratos.



Medallón de la duquesa de Sessa,
iglesia de San Jerónimo, Granada



Medallón del Gran Capitán,
iglesia de San Jerónimo, Granada

²¹⁵ La elección de los medallones no es nada extraña en este contexto; de hecho la exaltación de héroes y heroínas en las fachadas y patios interiores a través de medallones inscritos o no en las enjutas es algo habitual en la arquitectura española renacentista: ÁVILA, A.: *Imágenes y símbolos en la Arquitectura pintada española (1470-1560)*, p. 202.

²¹⁶ Conocemos una representación del Gran Capitán por un grabado realizado en 1502 entre ambas campañas napolitanas que lo representa con barba y larga cabellera, que podría haber servido de base a este medallón, teniendo en cuenta la clara idealización de la obra granadina: MUTO, G.: *La sociedad napolitana a comienzos del siglo XVI en El Gran Capitán. De Córdoba a Italia al servicio del Rey*, p. 131. Ver capítulo 5.3.

El hecho de la utilización de medallones o tondos como elemento decorativo es de origen clásico y su utilización podemos verla ya en el arco de Constantino en Roma. En el Renacimiento se retomó este motivo, muy usado por Brunelleschi tanto al exterior (Hospital de los Inocentes, donde destacan los niños a los que iba destinado el edificio), como en el interior de sus obras (Capilla Pazzi, paredes y pechinas, y sacristía vieja de San Lorenzo, decoradas con evangelistas y apóstoles)²¹⁷.



Arco de Constantino, Roma



Brunelleschi: Hospital de los Inocentes, Florencia



Brunelleschi: Sacristía de San Lorenzo, Florencia



Brunelleschi: Capilla Pazzi, Florencia

²¹⁷ Uno de los motivos decorativos más usados durante el Renacimiento es el tondo-medalla, versión macrosópica de las medallas antiguas con efigies de emperadores de perfil, o el tondo con retrato de origen paleocristiano típico de los sarcófagos de la época. Ambas formas constituyen una sola categoría estructural que tiende a repetir la función que desempeñaban los tondos en la arquitectura de Brunelleschi. El tondo-medalla y el tondo con busto se difundirán en la arquitectura europea como ornamento y triunfarán en España, donde destacan en el Palacio de Miranda de Burgos y en Salamanca, ciudad que los convertirá en uno de los morfemas de su plateresco local. A Granada, y más concretamente al monasterio de San Jerónimo llegan gracias a la figura de Siloé: MÜLLER PROFUMO, L.: *El ornamento icónico y la Arquitectura 1400-1600*, pp. 155-158.

Este motivo se adoptaría pronto en otras partes de Italia, como podemos ver en la fachada del templo malatestiano de Rímini²¹⁸ o en el patio interior del palacio ducal de Urbino, ambos provistos de tondos sin decoración interna.



Alberti: Templo malatestiano, Rimini

Laurana: Patio interior del Palacio ducal, Urbino

Para encontrar un ejemplo de medallones con decoración interior de bustos de tres cuartos debemos acercarnos hasta el *Castello di S. Giorgio* de Mantua encargado por Bartolino da Novara a finales del S. XIV. En la Cámara de los Esposos de dicho castillo, Andrea Mantegna realizó entre 1473-74 los frescos de la bóveda que representan tondos de ocho emperadores romanos²¹⁹ de la dinastía Julio-Claudia: Julio César, Augusto, Tiberio, Calígula, Claudio, Nerón, Galba y Otón²²⁰. La inclusión de bustos de personajes famosos de perfil en estos tondos o medallones también es de origen clásico y se remonta a las imágenes de perfil que representaban a los emperadores romanos en las monedas, hecho que vemos que se recupera en esta época.

²¹⁸ En 1450 Sigismondo Malatesta encargó a Alberti la transformación de la iglesia de San Francisco de Rímini del siglo XIII en Panteón de hombres ilustres en el que reposarían sus restos y los de su amada Isotta. La dirección de las obras del Templo Malatestiano fueron dirigidas por Matteo de Pasti: FERNÁNDEZ GÓMEZ, M.: *La teoría clásica de la Arquitectura: Clasicismo y Renacimiento*, p. 184.

²¹⁹ OPPENHEIMER, M.: *The Monuments of Italy, A Regional Survey of Art, Architecture and Archaeology from Classical to Modern Times*, Vol. I, pp. 160-161.

²²⁰ GARAVAGLIA, N.: *Clásicos del arte 14: La obra pictórica completa de Mantegna*, pp. 102-103.



Andrea Mantegna: Cámara de los Esposos, Palacio ducal, Mantua



Andrea Mantegna:
detalle del emperador Otón



Andrea Mantegna:
detalle del emperador Galba

Es en gran parte debido al gusto por la exaltación de la individualidad tan afín al Renacimiento, y por la predilección de la imitación de la época clásica por lo que desde mediados del siglo XV se había retomado esta antigua tradición de acuñar medallas. Las medallas se convirtieron en un objeto artístico vinculado al retrato y por ello al culto de la personalidad individual, algo muy relacionado con el Humanismo y también con la recuperación de la Antigüedad, ya que como la moneda romana a la que imitaba la medalla tenía una función ejemplificadora y propagandística. El propio Carlos V les concedió un gran valor y llegó a organizar una producción al servicio del imperio con el fin de difundir la imagen de un emperador ejemplar²²¹. Normalmente eran objetos de arte realizados a la gloria de una persona o con motivo de un acontecimiento, ya que al contrario de las monedas, las medallas no poseían ningún valor de cambio. Se solían decorar con un retrato en la cara (normalmente de quien encargaba su realización) y el acontecimiento a recordar, el símbolo que representara a esa persona o algún momento importante de su vida en la cruz. El incipiente carácter individualista y el deseo por parte de la nobleza de ser recordada para la posteridad hicieron que se valoraran en las medallas ciertas características que poseían y que las hacían muy apreciadas, entre las que destacaba su escasa fragilidad. Antes del uso generalizado del óleo en Italia a finales del S. XV, la tradicional forma de representarse para conseguir la inmortalidad eran los frescos, pero su

²²¹ GALLARDO, C.: *Los lenguajes de las medallas. De un diálogo de Antonio Agustín en Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, Volumen II, pp. 339-347.

poca consistencia al paso del tiempo los hacía poco recomendables para este uso. De hecho escasos restos se conservaban de época romana, cultura de la que sí se acaparaban gran cantidad de monedas como objeto de coleccionismo que inspiraron la realización de las nuevas medallas. En segundo lugar estas medallas eran de fácil transporte y podían extender la fama del representado más allá de los límites de la pintura mural.

En Italia fue Pisanello quien resucitó la costumbre de acuñar medallas para conmemorar hechos o personajes famosos²²², viajando por todo el país para ejecutarlas a petición de los más famosos príncipes de su época, como Gian Francesco Gonzaga, Filippo Maria Visconti, Leonello d'Este, Segismundo Pandolfo Malatesta o Alfonso V de Aragón²²³. De hecho fue uno de los primeros que retomó el tema de los retratos de perfil, muchos de los cuales usaría posteriormente para la realización de las medallas. Un ejemplo de esto puede verse en el retrato que realizó de Leonello d' Este, alrededor de 1441²²⁴ y hoy conservado en la Academia Carrara de Bérgamo, que inspiraría la medalla que hoy se conserva en la National Gallery of Art de Washington²²⁵.



Pisanello: retrato y medalla de Leonello d'Este

El origen de estas medallas se remonta a la realizada con motivo de la asistencia del emperador bizantino Juan VIII Paleólogo al Concilio Ecuménico entre las Iglesias occidental y oriental celebrado en Ferrara-Florencia-Roma (1438-1445²²⁶), y hoy conservada en la Biblioteca Nacional de París²²⁷. No es el único homenaje ni la única representación que encontramos de este personaje, ya que en la capilla mayor de San Francisco de Arezzo vemos como Piero de la Francesca representó al emperador

²²² JESTAZ, B.: *El arte del Renacimiento*, p. 38 y POPE-HENESSY, J.: *La escultura italiana en el Renacimiento*, p. 117.

²²³ *Ibidem*, p. 628. y JONES, M.: *El arte de la medalla*, p. 36.

²²⁴ RAUCH, A.: *La pintura del Renacimiento en Venecia y el norte de Italia* en *El arte del Renacimiento en Italia*, p. 352.

²²⁵ JONES, M.: *op. cit.*, p.29.

²²⁶ HOLLINGSWORTH, M.: *op. cit.*, p. 251.

²²⁷ JONES, M.: *op. cit.*, pp.23 y 24 .

Constantino con el rostro del emperador bizantino²²⁸, muy similar al de la medalla ejecutada por Pisanello.



Piero della Francesca: *Batalla entre Constantino y Majencio*, San Francisco, Arezzo



Piero della Francesca: *Batalla entre Constantino y Majencio*, detalle de Juan Paleólogo, San Francisco, Arezzo



Pisanello: medalla de Juan VIII Paleólogo, British Museum, Londres

Otra de las familias que muy pronto aceptó las nuevas medallas y las hizo de su agrado fueron los Malatesta de Rímini. No en vano la primera esposa de Segismundo Malatesta fue Ginevra d'Este y poseemos un retrato suyo de alrededor de 1438 muy similar al de Leonello (algunos autores dicen que se trata de Margarita Gonzaga²²⁹) que podemos relacionar con la medalla de Cecilia Gonzaga de 1447²³⁰.

²²⁸ Para más información sobre este fresco y la inclusión del retrato del emperador bizantino como Constantino *vid.*: WARBURG, A.: *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, pp. 281-284.

²²⁹ RAUCH, A.: *op. cit.*, pp.351 y 352.

²³⁰ JESTAZ, B.: *op. cit.*, p. 465 y lám. 557 y JONES M.: *op. cit.* pp. 34 y 35.



Atribuido a Pisanello: Cecilia Gonzaga



Pisanello: medalla de Cecilia Gonzaga

No sólo encontramos a Pisanello como autor de medallas; Matteo de Pasti también realizó la serie dedicada a Segismundo e Issotta de Atti, esta última con el elefante símbolo de los Malatesta en su reverso²³¹. En estos dos retratos de perfil de la pareja italiana podemos encontrar muchas semejanzas con los medallones exteriores de la cabecera de la iglesia de San Jerónimo. La unión del tema de la medalla conmemorativa y el del triunfo que analizaremos posteriormente tiene su plasmación física con motivo de la medalla que representa la entrada triunfal de Alfonso de Aragón en Otranto, realizada en 1481²³².



Matteo de Pasti: medalla de Issotta de Atti

²³¹ *Ibidem*, pp. 45-48.

²³² *Ibidem*, p. 57. Las medallas no sólo fueron muy apreciadas en las cortes humanistas de Italia; en nuestro país se distinguieron grandes coleccionistas de objetos que recordaban el mundo antiguo ya desde el S. XV, entre los que destacaron el cardenal Mendoza, que poseía una de las mejores colecciones de su tiempo: MORÁN, M. y CHECA, F.: *El coleccionismo en España*, pp. 31-32.



Matteo de Pasti: medalla de Segismundo Malatesta

No es extraño que incluso el propio Gran Capitán encargara la acuñación de este tipo de medallas para conmemorar sus triunfos. La equiparación entre Gonzalo y Aníbal por las victorias de Ceriñola y Cannas se convirtió en un tópico y esto sirvió de tema principal para las medallas. La más importante muestra un combate *all'antica* con jinetes e infantes desnudos ante una ciudad amurallada con la inscripción CONSALVI/AGIDARI/VICTORIA/DE GALLIS/ AD CANNAS: Victoria de Gonzalo de Aguilar sobre los franceses en Cannas; y en el reverso el escudo familiar del vencedor, sostenido por las figuras de Hércules y Jano con las llaves que cerraban las puertas del templo de la guerra en tiempos de paz entre otra inscripción laudatoria: CONSALVVS/AGIDARIUS TVR.CIS/GALLIS DEI R.A.C.D. REGISQUE CAVSA DEVICTIS/DICTATOR. III PARTE ITALIAIAE/PACE IANUM/CLVSIT: Gonzalo de Aguilar, vencedor de los turcos y de los franceses por la causa de Dios y de su Rey, dictador por la tercera vez, después de establecer la paz en Italia cerró el templo de Jano²³³.

Pero no solamente en la iglesia de San Jerónimo podemos encontrar este tipo de decoración: en la fachada del convento de San Esteban de Salamanca obra de Juan de Álava²³⁴ y en el colegio del arzobispo de esa misma ciudad²³⁵ encontramos medallones con bustos decorativos, lo que demuestra que este motivo se estaba ya extendiendo en nuestro país. Prueba de ello es la aparición de estos mismos medallones en la fachada del palacio de los Condes de Valhermoso de Cárdenas y Torres Cabrera en Écija, de alrededor de 1530, representando una figura masculina y otra femenina²³⁶. En la propia ciudad de Granada encontramos este motivo de medallones en tres cuartos en la fachada de la ya citada Casa de Castril y la similitud es aún mayor ya que los medallones representan al matrimonio comitente de la obra²³⁷. Estos medallones se repiten de nuevo en la portada de la iglesia imperial de San Matías y si volvemos a analizar el exterior del palacio de Carlos V comprobaremos como en su fachada principal se presenta este tipo de decoración de relieves en tondos en ambos pisos, lo que demuestra que en esta época ya estaba extendido por la ciudad el gusto por este modelo decorativo y en el que los tondos de San Jerónimo habían jugado un papel de modelo o al menos referente a imitar. No en vano, el emperador

²³³ Aquí la equiparación del Gran Capitán con las magistraturas romanas es evidente. Esta medalla se conserva hoy en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid y fue empleada como pomo de la llamada espada del Gran Capitán: HERNANDO SÁNCHEZ, C. J.: *Las letras del héroe. El Gran Capitán y la cultura del Renacimiento en Córdoba, el Gran Capitán y su época*, p. 241 y GODOY, J. A.: *La paz y la guerra en la época del Tratado de Tordesillas*, pp. 330-331. Ver capítulo 5.3.

²³⁴ CAMÓN AZNAR, J.: *La arquitectura y la orfebrería españolas del S. XVI*, p. 147.

²³⁵ *Ibidem*, pp. 154 y 155.

²³⁶ PAREJO LÓPEZ, E.: *op. cit.*, p. 343.

²³⁷ *Ibidem*, p. 182. Ver capítulo 3.5.

encargó a Leone Leoni la realización de una medalla donde en el anverso aparecía él mismo y en el reverso la emperatriz Isabel, muy similares a los tondos de San Jerónimo²³⁸.



Fachada principal del Palacio de Carlos V, Granada

Por último, a los lados del crucero encontramos ventanales con la forma de arco serliano o de triunfo, otro modelo decorativo típicamente italiano, que junto a la iconografía que hemos analizado, nos confirma que el exterior de la cabecera de la iglesia tiene más elementos de influencia italiana y pagana de los que en un primer momento cabría esperar.

La fachada principal de la iglesia supone un cambio radical en cuanto al tema que nos concierne. En ella los elementos clásicos o de tradición pagana desaparecen casi por completo y solamente observamos algunas pinceladas de los mismos en elementos de decoración muy secundarios. El primer cuerpo se decora con una portada de mármol de 1590 añadida a la estructura original de la iglesia, con cuatro columnas dóricas que soportan el entablamento con chapiteles donde se coloca un San Jerónimo realizado por Martín Díaz Navarrete y Pedro de Orea y que se aleja demasiado en el tiempo al programa que nos compete²³⁹.

Sobre éste y en el cuerpo central encontramos la decoración de Siloé, de mucha mejor calidad que la parte inferior. En el centro el escudo de los Reyes Católicos y unas pequeñas ventanas rectangulares que los separan de sus correspondientes iniciales coronadas sobre el yugo y las flechas, figurando la del rey aragonés a la izquierda y la de la reina castellana a la derecha. También en esta decoración se mantiene la estricta división que otorga el lado del Evangelio al varón y el de la Epístola a la mujer, lo cual hemos visto en los medallones del exterior del ábside y que continuará en el interior de la iglesia con el programa iconográfico. No es extraño que, aún encontrándonos ya sobre 1540, se siguieran utilizando los escudos y la decoración simbólica de los Reyes Católicos en lugar de la de Carlos V en la iglesia ya que el monasterio se fundó durante el reinado de aquellos, aunque su construcción se alargase en el tiempo. El tercer cuerpo lo ocupan los bustos de San Pedro a la izquierda y San Pablo a la derecha, entre una decoración de monstruos diseñados al estilo característico de Siloé, que enmarcan la gran ventana central que

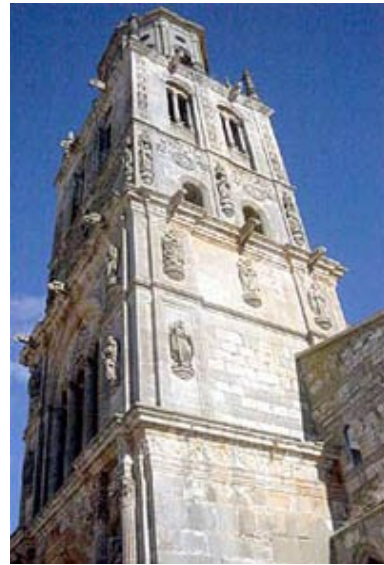
²³⁸ MORALES, A.J.: *Recibimiento y boda de Carlos V en Sevilla en La fiesta en la Europa de Carlos V*, p. 29.

²³⁹ GÓMEZ-MORENO, M.: *op. cit.*, p. 365.

ilumina el coro y que son las únicas notas de origen pagano que podemos encontrar en toda la fachada. Junto a la fachada principal destaca la torre de la iglesia, cuya cimentación y los dos primeros cuerpos son obra de Jacobo Florentino y el resto de Siloé. Es curioso destacar que ambos en esa época tuvieron otras torres encomendadas: el italiano la de la Catedral de Murcia y el español la de Santa María del Campo en la comarca burgalesa²⁴⁰.



Jacobo Florentino: torre de la Catedral, Murcia



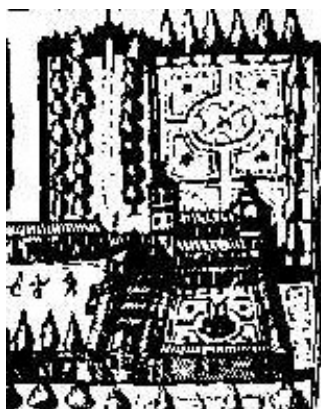
Diego de Siloé: torre de Santa María del Campo, Burgos

Ésta de San Jerónimo se terminó en 1565, y fue destruida en su mitad superior por las tropas francesas del general Sebastiani para construir con sus sillares el puente Verde sobre el río Genil²⁴¹. La restauración se llevó a cabo según dibujos de don Manuel Gómez-Moreno y actualmente sólo se conoce su estado original por la Plataforma de Granada de Ambrosio de Vico realizada en 1612, grabada por Francisco Heylan²⁴². Como hemos visto, la fachada principal no posee tantos elementos iconográficos que puedan interesarnos para nuestra investigación como sí lo hacía la parte exterior de la cabecera.

²⁴⁰ ROSENTHAL, E.: 1988, *op. cit.* p. 18.

²⁴¹ GALLEGO BURÍN, A.: 1995, *op. cit.* p. 288.

²⁴² GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M.: *El arquitecto granadino Ambrosio de Vico*, fig. 32.



Plataforma de Ambrosio de Vico, detalle de la iglesia de San Jerónimo



Fachada y torre de la iglesia de San Jerónimo, Granada

Al interior del monasterio destacan sus dos claustros: el mayor ya estaba terminado en 1519. Es de estilo gótico en su cuerpo bajo, con arcadas apoyadas en capiteles de follaje y en los arcos centrales de cada lado escudos, emblemas e iniciales de los Reyes fundadores y las armas del primer arzobispo de Granada, fray Hernando de Talavera. El segundo cuerpo se decora con arcos sobre columnas muy cortas, repitiendo la labor gótica. Lo más interesante de este patio son las siete portadas obra de Siloé, la más importante de las cuales es la de la capilla de la torre con decoración del *Ecce Homo* y bustos de santos²⁴³. El resto corresponden a capillas y enterramientos de grandes familias de la ciudad, como la de don Francisco de Bobadilla, Díaz Sánchez Dávila, los Ponce de León o los Riveras²⁴⁴. El segundo patio se acabó en 1520, con más detalles renacentistas que el anterior y un segundo cuerpo que se perdió hace años debido a un incendio. En las dependencias de este patio habitó la emperatriz Isabel durante parte de su estancia en Granada mientras el emperador residía en la Alhambra. Según Navagero *tiene jardines y fuentes y dos claustros hermosísimos, tales como no los he visto en ninguna parte, pero el uno es más grande y magnífico que el otro, y en su centro está lleno de naranjos, olorosos cidros y enramadas de mirtos y de otras plantas exquisitas*²⁴⁵.

En cuanto al interior de la iglesia, debemos hacer una diferenciación entre la nave principal con sus capillas y por otro lado el crucero y la cabecera. Esta segunda parte centrará nuestra investigación, por lo que le prestaremos una mayor importancia. La iglesia es de una sola nave, con crucero que no se acusa al exterior y es difícil de percibir desde el interior, como ya hemos comentado en su comparación con la Capilla Real. La nave se cubre con bóvedas de crucería apoyadas sobre pilastras de basa dórica y capiteles de estilo corintio, como corresponde a un momento funerario de carácter triunfal²⁴⁶, que mezclan las hojas de acanto con monstruos fantásticos, parte de la decoración de origen pagano que, junto al programa iconográfico hacen de esta iglesia la más italiana de toda Granada²⁴⁷.

²⁴³ Este ciclo de portadas que profusamente se distribuyen por el claustro principal del monasterio suponen el más amplio y mejor muestrario del género de portadas de la proyectiva renacentista: GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M.: *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560-1650): Diócesis de Granada y Guadix-Baza*, p. 250.

²⁴⁴ GALLEGO BURÍN, A.: *Granada: Guía artística e histórica de la ciudad*, pp. 285-286.

²⁴⁵ NAVAGERO, A.: *Viaje por España*, p. 55.

²⁴⁶ BUSTAMANTE GARCÍA, A.: *op. cit.*, p. 10.

²⁴⁷ El hecho de que esta iglesia tenga tantas influencias italianas se entiende perfectamente si analizamos el contexto sociopolítico de la Granada de la primera mitad del S. XVI: HENARES, I.: *Arquitectura y mecenazgo: Ideal*

Cuando Siloé comenzó sus obras sólo estaban hechos los pilares y las ocho capillas laterales que empezaron a cerrarse en 1523. En la primera capilla de la derecha, la de San José, reposan los restos de don Francisco de Trillo y Figueroa²⁴⁸, que cantó las hazañas del Gran Capitán en su *Neapolisea: Poema heroico y panegírico al Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba*, dirigida al excelentísimo señor don Luys Fernández de Córdoba y Figueroa, Marqués de Priego y duque de Feria en 1651²⁴⁹.

Al finalizar la nave y antes de entrar en el crucero, debemos recordar un dato importante: la comentada ausencia de la reja de la Capilla Mayor realizada en 1601 por Francisco de Aguilar, del mismo modo que hoy se puede ver en la Capilla Real y que influirá más tarde en el estudio del programa iconográfico de las bóvedas²⁵⁰. Una vez atravesado el espacio que debía ocupar esta perdida reja llegamos a la parte que más interesa a nuestra investigación: el crucero.

El primer cuerpo corresponde a Jacobo Florentino, con retablos a ambos lados del crucero decorados con los escudos de armas de los fundadores y protectores, sostenidos por guerreros de similar forma y función que los guerreros del exterior ya comentados. El del lado derecho o de la Epístola se decora con las figuras de la Fortaleza y la Justicia que podemos identificar por sus atributos mientras que el del lado izquierdo o del Evangelio lo hace con las figuras de la Fe y la Esperanza.

El segundo cuerpo ya es obra enteramente de Siloé y su taller en estilo renacentista, en el que tuvo una total libertad de acción. Las bóvedas se conciben para formar casetones que se decoran con el programa iconográfico de hombres y mujeres ilustres de la Antigüedad en altorrelieve, cuyo significado será el centro de nuestra investigación. La autoría de los diseños y su ejecución se ha atribuido a Siloé y a sus discípulos: Diego de Aranda, Toribio de Liébana, Miguel de Espinosa y el más significativo de ellos, Baltasar de Arce²⁵¹. La colocación de estos hombres y mujeres ilustres de la Antigüedad se ha venido identificando desde hace tiempo con la equiparación de sus hazañas y virtudes con las del Gran Capitán y su esposa. El programa es el siguiente:

A la izquierda las figuras masculinas: Homero, Escipión, Mario y Marco Tulio en la parte de la bóveda más cercana al altar mayor y Julio César, Pompeyo, Marcelo y Aníbal en la más alejada, justo enfrente. Tenemos que destacar que las cartelas de Marcelo y Aníbal no se aprecian lo suficiente como para visualizar su nombre y necesitarían una profunda restauración, por lo que tomamos los nombres de autores como Gómez-Moreno²⁵² o Gallego Burín²⁵³ que debieron verlas con mayor claridad en el pasado cuando aún no estaban tan deterioradas. A la derecha las figuras femeninas: Judit, Esther, Débora y

aristocrático, reforma religiosa y utopía política en el Renacimiento andaluz en La Arquitectura del Renacimiento en Andalucía: Andrés de Vandelvira y su época, pp. 55-77.

²⁴⁸ COLINA MUNGUÍA, S.: *op. cit.*

²⁴⁹ Esta obra es un siglo posterior a la realización del monumento por lo que dada su cronología no pudo influir en la realización del mismo. De todos modos después de un estudio de la misma observamos que en ella aparecen innumerables citas de autores clásicos y personajes que aparecen en el programa iconográfico y que posiblemente influyeron en la obra de Trillo y Figueroa. Tendríamos así una composición literaria que se pudo nutrir de la decoración de las bóvedas de la iglesia para inspirarse en su desarrollo, algo inverso a lo que normalmente sucede en este tipo de literatura: DE TRILLO Y FIGUEROA F.: *Neapolisea: Poema heroico y panegírico al Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba*.

²⁵⁰ GÓMEZ - MORENO, M.: *Guía de Granada*, p. 365.

²⁵¹ COLINA MUNGUÍA, S.: *op. cit.*, p. 20.

²⁵² GÓMEZ - MORENO, M.: *op. cit.*, p. 369.

²⁵³ GALLEGO BURÍN, A.: 1995, *op. cit.*, p. 289.

Abigail en la parte de la bóveda más cercana al altar mayor y Artemisia, Alcestris, Penélope y Hersilia en la más alejada, justo enfrente del mismo.

A este programa tenemos que sumar la inclusión de múltiples figuras secundarias, como serían algunos bustos masculinos y femeninos similares a los que ya hemos analizado en el exterior de la cabecera y cuyo significado es de difícil identificación debido a la ausencia de cartelas o información iconográfica suplementaria que pudiera ayudarnos en la investigación. Estos bustos y las figuras principales del programa se ven rodeadas por una decoración de sátiros, monstruos y veneras, todos ellos de carácter mitológico-pagano que completan el esquema decorativo de las bóvedas del crucero²⁵⁴.

El cimborrio se compone de una gran bóveda de nervios volados con dibujo de estrella de ocho puntas y se apoya en cuatro arcos que a su vez recaen sobre los machones. En el primer cuerpo, el paso a la forma ochavada se consigue con el uso de trompas y en ellas encontramos a los 4 evangelistas sostenidos por ángeles. También aparecen óculos sustentados por relieves de figuras desnudas de sátiros y gigantes. En el segundo cuerpo encontramos los ventanales que dan paso al cimborrio y en él aparecen trabajos posteriores del S. XVII, como pinturas y figuras de bustos de hombres y mujeres de difícil identificación, ya que de nuevo carecen de las cartelas que podrían ayudarnos en este cometido, como hemos visto que ocurre en el crucero²⁵⁵.

Siloé trabajó aquí 15 años, hasta Marzo de 1543, ya cerrada la capilla mayor, pero por desavenencias económicas el artífice se despidió, dedicándose por entero a la Catedral, en la que se trabajaba conjuntamente junto a estas obras. Bajo el centro del crucero encontramos la lápida de mármol rosa, bajo la que reposan los restos del Gran Capitán y su familia, doña María Manrique, su hija doña Elvira y su esposo el Duque don Luis, con la inscripción:

GONZALI - FERNANDEZ
DE - CORDOVA
QVI - PROPIA - VIRTUTE
MAGNI - DVCIS - NOMEN
PROPIVM - SIBI - FECIT
OSSA
PERPETVAE - TANDEN
LVCI - RESTITVENDA

²⁵⁴ Los motivos fantásticos, desde las sirenas foliáceas a los centauros, desde los *putti* a las esfinges, responden al gusto romántico-arqueológico de las descripciones fantásticas de Ciriaco d'Ancona, comerciante y coleccionista que antes de 1450 concluyó su periplo por Grecia y poco después describió en su *Itinerarium* dedicado al Papa Eugenio IV e ilustrado con sucintos esbozos de los monumentos antiguos pintados a mano. Estos monstruos también aparecen en las referencias al texto de las *Metamorfosis* que se hacen evidentes en la primera mitad de siglo en las puertas de bronce del Vaticano fundidas por Filarete entre 1433-45: además de los tondos con perfiles de personajes ilustres que demuestran la pasión por las monedas antiguas, aparecen pequeñas figuras fantásticas de centauros y sátiros unidas a referencias del mundo oriental. La esfinge, como la arpía, el grifo, la sirena y la figura vegetalizada nacen del sentido de lo híbrido y monstruoso, de la creencia en una infinita posibilidad combinatoria entre los seres que constituirá la base estructural del lenguaje de los grutescos: MÜLLER PROFUMO, L.: *op. cit.*, p. 134 y ss.

²⁵⁵ Es más que posible que la idea original de los comitentes fuera realizar una cúpula sin tambor a la romana como más tarde se llevaría a cabo en la catedral granadina. Algunas capillas funerarias realizadas por arquitectos *a lo romano* no presentan cúpula por muy diferentes motivos. Esta de San Jerónimo adopta una bóveda de arcos cruzados por razones de índole técnica, al existir el pie forzado de la obra gótica ya levantada. Habría sido paradójico que unos patronos a la cabeza de la clientela española de ese momento que encargaron en vano su tumba a Miguel Ángel y a Jacopo Sansovino desearan al mismo tiempo rematar su envoltura arquitectónica con formas de tradición gótica: BUSTAMANTE GARCÍA A. Y MARÍAS, F.: *La catedral de Granada y la introducción de la cúpula en la España del Renacimiento* en Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, nº VIII, 1982, p. 114.

**HVIC - INTEREA - LOCVLO
CREDITA - SVNT
GLORIA MINIME CONSEPVLTATA**

Esta lápida, colocada en el siglo XIX²⁵⁶ es lo único que nos recuerda la función principal de la iglesia, es decir, el enterramiento del Gran Capitán y su esposa, y ocupa el lugar donde debían haberse colocado los sepulcros tumulares de mármol de un estilo similar a los de los Reyes Católicos en la Capilla Real, como hemos comentado anteriormente. De hecho sabemos que la duquesa tuvo gran interés en estas tumbas, debido a los intentos fallidos de conseguir que Miguel Ángel o Jacopo Sansovino se encargaran de su realización²⁵⁷. Los restos mortales del Gran Capitán y su familia han sufrido infinidad de avatares de los que debemos hacer una resumida mención en este apartado: en un principio el cuerpo de don Gonzalo reposó en el convento de San Francisco en la Alhambra, pero una vez concedido el permiso por parte de Carlos V de enterramiento a la duquesa para ella, su esposo y sus descendientes, y una vez terminada la capilla mayor de la iglesia de San Jerónimo, se produjo su traslado el 4 de octubre de 1552 con un gran cortejo²⁵⁸.

Aquí reposaron hasta 1810, fecha en la que las tumbas fueron profanadas por las tropas napoleónicas del general Sebastiani durante la ocupación francesa de Granada entre el 28 de Enero de 1810 y el 17 de Septiembre de 1812, cuando el monasterio fue usado como cuadra y cuartel²⁵⁹. En este saqueo destruyeron, además de la comentada reja del crucero obra de Francisco de Aguilar, gran cantidad de estandartes que adornaban la cripta pregonando las victorias del Gran Capitán, que según Francisco Bermúdez de Pedraza *es tan ilustre que lo pudiera ser de un monarca, tan adornado de trofeos militares, vanderas y estandartes que dan bien a entender cuyo es. Son prendas que cuando Granada no tuviese otras bastarían para hacerla famosa*²⁶⁰. Poco o nada podemos apreciar hoy día de esta antigua descripción. Tras muchos avatares y el reconocimiento de los restos por parte de una comisión de médicos de Sanidad Militar como pertenecientes al Gran Capitán y su familia, una orden de Isabel II en 1857 dispuso el cortejo del traslado de sus restos desde la Catedral en donde se encontraban hasta el monasterio de San Jerónimo²⁶¹ *que en el sitio que parezca más a propósito se construya un sarcófago con las estatuas yacentes del Gran Capitán y de su esposa, labrado todo al estilo del primer renacimiento, para que armonice con la capilla y la época en la que florecieron*²⁶². Lo primero se cumplió con exactitud, pero la construcción de los sarcófagos se pospuso debido al proyecto centralizador de Ruiz Zorilla de construir en Madrid un Panteón Nacional de hombres ilustres que albergara los restos de héroes esparcidos por todo el país. Este proyecto no se realizó nunca y la ciudad reclamó los restos y en 1875 se realizó otra procesión cívica para devolverlos a su lugar de origen²⁶³, en el que reposan desde entonces.

²⁵⁶ RUIZ-DOMÉNEC, J. E.: *op. cit.*, p. 801.

²⁵⁷ SÁENZ DE MIERA, J.: *Reyes y mecenas: Los reyes católicos, Maximiliano I y los inicios de la casa de Austria en España*, *op. cit.*, p. 349 (fichas).

²⁵⁸ LAFUENTE ALCÁNTARA, M.: *Historia de Granada, Tomo IV*, p. 178.

²⁵⁹ GÓMEZ - MORENO, M.: *Guía de Granada*, p. 373.

²⁶⁰ BERMÚDEZ DE PEDRAZA, F.: *Antigüedad y excelencias de Granada*, pp. 114-115.

²⁶¹ GÓMEZ - MORENO, M.: *Guía de Granada*, p. 374.

²⁶² COLINA MUNGUÍA, S.: *op. cit.*, p. 25.

²⁶³ GÓMEZ - MORENO, M.: *Guía de Granada*, p. 374.



Vista del altar mayor, iglesia de San Jerónimo, Granada

Volviendo a la estructura de la iglesia, la capilla mayor está muy elevada del pavimento y se accede a ella mediante una escalinata, idea que hemos visto que se toma de la Capilla Real, ya que cumplía satisfactoriamente la misión de no restar importancia a las tumbas ni entorpecer la visión del retablo por la colocación de éstas en el crucero²⁶⁴. La bóveda es similar a las del crucero, pero en este caso la decoración de los casetones la componen figuras religiosas de santos y santas, que se colocarían como patronos y abogados del Gran Capitán y su esposa, rodeados también de medallas y figuras mitológicas similares a las anteriores. En la mitad izquierda y respetando de nuevo la estricta separación aparecen los varones: Jorge, Eustaquio, Sebastián, Martín, Francisco y Pedro mártir. En la mitad derecha las damas: Catalina, Bárbara, Lucía, María Magdalena, Paula y Eustoquio. También al centro aparecen muchas figuras de difícil identificación debido a la ausencia de cartelas y a la necesidad de una profunda restauración y limpieza, acompañadas de una decoración de monstruos similar a la que encontramos en los laterales del crucero y que simplemente acompañan a las figuras principales del programa. No es extraño que se eligiera la cabecera para la colocación de estas figuras de santos protectores y se dejaran los brazos del crucero para las bíblico-mitológicas ya que la capilla mayor es

²⁶⁴ Hoy día la visión del altar mayor aparece distorsionada por la ausencia de las tumbas que no llegaron a colocarse en el crucero y que son uno de los principales motivos de la elevación de la capilla mayor. Para este proyecto, las tumbas de los comitentes no debían estorbar la visión del retablo mayor, con el consiguiente peligro que esto llevaba de trasladarlas a otro lugar una vez muertos los patronos. Recordemos algunos de los numerosos ejemplos de túmulos trasladados del centro de la iglesia a un lateral: en la sevillana iglesia conventual de Santa Paula, don Juan Condestable de Portugal, doña Isabel Enríquez y don León Enríquez fueron trasladados desde su emplazamiento inicial como sepulcros tumulares en el centro del presbiterio por ocupar demasiado espacio a nichos abiertos en los muros laterales. Otros ejemplos son don Diego de Deza, en la capilla de San Pedro de la Catedral sevillana, también trasladado a un lateral y Per Afán I de Ribera, doña María Rodríguez Mariño y doña Aldonza de Ayala, trasladados a la sala del Capítulo de la Cartuja de Santa María de las Cuevas, incumpliendo así la voluntad de los fallecidos: MORALES CHACÓN, A.: *Escultura funeraria del Renacimiento en Sevilla*, pp. 63 y 66-71.

la parte más sagrada de la iglesia, donde se coloca el altar mayor, y por tanto la decoración religiosa de santos y santas se encuentra en el lugar que le corresponde.

Las vidrieras de la iglesia también son otro elemento esencial a destacar, ya que se realizaron a mediados del S. XVI y casi simultáneamente al ciclo iconográfico de las bóvedas. En su ejecución, fechada entre 1544 y 1550 participaron los maestros Arnao de Vergara y Juan del Campo bajo la supervisión de Siloé, que pudo aportar cartones como modelo para las vidrieras. Arnao de Vergara, influenciado por Siloé, fue progresivamente abandonando las soluciones flamencas hacia una vidriera cada vez menos decorativa y más acorde con los principios compositivos y plásticos del clasicismo, que marcaría el mayor momento de madurez y plenitud. El otro maestro vidriero es Juan del Campo, que trabajó junto a Niccolo de Corte en la ventana central del palacio de Carlos V contratada en 1549 y que tras la muerte del italiano en 1552 terminaría en solitario dos años después. Ese mismo año comenzaría el programa de las vidrieras de la Catedral, donde utilizó bocetos de Siloé. Del Campo era escultor además de vidriero, lo que, unido a la influencia ejercida por Siloé explica ciertos rasgos estilísticos de sus vidrieras, como el sentido monumental de las figuras y la forma sintética de acometer las superficies y los volúmenes eliminando el valor descriptivo de los detalles²⁶⁵.

Otro gran elemento de la iglesia es el retablo, obra maestra de la imaginería granadina de finales del S. XVI²⁶⁶ aunque dada su cronología se aparta del centro de nuestra investigación²⁶⁷. Durante la época de la Contrarreforma, el retablo seguirá siendo el principal soporte plástico de la lección religiosa: éste supone el mejor y más grande ejemplo de retablo de tipo ochavado o poligonal de la diócesis de Granada y el más completo y complejo en su programa iconográfico con un desarrollo integrador de los tres misterios, junto con San Jerónimo y la Inmaculada como centros devocionales, más los Evangelistas, Doctores, santos monásticos y santas Mártires²⁶⁸. Se compone de tres hojas y

²⁶⁵ Arnao de Vergara, nacido en Burgos poco antes de 1500, era hijo de Arnao de Flandes, introductor y difusor de la técnica flamenco en España a través de su importante taller burgalés, por lo que se formó en las técnicas y soluciones flamencas. En su ciudad natal debió entrar en contacto con Bigarny y Siloé. Se conocen obras suyas en las Catedrales de Burgos, Astorga y Sevilla, aunque en ésta última el sistema flamenco ya va siendo más clásico. En 1536 se produjeron ciertas desavenencias con el cabildo hispalense que, junto a la influencia de Siloé, pudieron motivar su traslado a Granada. El tema realizado por él, la Adoración de los Reyes, se mantiene depositada en el Museo de Santa Cruz de Toledo desde 1958, cuando se trasladó con motivo de la exposición dedicada a *Carlos V y su ambiente* en el IV centenario de su muerte. De una técnica muy depurada, la estructura compositiva recuerda a un retablo, reforzado por el arco clásico del fondo que enmarca toda la escena. Durante mucho tiempo se pensó que estas vidrieras eran solamente obra de Arnao de Vergara, pero hoy día se sabe que también son obra de Juan del Campo. La Presentación en el templo, hoy en el Museo de Granada, destaca por la escenografía arquitectónica a la manera de retablo, enmarcado por dos columnas a los lados y un entablamento muy decorado. Sabemos que Juan del Campo utilizó para las dos vidrieras conservadas de manera fragmentada, la Crucifixión y la Asunción, cartones posiblemente suministrados por Siloé que luego volvería a usar para las vidrieras de esos mismos temas de la Catedral, adaptados a un distinto tipo de ventanal pero aprovechando lo principal de la composición: NIETO ALCAIDE, V.: *La vidriera del Renacimiento en Granada*, pp. 17-29 y NIETO ALCAIDE, V. (Comisario): *La vidriera española: del Gótico al siglo XXI*, pp. 32-34 y 136-139.

²⁶⁶ Alfredo Morales lo relaciona con retablos de Andalucía Occidental y lo considera uno de los mejores de todo el S. XVI: MORALES MARTÍNEZ, A. J.: *La otra arquitectura en La Arquitectura del Renacimiento en Andalucía: Andrés de Vandelvira y su época*, pp. 209-210.

²⁶⁷ La iglesia y los claustros del monasterio cuentan con frontales de altar de primera calidad: en el lado izquierdo del crucero encontramos uno de mármol rojo de un sólo bloque pero que desgraciadamente se encuentra partido. Es una pieza de cuidada factura y de estilo similar hay otros tres frontales en el presbiterio. Todos ellos daban réplica a uno de mármol blanco hoy conservado en el claustro, sobre el que largo tiempo se expuso el grupo del *Entierro de Cristo* de Florentino: LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J.: *El retablo en Granada y su provincia: los frontales de mesas de altar*, p. 213, 261 y ss, 281-282 y 297. Para más información sobre el retablo y los frontales de altar de todo el monasterio ver esta misma obra pp. 537-551. Ver también el capítulo 4.2 dedicado a Florentino.

²⁶⁸ La implantación del retablo romanista se inicia en Granada con esta obra: sus notables dimensiones y perfección estética contrasta con la pobreza y recesión artística que se produjo en los años siguientes a la rebelión y expulsión de los moriscos, siendo el más importante de los conservados del siglo XVI. Aquí la columna se hace estriada en los dos tercios

se inició en 1570 con trazas posiblemente de Siloé, aunque él no llevara a cabo la realización material, ya que ésta correspondió al pintor Juan de Aragón y a un escultor desconocido. Sufrió varias alteraciones, la primera realizada por el hijo de Jacobo Florentino *el Indaco*, Lázaro de Velasco, y más tarde se volvió a rectificar por Pedro Orea²⁶⁹. Las esculturas están atribuidas a Diego de Navas y Bernabé de Gabiria, algunas partes a Pablo de Rojas y a Martínez Montañés (en su etapa de juventud) y otras a Juan Bautista Vázquez *el Mozo*. Precisamente por esta cantidad de autores el conjunto de la obra es muy desigual²⁷⁰. De especial interés son las hojas laterales, en las que se encuentran los escudos del Gran Capitán y su esposa, y en un plano inferior las estatuas orantes de ambos comitentes²⁷¹, mucho más realistas que los medallones exteriores, al igual que ocurría con las de los Reyes Católicos en la Capilla Real y más tarde con las de las familias de Carlos V y Felipe II en el monasterio del Escorial. Henríquez de Jorquera describe las esculturas del siguiente modo: *y a los lados del retablo están de talla incados de rodillas las efixies el Gran Capitán armado y de la duquesa su muger*²⁷². Como hemos indicado, siempre se mantiene el riguroso orden de colocar las figuras masculinas a la izquierda o lado del Evangelio y las femeninas a la derecha o lado de la Epístola, y también el matrimonio poseedor de los derechos de enterramiento de la iglesia lo cumple. El coro destaca por la sillería de nogal de Siloé, que fue contratada por el artista en Junio de 1544 por 1224 ducados²⁷³ y que sería una de las últimas obras que realizara, ya que las obras en la Catedral y ciertas desavenencias con el nieto del Gran Capitán hicieron que poco a poco se fuese separando del monasterio.

La evolución del monasterio fue muy pareja a la de la Catedral y si ambas obras fueron realizadas materialmente por Siloé en su cabecera, también las bóvedas de la nave de San Jerónimo fueron diseñadas por el mismo artista y llevadas a cabo por Ambrosio de Vico, posiblemente siguiendo diseños del burgalés²⁷⁴. Toda la obra se seguiría enriqueciendo y prueba de ello son las pinturas de la nave central, el mencionado ciclo de frescos realizado por Juan Medina en 1723, que se añadieron con posterioridad al plan concebido por la duquesa y que además pudieron modificar en parte el ciclo que nos

y el imoscapo aparece tallado con grutescos o niños y *draperies*. El retablo romanista se caracteriza por su mayor severidad y limpieza estructural, que se ve compensada con la aparición de cartelas y mutilos como elementos de novedad. Muy importante es la modificación de su estética del color, recibiendo las columnas, pilastras, frisos o marcos un tratamiento a pincel como si de una macroescultura se tratase pasando a ser la policromía estofada su base más expresiva. Como contraposición a este modelo aparece el retablo purista ejemplificado por Ambrosio de Vico, donde abundan los frontones partidos, pirámides como remates y demás motivos de gran movilidad, perdiéndose poco a poco la rica policromía y extendiéndose de nuevo el dorado bruñido para toda la superficie: GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M.: *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560-1650): Diócesis de Granada y Guadix-Baza*, pp. 103-106.

²⁶⁹ El primer contrato que se conoce se realizó en 1570 con el pintor Juan de Aragón, que se debía atener a unas determinadas trazas de las que no se conoce el autor, posiblemente Siloé. A los 3 años se dieron otras trazas más amplias de Lázaro de Velasco, pero en la definitiva colocación de la obra se acordó una nueva modificación en su parte alta consistente en un cuerpo central y cuatro tableros a los lados más un ático según traza de Pedro de Orea: *Ibidem*, pp. 109-110.

²⁷⁰ GALLEGO BURÍN, A.: *op. cit.*, pp. 291-292.

²⁷¹ La estatua orante del Gran Capitán lo representa en una imagen muy similar a la del caballero, cuyas armas son la oración y el conocimiento de la ley divina. De hecho Gonzalo dio en vida gran importancia a la oración, lo que demuestra que llevara consigo siempre a sus campañas militares el retablo esmaltado por Lionard de Limoges, hoy conservado en el museo de Bellas Artes de Granada: PAREJO DELGADO, M. P.: *La iconografía del Gran Capitán en las Bellas Artes en Córdoba, el Gran Capitán y su época*, pp. 261-262.

²⁷² HENRÍQUEZ DE JORQUERA, F.: *op. cit.*, p. 231.

²⁷³ Este dato lo conocemos gracias a un documento encontrado por don Manuel Gómez-Moreno en el archivo de Hacienda de Granada: citado en COLINA MUNGUÍA, S.: *op. cit.*, p. 34.

²⁷⁴ GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M.: *Pervivencia y modificaciones al ideal siloesco: de Juan de Maeda a Miguel Guerrero (1564-1650) en El libro de la Catedral de Granada*, p. 154.

compete, ya que sabemos también que las figuras del programa iconográfico fueron repintadas en el s. XVIII se pintó todo el templo, embadurnándose las esculturas de Siloé²⁷⁵.

Tras la finalización de las pinturas, la última gran empresa que se llevó a cabo en la iglesia, se produjo una época de tranquilidad hasta la comentada invasión napoleónica, ocurrida entre 1810-1812, cuando se llevó a cabo su profanación por parte de las tropas francesas y la expoliación del monumento. Después de su profanación y la exclaustación de los jerónimos el 18 de Agosto de 1835, se declaró el templo *res nullius* y el 5 de Noviembre de 1842 pasó a formar parte junto a otros monasterios del Ministerio de la Guerra, siendo destinado a usos militares y más tarde a cuartel de Caballería del Regimiento de Cazadores de Lusitania. En 1867 fue declarado Monumento Nacional Histórico-Artístico, pero continuó siendo cuartel de tropas de Infantería y de Caballería²⁷⁶. A tal estado de ruina llegó el monumento que se pensó en su derribo, cosa que afortunadamente no llegó a realizarse y se iniciaron las labores de restauración llevadas a cabo por Fernando Wilhelmi de 1916 a 1920²⁷⁷. Pero las dependencias que habían sido del monasterio sufrieron un incendio en 1928 y de nuevo todo este estado de abandono se fue prolongando hasta su paulatina restauración a partir de los años 50, y sobre todo desde 1977, año en el que la rama femenina de la orden recuperó el monasterio y lo conserva en la actualidad²⁷⁸. Hoy día el monasterio sufre una profunda restauración que se inició en el año 2000 y que consideramos muy oportuna para conservar una de las iglesias más importantes de Granada. Igualmente aprovechamos esta investigación para reiterar el pésimo estado de conservación de la decoración de las bóvedas y en particular del ciclo iconográfico que analizamos en este estudio²⁷⁹, y que necesitaría una extensa y profunda restauración para no perder el que consideramos el ciclo bíblico-mitológico de hombres y mujeres ilustres más importante de nuestra ciudad.

²⁷⁵ GALLEGO BURÍN, A.: *op. cit.*, p. 290.

²⁷⁶ COLINA MUNGUÍA, S.: *op. cit.*, p. 34.

²⁷⁷ RINCÓN GARCÍA, W.: *op. cit.*, p. 136.

²⁷⁸ COLINA MUNGUÍA, S., *op. cit.*

²⁷⁹ Gómez Moreno ya señalaba que el programa iconográfico y otras esculturas fueron afeadas por las pinturas del S. XVIII: GÓMEZ-MORENO, M.: *Las águilas del Renacimiento español*, p. 59.

3.1. De la Roma imperial al S. XV: la pervivencia del clasicismo en Italia

Con el término Renacimiento conocemos el período de tiempo que abarcó los siglos XV y XVI y que se desarrolló en los países de la Europa Occidental. En esta época se retomó el gusto por las antiguas culturas de Grecia y Roma, cuya filosofía y arte empezaron a llenar la vida de los europeos del S. XV, al principio desde las altas esferas de la sociedad y poco a poco llegando al resto de la población²⁸⁰. Uno de los conceptos que impregnó este período fue el Humanismo, caracterizado por considerar al hombre como medida de todas las cosas y hacer de la razón el instrumento para su logro²⁸¹. Como es lógico no todos los países se sumaron a esta nueva corriente con el mismo entusiasmo ni al mismo tiempo, de ahí que no podamos aplicar unas fechas exactas para definir como renacentista a un determinado período de la historia del arte de una zona o región. Sí es cierto que hubo un país que se anticipó al resto de Europa y en el que se originó este movimiento que después se extendería al resto de países occidentales, y no es otro que Italia. Mientras que esto sucedía en la Europa del antiguo Imperio romano de Occidente, lo poco que quedaba del Imperio romano de Oriente sucumbía ante los turcos, con la caída de Constantinopla como último vestigio en 1453. Pero durante la Edad Media ya habían sucedido otras manifestaciones artísticas que podríamos definir de *renacimientos* aunque no tan conscientes ni tan obvios como el del S. XV italiano. Las más importantes fueron la conocida *renovatio* carolingia y la renovación clasicista de los siglos XI y XII. La primera de esas aproximaciones es lo que conocemos con el nombre de renacimiento carolingio, o

²⁸⁰ El humanismo renacentista no era como tal una tendencia o un sistema filosófico, sino más bien un programa cultural y educativo, en el que se enfocaba y desarrollaba un campo de estudios importante pero limitado. Dicho campo tenía como centro un grupo de materias cuyo interés primero no eran ni los clásicos ni la filosofía, sino algo que podríamos describir aproximadamente como literatura. Esta singular preocupación literaria dio su carácter peculiar a ese estudio tan intenso y extenso que los humanistas dedicaron a los clásicos griegos y en especial a los latinos. El humanismo en sus orígenes y representantes típicos, era un amplio movimiento cultural y literario que por su esencia no era filosófico pero sí conllevaba importantes nociones y consecuencias filosóficas. Este movimiento no surgió en el campo de los estudios filosóficos o científicos, sino en el de los gramáticos y retóricos. Los humanistas continuaron en esos campos con la tradición medieval, representada por el *ars dictamini* y el *ars arengandi*, pero dándole una dirección nueva, que buscaba las normas y los estudios clásicos. En el Renacimiento estos estudios rara vez estaban separados del objetivo literario y práctico de los retóricos: escribir y hablar bien: KRISTELLER, P. O.: *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, pp. 40, 42, 51 y 124.

²⁸¹ Humanismo es una voz joven que no ha cumplido aún dos siglos de vida nacida para designar un proyecto educativo del Diecinueve temprano y que sólo después se aplicó retrospectivamente al marco de un Renacimiento entonces todavía poco explorado. Este vocablo se refiere a una tradición histórica perfectamente deslindable de una línea de continuidad de hombres de letras que se transferían ciertos saberes de unos a otros y se sentían herederos de un mismo legado y que, en muchos puntos, fue el proceso de transmisión, desarrollo y revisión de las grandes lecciones de Petrarca. En la jerga universitaria de hacia 1500 se acuñó la palabra *humanista* para designar al profesor de *humanitas* o *umanità*, un bloque de cinco materias con el común denominador de las fuentes antiguas: gramática, retórica, poesía, historia y filosofía moral, más tarde y secundariamente aplicado también al estudio de asuntos clásicos aún sin ser por fuerza profesor. Este vocablo nunca lo hubieran empleado los humanistas del primer *Quattrocento* por considerarlo bastardo y plebeyo, vulgar y cargado incluso de sentido peyorativo y por ello fue poco usado por los mismos que recibían tal nombre corrientemente. El ideal humanista proponía como fundamento de toda educación la expresión correcta y la comprensión completa de los clásicos; un ideal que se centraba en las materias del *trivium* según estaban encarnadas en los grandes escritores grecolatinos y desde ellas se encaminaba a otros campos del saber: RICO, F.: *El sueño de Humanismo: De Petrarca a Erasmo*, pp. 12-13, 78 y 168. El origen del término *humanista* se encuentra en el apogeo del Renacimiento y provenía a su vez de otro anterior, de humanidades o *studia humanitatis*. Autores romanos como Cicerón o Gelio emplearon este término con el sentido general de una educación liberal o literaria, uso que continuaron los sabios italianos de finales del siglo XIV. En la primera mitad del siglo XV *studia humanitatis* vino a significar un ciclo claramente definido de disciplinas intelectuales: gramática, retórica, historia, poesía y filosofía moral, entendiéndose que el estudio de cada una de estas materias comprendía la lectura e interpretación de los escritores latinos usuales y en grado menor de los griegos. El término humanista fue acuñado durante la segunda mitad de siglo XV y fue ganando popularidad a lo largo del XVI y surgió de la jerga hablada por los estudiantes universitarios que gradualmente penetró en el uso oficial: KRISTELLER, P. O.: *op. cit.*, pp. 39-40 y 139.

si se prefiere emplear la designación corriente en el propio círculo de Carlomagno, *renovatio carolingia*²⁸². Aprovechando cuantas fuentes les eran física y psicológicamente accesibles, los maestros carolingios recurrieron a prototipos romanos, paleocristianos y *subantiguos*, tanto ilustraciones de libros como relieves en piedra y estuco, marfiles tallados, camafeos y monedas, ya que al igual que en la arquitectura no se hacía distinción fundamental entre lo antiguo pagano y cristiano. En el siglo VIII Carlomagno como un *Novus Constantinus*, propició un renacimiento de las artes y la literatura basándose para ello en lo que se consideraba como la edad de oro de la primera Roma cristiana. Para ello contó con la colaboración de Alcuino de York, quien gracias a los *scriptoria* multiplicó los textos conservados de la Antigüedad. También Carlomagno se preocupó de rescatar el arte antiguo recuperando edificios y objetos en los que los artistas carolingios imitaban el arte romano del siglo IV y si manifestaban algún rasgo de anticlasicismo era el que había ya en ese arte romano tardío²⁸³. La segunda renovación, el protorenacimiento del S. XII, fue un fenómeno mediterráneo surgido en Francia meridional, Italia y España, donde la lengua hablada se había mantenido bastante próxima al latín, y donde los monumentos del arte antiguo eran no sólo abundantes sino también, al menos en algunas zonas, realmente importantes²⁸⁴. Son precisamente la lengua y la arquitectura dos de los pilares básicos sobre los que se desarrollará el movimiento que llamamos Renacimiento. El estudio de la filología clásica (en un principio latina y más tarde griega) hizo aparecer desde Petrarca un buen número de humanistas consagrados a la recuperación de textos y autores clásicos y a revivir el latín, que según Lorenzo Valla *hizo las contribuciones más importantes al bien de la humanidad: el latín educó a los pueblos en las artes liberales, les ofreció las mejores leyes, les abrió la senda a todo tipo de sabiduría y los liberó de la barbarie, porque en latín se hallan todas las ciencias y artes propias del hombre libre, y así cuando el latín florece*²⁸⁵, *todos los saberes florecen, y por el contrario, cuando el latín declina, declinan asimismo todos los saberes. Por ello, cultivando el latín será fácil restituir a su antigua perfección todas las otras disciplinas*²⁸⁶. La recuperación de gran cantidad de textos clásicos llevó a un auge de los estudios de la filosofía y al descubrimiento de autores prácticamente desconocidos hasta ese momento.

²⁸² Los artistas carolingios se ocuparon de restablecer la tradición interrumpida y efectuaron nuevas incursiones en el campo de la iconografía grecorromana. La Lujuria apareció como Venus acompañada de Cupido; los ilustradores de libros reprodujeron innumerables escenas de carácter puramente profano y se permitió que personificaciones clásicas como el Sol en su carro tirado por cuatro caballos, la Luna en el suyo arrastrado por una pareja de bueyes, el Océano figurado como el dios fluvial Eridano, la Tierra amamantando a dos niños o Atlas sacudiendo los cimientos de la tierra proliferasen en ilustraciones no sólo del *Octateuco* y el *Salterio* (donde habían desempeñado un papel modesto en el arte paleocristiano) sino que llegasen a invadir la Pasión de Cristo, donde nunca hasta entonces se había tolerado su presencia: PANOFSKY, E.: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, pp. 94 y 95.

²⁸³ SEBASTIÁN, S.: *Mensaje simbólico del Arte Medieval. Arquitectura, Liturgia e Iconografía*, p. 190. Este llamado renacimiento carolingio de los siglos VIII y IX trajo consigo una reforma de la letra escrita y un aumento de las bibliotecas, así como una revivificación de la enseñanza y de la literatura: KRISTELLER, P. O.: *op. cit.*, p. 302.

²⁸⁴ PANOFSKY, E.: *op. cit.*, pp. 84, 90, 100-103 y 164.

²⁸⁵ En muchos sentidos el Renacimiento siguió siendo una época aristotélica que, en parte mantuvo las tendencias del aristotelismo medieval y en parte les dio una dirección nueva debido a la influencia del humanismo clásico. En la segunda mitad del siglo XV el escenario filosófico de Italia y en especial de Florencia fue poco a poco dominado por una nueva corriente platónica, cuyo centro era la Academia florentina y su expresión los escritos de su fundador, Marsilio Ficino: KRISTELLER, P. O.: *op. cit.*, pp. 72, 174 y 234.

²⁸⁶ Los humanistas también se oponían al sistema medieval de enseñanza conocido como escolástica, simbolizada por las autoridades de la Sorbona, que presentaba la sumisión de todas las disciplinas a un método caracterizado por concentrarse en asuntos minúsculos (*quaestiones*) y sujetarlos a una discusión aparatosa (*disputatio*). La escolástica postulaba una rígida estratificación del saber, expresado en un lenguaje estrictamente técnico, en una jerga especializada, que lo reservaba a unos pocos iniciados. Petrarca consideraba a estos galos como el núcleo más fecundo de la cultura medieval, entendida como un milenio de barbarie. Según Valla, los escolásticos se alejaban de la realidad y se encerraban en un laberinto de falsos problemas porque se fundaban en una jerga propia, esotérica que no era fiel al griego ni al latín: RICO, F.: *op. cit.*, pp. 19-23 y 37.

La arquitectura románica no sólo había hecho suyos gran cantidad de detalles hasta entonces ignorados, sino que produjo además estructuras tan convincentemente clasicistas como las fachadas de San Trófimo de Arlés o la Abadía de Fiésole. La escultura se renovó gracias a la reutilización de sarcófagos romanos desde el siglo XI y se tomaron temas paganos como monstruos, escenas de caza, centauros, sirenas, sátiros o atlantes²⁸⁷.

No es extraño que fuera precisamente en Italia donde se iniciara este gusto por la antigua cultura clásica ya que en esta tierra se manifestaban algunas características especiales que hacían que fuera allí más fácil el retomar este gusto por lo antiguo²⁸⁸. Fue quizá porque tanto la novedad como las resonancias clásicas del nuevo estilo quedaban mucho más patentes en la arquitectura que en las artes figurativas y sobre todo por la presencia de edificios romanos reducidos a ruinas por los sucesos del pasado pero transmisores aún del espíritu de ese pasado al presente²⁸⁹; la arquitectura medieval predicaba la humildad cristiana mientras que la arquitectura clásica y renacentista proclamaba la dignidad del hombre²⁹⁰. En ningún otro país los restos arquitectónicos y escultóricos clásicos eran tan abundantes como en Italia, destacando la propia ciudad de Roma como modelo y fuente de inspiración para artistas²⁹¹. El estudio de basílicas, termas, anfiteatros, columnas o arcos de triunfo por parte de artistas italianos se extendió a lo largo de todo el S. XV y durante el S. XVI propició la visita de artistas extranjeros a suelo italiano. Esto sin embargo no se podía aplicar a la pintura, ya que los restos conservados eran casi nulos y sólo a partir del S. XVI aparecieron algunos en la *Domus Aurea* de Nerón²⁹², por lo que los artistas de las primeras generaciones del *Quattrocento* no

²⁸⁷ SEBASTIÁN, S.: *op. cit.*, p. 236.

²⁸⁸ Italia poseía una tradición propia estrecha pero persistente que se remontaba a la Roma Antigua y encontró su mejor expresión en ciertas ramas de las artes y de la poesía, de la educación laica y de las costumbres legales, así como en el estudio de la gramática y de la retórica. Italia también estuvo expuesta a la influencia bizantina más directa y continuamente que cualquier otro país de la Europa occidental y a partir del siglo XI desarrolló una vida propia basada en el comercio, la economía, las instituciones políticas de sus ciudades, el estudio de la ley civil, el derecho canónico y la medicina: KRISTELLER, P. O.: *op. cit.*, pp. 117-118. Lo que en Europa era adopción erudita y cuidadosamente reflexionada de algunos elementos clásicos aislados, en Italia era algo tanto erudito como popular, gracias a su natural preferencia que les hacía recordar la antigua grandeza clásica. Además, la facilidad con que los italianos comprendían el latín y la gran cantidad de recuerdos y monumentos que permanecían en pie fueron elementos que sirvieron como fuerza propulsora. Desde la caída de los Hohenstaufen la autoridad imperial o bien renunciaba a gobernar Italia o reconocía su falta de poder sobre ella mientras el Papado se había trasladado a Aviñón. Los que realmente ejercían el poder eran príncipes cuyo origen resultaba en su mayor parte tan violento como ilegítimo; pero el espíritu popular dotado de una nueva conciencia se hallaba inmerso en la búsqueda de un ideal diferente y perdurable. Esto explica que un personaje como Cola di Rienzo intentara convertir en realidad el sueño de una nueva hegemonía universal romano-italiana. Con su propia cultura renovada todo el país adquirió la conciencia de su carácter de avanzada ante el resto del mundo: BURCKHARDT, J.: *La cultura del Renacimiento en Italia*, pp. 172-175.

²⁸⁹ Estas ruinas evocaban a los grandes literatos sentimientos de nostalgia de un pasado glorioso. Dante decía que las murallas de Roma merecían reverencia y que el suelo sobre el que se construyó la ciudad era mucho más digno de lo que pensaba la gente. Petrarca relata que solía subir junto con Giovanni Colonna a las enormes cúpulas de las termas de Diocleciano y cómo allí envueltos en aire puro y en un profundo silencio solían dialogar y discutían sobre la historia pasada: *Ibidem*, pp. 175-176.

²⁹⁰ PANOFKY, E.: *op. cit.*, pp. 57 y 67.

²⁹¹ En la Italia del siglo XV muchos pintores y grabadores reflejaron una visión del mundo romano, fraccionaria, nostálgica, con cierta dosis de romanticismo e insistiendo desmesuradamente en el valor de lo antiguo. Durante el Renacimiento Roma era sobre todo una ciudad en ruinas, sumida en el abandono y la preocupación por su conservación, protección y estudio arrancó de la *Descriptio urbis Romae* de Alberti y la *Roma Instaurata* de Flavio Biondo, que indagaba en la topografía de la Roma clásica individualizando los edificios representativos. La gran cantidad de dibujos sobre los monumentos de la antigua Roma sueltos o en *taccuini* que surgieron a fines del siglo XV e inicios del XVI son una muestra del interés por las ruinas, como vemos en el ejemplo del *Codex Escorialensis*. Se produjo un auténtico interés por preservar y estudiar las ruinas, como lo manifiestan las inquietudes de Rafael, nombrado en 1515 conservador de las antigüedades de la ciudad: ÁVILA, A.: *La imagen de Roma en la pintura hispánica del Renacimiento*, Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, nº 34, p. 25.

²⁹² MAZENOD, L.: *El arte y las grandes civiles, Arte romano*, p. 389 y MALRAUX, A. y PARROT, A.: *Roma centro de poder, El arte romano desde los orígenes hasta el final del siglo II*, p. 159.

dispusieron de ellos para su emulación²⁹³. Por esta razón los pintores renacentistas tuvieron que inventar un nuevo estilo de pintura, primero con las nuevas ideas estéticas que Giotto había promovido en el S. XIV y más tarde con las de Masaccio a inicios del S. XV, verdadero iniciador de la pintura renacentista italiana.



San Miniato al Monte, Florencia



Santa Maria Novella, Florencia



Baptisterio, Florencia

Además de esto, la arquitectura románica y gótica italiana era la más clásica de todas las de Europa, tanto en sus proporciones y modelos como en la utilización de materiales, entre los que predominaba el mármol. Observando la fachada de la iglesia florentina de *San Miniato al Monte*, el baptisterio de la misma ciudad o el conjunto monumental de Pisa podemos comprobar el cierto estilo clásico que predominaba en la Italia medieval y del que carecían países como Francia, España o Alemania, mucho más cercanos a un Románico o Gótico ortodoxos. Precisamente el estudio de estos monumentos, además de los propiamente clásicos, serviría para la creación de futuras obras artísticas del Renacimiento. La citada fachada de San Miniato inspiraría a Alberti para la realización de la de *Santa Maria Novella*, ya en la ciudad.



Baptisterio, Pisa



Fachada del *Duomo*, Pisa



Campanile, Pisa

Pero no es solamente en los exteriores donde podemos ver que la antigua tradición clásica no había muerto del todo en la Italia medieval. Si observamos interiores como el citado de *San Miniato*, veremos el gran parecido que guarda con las antiguas basílicas paleocristianas romanas que tomaban su modelo arquitectónico del aún existente imperio

²⁹³ GARCÍA BELLIDO, A.: *Arte romano*, pp. 268-271.

romano y su tradición clásica. Este modelo volverá de nuevo a retomarse en el Renacimiento, esta vez a manos de Brunelleschi, como comprobamos en los interiores de las iglesias florentinas de San Lorenzo o el *Santo Spirito*, tan alejadas de las grandes catedrales góticas que por esa misma época se estaban realizando en el resto de la Europa Occidental. Muchas de las obras de Brunelleschi revelan la influencia de los edificios románicos y prerrománicos de su Toscana natal como *San Miniato* y la *Badia de Fiesole* que conocía desde la adolescencia. Pero nada de esto invalidará el hecho de que la arquitectura brunellesquiana esté basada en un sistema de proporciones no medieval, sino clásico. Para Brunelleschi el estilo románico no era más que una estación, aunque importante, en la ruta hacia la arquitectura clásica, que él y sus colegas consideraban obra de sus propios antepasados²⁹⁴.



Interior de la basílica de Santa Sabina, Roma



Interior de *San Miniato al Monte*, Florencia



Brunelleschi: *Santo Spirito*, Florencia

Este gusto por los modelos clásicos en arquitectura se reflejó en la creación de un sistema de proporciones y esta armonía se alcanzó mediante la matemática. Por ello para la realización de los edificios era necesario partir de unas reglas y organizar el espacio según la perspectiva. Además se produjo la comentada predilección por los materiales nobles con respecto a la piedra y la utilización de elementos clásicos como serían columnas,

²⁹⁴ PANOFSKY, E.: *op. cit.*, p. 80, 240 y 242.

entablamentos, frontones, arcos de medio punto... frente al apuntado del gótico. El gusto por la emulación clásica²⁹⁵ llevó a los artistas no sólo a estudiar los restos materiales, sino a recuperar los antiguos tratados artísticos de la época clásica, destacando de nuevo los estudios de Alberti²⁹⁶ sobre los *Diez libros de Arquitectura* de Vitruvio recogidos en su *De Re Aedificatoria*, iniciados en 1443 y presentados al Papa Nicolás V en 1452, aunque su primera edición tuviera que esperar a ver la luz en Florencia en 1485²⁹⁷. El mismo Alberti reconocía en sus obras la influencia ejercida por los monumentos antiguos²⁹⁸.

Desde inicios del S. XV el estudio de obras de arte clásicas por parte de artistas es de sobra conocido: Brunelleschi y Donatello viajaron a Roma para estudiar sus monumentos clásicos²⁹⁹, Mantegna sentía un especial interés por mostrar en sus obras restos arqueológicos representados hasta el más mínimo detalle. Feliciano nos recuerda la curiosa expedición arqueológica para buscar restos antiguos cerca del lago Garda, acompañado por Marcanova y Mantenga ataviados con vestimentas clásicas en septiembre de 1464³⁰⁰. Esto provocó que en una gran cantidad de obras pictóricas se representaran monumentos de la antigüedad de sobra conocidos, sobre todo los arcos de triunfo³⁰¹. Para argumentar este hecho tomaremos como ejemplo los frescos que decoran las paredes de la Capilla Sixtina, realizados en la segunda mitad del S. XV por artistas de la talla de Perugino, Botticelli, Pinturicchio o Ghirlandaio. En un espacio muy corto de tiempo y en un mismo edificio encontramos tres ejemplos de este remarcado gusto por representar edificios clásicos de la Antigüedad en frescos monumentales del Renacimiento. Perugino³⁰², Botticelli³⁰³ y Ghirlandaio representaron en sus respectivos frescos arcos de

²⁹⁵ Debemos señalar que el gusto por la imitación de la Antigüedad tiene su origen en la emulación filológica de obras literarias de autores clásicos, intentando imitar el estilo ciceroniano, calificado como la máxima perfección del idioma latino. Según Petrarca: *El que imita debe poner cuidado en que lo que escribe sea semejante, no idéntico (a su modelo), y que la semejanza no sea del tipo de la que se da entre un retrato y su modelo, donde se elogia más al artista cuanto mayor es el parecido, sino más bien del tipo de la que se da entre un hijo y su padre (...)* Por eso tenemos que llevar cuidado en que, cuando una cosa sea parecida, no lo sean muchas, y de que lo que es parecido quede oculto de forma que sólo la pesquisa silenciosa de la mente pueda captarlo, que sea inteligible más que descriptible. GOMBRICH, E. H.: *Norma y forma*, p. 249. Los debates humanistas en contra y a favor de la *imitatio* del estilo *all'antica* en literatura traspasaron pronto a las artes plásticas.

²⁹⁶ El *De re aedificatoria* está considerado la cota suprema del primer humanismo debido a la gran riqueza de puntos de vista de la obra. Alberti no se encierra en cavilaciones filosóficas y matemáticas en torno a la *concinnitas*, que no obstante estimaba cumbre de la jerarquía intelectual y ocupación por excelencia del sabio: se planta a pie de obra, palpa los materiales, comprueba las texturas, toma en cuenta el paisaje, charla con artesanos y obreros, calcula precios, discute con propietarios, *commitenti* y aficionados, riñe a los albañiles y es reñido por los clientes, ha meditado a Vitruvio, Plinio y otros autores, ha examinado directa y minuciosamente las construcciones romanas y visitado las modernas, tratado con Brunelleschi y humildes canteros, con Nicolás V y con labriegos. El tratado de arquitectura es dilatado y complejo pero ello ilumina, descubre y enfoca el conocimiento desde múltiples ángulos. Un libro provechoso para tantos posibles lectores no tenía sentido sino en latín, ni otro idioma hubiera sido éticamente aceptable para este humanista: RICO, F.: *El sueño de Humanismo: De Petrarca a Erasmo*, pp. 65 y ss. Para más información sobre Alberti y su papel en la tratadística humanista del S. XV vid.: FERNÁNDEZ GÓMEZ, M.: *La teoría clásica de la Arquitectura: Clasicismo y Renacimiento*, pp. 173-178 y 185 y ss.

²⁹⁷ ALBERTI, L. B.: *op. cit.*, pp. 7 y 10.

²⁹⁸ MALRAUX, A. y PARROT, A.: *op. cit.*, p.161.

²⁹⁹ VASARI, G.: *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, p. 257.

³⁰⁰ PINELLI, A.: *op. cit.*, p. 332.

³⁰¹ El ambiente del humanismo literario había producido una tendencia generalizada hacia el descubrimiento arqueológico, gusto que sobre todo en el norte adquirió matices anticuarios y al que se agregó una exigencia de confirmación y actualización de la forma antigua en su naturaleza de imagen. Si los humanistas concebían por una parte la Antigüedad como una segunda naturaleza, rehacer lo antiguo significaba desentrañar el secreto potencial, simbólico y mágico de sus formas y ello implicaba superar los límites de una metodología sintética y normalizada: MÜLLER PROFUMO, L.: *El ornamento icónico y la Arquitectura 1400-1600*, p. 127.

³⁰² PINELLI, A.: *La pittura a Roma en el Lazio nel Quattrocento en La pittura in Italia, Il Quattrocento*, Tomo secondo, p. 431.

³⁰³ *Ibidem*, p. 429.

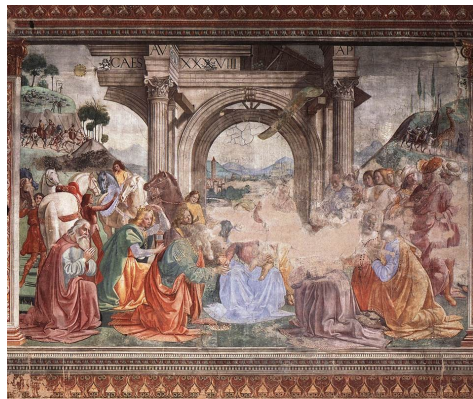
triunfo o restos arquitectónicos clásicos tomados directamente del natural, ya que están inspirados en el arco de Constantino que aún podemos observar en Roma y que ya hemos comentado eran muy estudiados y valorados en aquella época. De hecho los dos primeros copiaron literalmente la estructura de dicho arco, representando los tres vanos e incluso los medallones decorativos.



Perugino: *Entrega de las llaves a San Pedro*,
Capilla Sixtina, Roma



Botticelli: *Castigo de Coré, Datán y Abirón*,
Capilla Sixtina, Roma



Ghirlandajo: *Adoración de los Reyes*, Capilla Sixtina, Roma

De las tres obras de la Capilla Sixtina en las que se representan arcos triunfales todas copian el arco de Constantino y no otro. Esto se debe a la voluntad de simbolizar el triunfo del emperador cristianizador y por tanto exaltar el triunfo de la iglesia católica como victoriosa y heredera del mundo antiguo y celebrar el triunfo personal de Sixto IV al reafirmarlo en su primado papal contra cualquier supuesta usurpación³⁰⁴, recordando aún los peligros del cisma ocurrido el siglo anterior. De todas formas este gusto no era puntual, ni se limitaba a Roma o a la Capilla Sixtina, ya que vemos como Ghirlandaio volvió a repetir este tema en los frescos de la Capilla Tornabuoni en la iglesia florentina de *Santa Maria Novella*³⁰⁵.

³⁰⁴ PINELLI, A.: *op. cit.*, p. 289.

³⁰⁵ BERENSON, B.: *Los pintores italianos del Renacimiento*, ilu. 181 y AAVV: *Patronage, art and society in Renaissance Italy*, p. 241.



Ghirlandaio: Matanza de los inocentes, Capilla Tornabouni
Santa Maria Novella, Florencia

Así vemos cómo los Papas también se sumaron a este interés por los restos arqueológicos: Pablo II mandó restaurar los arcos de Tito y Septimio Severo y el monumento ecuestre a Marco Aurelio³⁰⁶ y dejó muy claro en una cláusula establecida con el arquitecto Manfredino da Como y su equipo que debían entregar todo el oro, plata, monedas, imágenes, columnas y otras piezas de mármol que encontrasen durante las obras del *Palazzo Venezia* en Roma³⁰⁷. La aparición de nuevos restos arqueológicos que pudieran servir de nueva fuente de inspiración a los artistas siempre suponía un gran revuelo entre los estudiosos y la población, llegando a un punto culminante con la aparición del Laocoonte³⁰⁸ en Roma en 1506. El descubrimiento de la *Domus Aurea* de Nerón hizo que durante los pontificados de Inocencio VIII y Alejandro VI se pusieran de moda los detalles *all'antica* y que los grutescos se extendieran en las decoraciones clásicas de la época³⁰⁹.

La situación de los artistas en la misma Italia también era diferente de la del resto de países europeos. El propio artista, en su afán de emulación del arte clásico, empezó a conocer nombres de otros artistas famosos del pasado y como equiparación a estos

³⁰⁶ HOLLINGSWORTH, M.: *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento: De 1400 a principios del siglo XVI*, p. 272.

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 274.

³⁰⁸ GARCÍA BELLIDO, A.: *op. cit.*, p. 269. y MORALES, A. J.: *Italia, los italianos y la introducción del Renacimiento en Andalucía en Reyes y mecenas: Los reyes católicos, Maximiliano I y los inicios de la casa de Austria en España*, *op. cit.*, p. 196. Gracias a las excavaciones se ampliaron los conocimientos sobre la Roma antigua. Bajo Alejandro VI se empezaron a conocer los grutescos y en Porto d'Anzo se encontró el Apolo de Belvedere. Más tarde bajo Julio II se descubrieron el Laocoonte, la Venus vaticana, el torso Belvedere y otros muchos. Pronto se llenaron los palacios de nobles y cardenales con fragmentos y estatuas antiguas: BURCKHARDT, J.: *op. cit.*, p. 181.

³⁰⁹ El término grutesco ya aparecía en la *Antiquariae prospettiche romane* escrita a finales del *Quattrocento* por un anónimo pintor milanés próximo a Bramante. Su origen proviene de la *gruta* romana que atrajo a tantos artistas a finales del siglo XV y que en realidad se trataba de las ruinas de la *Domus Aurea* de Nerón cuya exploración se inició sobre 1480. En ella aparecieron motivos fantástico-metamórficos casi siempre dispuestos aisladamente: esfinges, arpías, grifos, monstruos marinos con cabeza de toro, carneros, leones, panteras, serpientes, caballos alados, centauros, sátiros, sirenas foliáceas y máscaras antropomorfas y zoomorfas. La estructura de los grutescos, aunque no presente un sentido narrativo, es similar al desarrollo plano y secuencial de la escritura; sin embargo a este discurso, encerrado en el campo de la narratividad, sólo le cabe sumergirse en las libres e ilógicas asociaciones que cada imagen sugiere aislada, separada contradictoria o absurdamente de la imagen contigua. El sagrado principio de la mimesis, de la imitación de la naturaleza, encuentra su excepción en los grutescos y por este motivo no es de extrañar que los teóricos clásicos se opusieran a ellos: MÜLLER PROFUMO, L.: *El ornamento icónico y la Arquitectura 1400-1600*, pp. 141-165 y HOLLINGSWORTH, M.: *op. cit.*, pp. 308-309. Sin duda fue Giovanni da Udine el artista que más destacó en la elaboración de los grutescos. En la *Loggetta* del Vaticano rompió con la tradición *quattrocentista* de limitar los ornamentos a la pilastra o al friso y los extendió por toda la superficie siguiendo prototipos de la *Domus Aurea* en la que se inspiró directamente: ÁVILA, A.: *Imágenes y símbolos en la Arquitectura pintada española (1470-1560)*, p. 105.

modelos se inició la lenta salida del anonimato en el que se encontraban los artífices de la época medieval. Durante el medievo había sido el gremio el que había equiparado toda la atención de la obra de arte, no conociéndose los nombres de los artistas salvo en raras excepciones. De ahí que durante el Renacimiento se produjera este doble sentimiento que iba íntimamente unido: primero el deseo de fama e inmortalidad para el nombre del artista³¹⁰ y segundo la necesidad de desligarse progresivamente del gremio, que mantenía a dicho artista en un cierto anonimato e impedía la consecución de la primera premisa. De todas formas, la separación del artista de su respectivo gremio fue muy lenta y estos siguieron controlando de forma férrea la organización de los talleres, donde los aprendices se formaban y los oficiales desempeñaban su trabajo, todo ello bajo la supervisión del maestro que era quien recibía los encargos³¹¹.

Para poder desligarse del gremio, los artistas italianos del S. XV contaron con un apoyo de gran utilidad: los mecenas. La recuperación de los ideales estéticos clásicos no sólo entusiasmó a los artistas, sino que los eruditos de la época se preocuparon de resucitar obras literarias clásicas y se regocijaron en su estudio. De ahí que los nobles de la época también pudieran empezar a disfrutar de la lectura de los clásicos y conocer mejor el mundo grecolatino. De hecho entre las posesiones más apreciadas de un noble se encontraban sus libros, entre los que se incluían los clásicos, ya que eran caros y demostraban una posición social privilegiada, debido a que antes de la imprenta todos estaban escritos a mano y lujosamente encuadernados. Este interés hizo que Poggio Bracciolini, secretario del papa Juan XXIII descubriera manuscritos olvidados de Cicerón y las obras de Flavio Biondo *Roma instaurata* y *Roma triumphans* aumentaran el interés del público por la antigua Roma³¹². Esto, unido a la ya comentada gran cantidad de restos arqueológicos que fácilmente se encontraba por toda Italia, como serían fragmentos arquitectónicos, esculturas o monedas hizo que se difundiera el gusto por el coleccionismo, que aunque ya era conocido y practicado durante la Edad Media, alcanzó en el Renacimiento su máximo apogeo para centrar su atención en objetos de la cultura grecolatina y olvidar un tanto las deseadas *naturalia* de tiempos anteriores³¹³.

Este coleccionismo se inició de un modo tímido y fue paulatinamente adquiriendo una fuerza enorme, llegando a desatar una verdadera fiebre por el deseo de la posesión de objetos antiguos relacionados con la cultura clásica. De hecho la citada moda de resucitar la acuñación de medallas conmemorativas tiene mucha relación con las monedas de los emperadores de la Antigua Roma que los nobles interesados por la cultura clásica guardaban en sus colecciones particulares como tesoros. Pero no sólo a los nobles interesaba el tema del coleccionismo: el Papa Pablo II acumuló una de las colecciones de objetos preciosos más sobresalientes de la Europa del S. XV³¹⁴. Este gusto por el coleccionismo llegó a tal extremo que demandó un lugar físico en las cortes de los príncipes y nobles italianos del S. XV y así es como apareció el *studiolo*. Con este término conocemos una pequeña habitación en la que el noble italiano disfrutaba de su tiempo libre

³¹⁰ Al desarrollo del individuo correspondió una nueva forma de buscar el reconocimiento del exterior, es decir, la fama en un sentido moderno y este deseo no preocupaba solamente a los artistas, sino en general a las clases elevadas. Entre los italianos, la búsqueda de los rasgos característicos de los más prominentes personajes era una tendencia generalizada, factor que les distinguía del resto de los occidentales. Bajo la influencia del concepto predominante de fama surgió el arte de coleccionar y comparar biografías cuyos modelos clásicos con más influencia fueron Suetonio, Cornelio Nepote y Plutarco: BURCKHARDT, J.: *op. cit.*, pp. 149, 286-287. Ver capítulo 5.1.

³¹¹ El deseo de ascenso social que se prodigó durante el Renacimiento llevaba consigo una inevitable especialización del trabajo que no ocurrió durante la época gótica: MÜLLER PROFUMO, L.: *op. cit.*, p. 126.

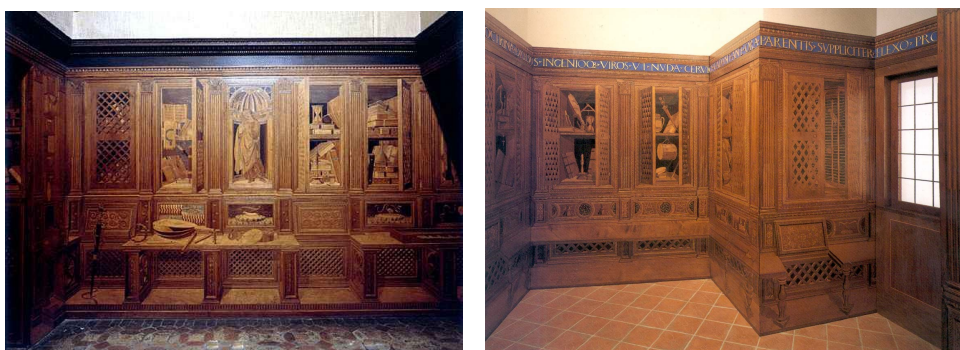
³¹² *Ibidem*, pp. 44 y 260.

³¹³ VON SCHLOSSER, J.: *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío*.

³¹⁴ HOLLINGSWORTH, M.: *op. cit.*, p. 270.

de descanso, dedicado a la lectura de sus libros y que generalmente estaba primorosamente decorada con pinturas. Además de sala personal de lectura, el *studiolo* era el lugar de la colección privada de objetos antiguos del señor³¹⁵.

Ya hemos comentado el deseo de los artistas por lograr la fama y el reconocimiento público. Pero así como a los artistas les preocupaba este tema, a los propios nobles también empezaba a interesarles el mismo concepto de glorificación personal, de ahí que en este período se iniciara un gusto por la ostentación que haría que proliferasen los encargos de obras de arte, dando al propio artista un mayor grado de liberalización de su trabajo que iría poco a poco aumentando con el tiempo. Estos mecenas solían ser los Papas, eclesiásticos, nobles comerciantes o familias acomodadas de la burguesía que encargaban obras de arte para su disfrute personal o para la consecución de esa fama cada vez más deseada. De ahí que la cultura clásica demostrara un gran poder de creación de una imagen de superioridad cultural muy útil a la propaganda del poder³¹⁶. Incluso los humanistas al servicio de los Papas aprovechaban los vínculos entre éstos y los emperadores de Roma para reforzar el pasado papal y Biondo describía al Papa y a sus cardenales como herederos de César y del Senado³¹⁷.



Studiolo de Federico de Montefeltro, decoración sobre diseños de Botticelli, Palacio ducal, Urbino

Aún logrando esta ansiada fama mediante gestas militares y conquistas que se realizaban siguiendo el modelo romano³¹⁸, o por brillantes estrategias políticas, este trofeo conseguido con tantas dificultades debía intentar ser mantenido el máximo tiempo, si fuera posible incluso para la eternidad, logrando así una especie de inmortalidad, para lo que se

³¹⁵ El *studiolo* de Federico de Montefeltro fue de los más famosos, pero no fue el único gran coleccionista de su tiempo; destacaron entre otros el duque de Berry o Isabella d'Este, en cuyo gabinete de Mantua destacaban las pinturas mitológicas realizadas por Andrea Mantegna y explicadas por Santiago Sebastián, *vid.*: SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Arte y Humanismo*, pp. 89-90. En España el cardenal Mendoza fue uno de los grandes coleccionistas de su tiempo, llegando a compararse su figura con la de Lorenzo el Magnífico. Entre sus pertenencias destacaban más de 500 monedas de oro y casi 1000 de plata, además de su colección de 1141 medallas, algunas de retratos de emperadores, de autores tan relevantes como Pisanello, Matteo de Pasti o Laurana: MORÁN, M. y CHECA, F.: *El coleccionismo en España*, pp. 31-32 y 89 y CHECA, F.: *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450-1600*, pp. 81-82.

³¹⁶ *Ibidem*, p. 67.

³¹⁷ *Ibidem*, pp. 261 y 294.

³¹⁸ La literatura militar de los siglos XV y XVI manifestó una gran fascinación por la Antigüedad. Estos autores admiraron las grandes obras y hechos del pasado: los escritores clásicos aparecieron citados con valor de indiscutidas autoridades mientras las acciones de grandes hombres del pasado como Alejandro Magno, Aníbal, los Escipiones o Pompeyo eran mostradas como referentes. Muchos de estos autores buscaron apoyo para sus teorías en literatos antiguos y en las gestas de los grandes protagonistas de la Historia. El ejemplo romano seguía siendo válido para bastantes aspectos de la milicia moderna y muy especialmente en lo tocante a la moral, la disciplina de las tropas y algunas aplicaciones tácticas. Aunque el empleo de la pólvora transformó el carácter de la guerra en el siglo XVI, los tratadistas seguían admirando la planificación de las batallas que hicieron en su tiempo los generales romanos y el magnífico adiestramiento de sus soldados: GONZÁLEZ CASTRILLO, R.: *El Arte militar en la España del siglo XVI*, pp. 79 y ss.

necesitaba el papel de las artes. En el Renacimiento las artes se pusieron al servicio de la glorificación personal de los comitentes, que eran los que encargaban la obra, la sufragaban y mantenían el ansiado estilo de vida que tanto estaba costando lograr a los artistas. En cualquier corte humanista de la Italia del S. XV se encontraban eruditos, pensadores, filósofos, pero sobre todo se prestaba una atención especial a poetas e historiadores que, ya fuera en verso o en prosa, podían inmortalizar las hazañas de sus mecenas y hacerlos famosos para la eternidad. Por estos motivos el tema de la biografía comenzó a tener de nuevo gran importancia entre las cortes italianas del S. XV, sobre todo en momentos de inestabilidad política. Ludovico Sforza publicó en 1483 más de 400 copias de la biografía de su padre en un intento de legitimar su derecho a la sucesión y Alfonso de Aragón encargó a Bartolomeo Fazio y Panormita sendas biografías que lo comparaban con los emperadores Trajano y Adriano, de ascendencia española³¹⁹. A partir de esta fecha los poemas que cantaban las gestas y hazañas militares de los señores empezaron a proliferar y estos se interesaron por los grandes militares del pasado con los que sentirse emulados. Esta predilección hizo que se leyeran con gran interés los relatos de batallas antiguas y se conocieran las costumbres clásicas, lo que llevó a resucitar la ceremonia del triunfo según el estilo romano que tantas veces se había descrito en relatos clásicos y el gusto por su emulación.

³¹⁹ CHECA, F.: *op. cit.*, pp. 187 y 197.

3.2. La recuperación de la ceremonia del triunfo

Los restos monumentales de celebraciones triunfales esparcidos por todo el antiguo imperio romano como los mencionados arcos ayudaron a que prevaleciera la idea de la ceremonia del triunfo, además de los relatos de las antiguas crónicas en las que se describían dichas ceremonias³²⁰. Pero también debemos tener en cuenta la mentalidad medieval, en la que un triunfo a un general victorioso era la máxima aspiración terrena de un hombre, como la Fama que vence a la Muerte, y también como la salvación ultraterrena de una victoria sobre el tiempo, como veremos en la obra de Petrarca³²¹. Antes que en Roma, los griegos y los etruscos ya celebraban triunfos: eran la conmemoración de una festividad o la grandiosidad de un dios, muy cercanos a los carnavales. En Roma eran la entrada a la ciudad de un jefe guerrero victorioso, con un desfile con vítores y halagos, animales, hombres y esclavos prisioneros de guerra. El triunfo romano seguía muy de cerca el modelo del de Ciro en Babilonia; la coreografía podía cambiar, pero el orden normal empezaba con los senadores romanos, los trompeteros, los botines y las coronas de victoria, los bueyes blancos con cuernos dorados acompañados por jóvenes armados, los sacerdotes y los prisioneros que a veces eran sacrificados. Después los lictores y por último el triunfador en su carro. Todos eran seguidos por los oficiales montados a caballo y los soldados³²².

Para poder contemplar un autentico triunfo romano³²³ *in situ* y hacernos una idea de lo que los autores clásicos narraban en sus obras, bastaba con pasearse en Roma por los restos del antiguo foro. Entre todos los monumentos clásicos conservados en Roma, destacan los tres arcos de triunfo de Tito, Septimio Severo y Constantino, de los que ya hemos hecho referencia anteriormente³²⁴. En el arco de Tito, monumento de época de los Flavios (S. I d.C.) realizado para ensalzar la gloria del emperador, se encuentran dos

³²⁰ En el vocabulario político latino tenían una enorme importancia conceptos como *fama* y *existimatio* (reputación, en relación directa con la opinión pública), *gloria* (término por lo general asociado con los éxitos militares) o *dignitas* (entendida como virtud personal pero también como desempeño de cargos públicos que ponen de manifiesto los méritos individuales). En última instancia, fama, reputación, gloria y dignidad se materializaban en el disfrute de la *auctoritas*, entendida como autoridad moral, prestigio y credibilidad: PINA POLO, F.: *Marco Tulio Cicerón*, pp. 93-94.

³²¹ PINELLI, A.: *op. cit.*, p. 283.

³²² RECIO, R.: *Petrarca en la Península Ibérica*, p. 3. En la sociedad romana nada acercaba más a un mortal a la inmortalidad propia de los dioses que la celebración de un triunfo. Durante la procesión, el triunfador llevaba la cara pintada del mismo color que la estatua capitolina de Júpiter, con el que se identificaba implícitamente durante unas horas, mientras un esclavo le acompañaba en el carro para susurrarle periódicamente que seguía siendo mortal a pesar de su gloria: PINA POLO, F.: *op. cit.*, p. 183.

³²³ En la época romana la recompensa más elevada era el triunfo, que durante la República se otorgaba a generales con *imperium*, en virtud de un éxito militar obtenido en guerra exterior y formal (*bellum iustum*) con un mínimo de cinco mil bajas enemigas. El Senado otorgaba el triunfo con ciertas condiciones ya que los promagistrados no podían penetrar en Roma antes de la ceremonia. Ésta consistía en un sacrificio precedido de un cortejo festivo con magistrados, el Senado, despojos y trofeos de la victoria, representaciones alegóricas y los prisioneros más distinguidos, que a veces eran después ajusticiados. El triunfador iba de pie, en un carro tirado por cuatro caballos, con las insignias triunfales (*toga picta*, *corona triumphalis* de laurel) y le acompañaban sus hijos, los más pequeños sobre el carro y los mayores sobre los caballos del mismo carro. Tras el general iba el ejército: desde el Campo de Marte la procesión se dirigía al Capitolio, donde el triunfador deponía la corona y se celebraba el sacrificio de un toro. Si el triunfador había dado muerte personalmente en combate singular a un jefe enemigo, ofrecía los despojos (*spolia opima*) en el templo de Júpiter Feretrio, como hizo Marcelo frente a Viridomaro en el 222 a. C. La *ovatio* era una forma menor de triunfo que se otorgaba cuando no se habían cumplido plenamente los requisitos de éste, como el número de bajas enemigas si no alcanzaba lo estipulado o se trataba de éxitos logrados en operaciones secundarias. El general *ovans* no iba en carro sino a caballo o a pie, no llevaba corona de laurel sino de mirto y la pompa era menos aparatosa, ya que el sacrificio se limitaba a una oveja. En la *acclamatio* los soldados saludaban con el título de *imperator* al jefe vencedor mientras durara su magistratura o hasta que celebrara el triunfo: MARÍN Y PEÑA, M.: *Instituciones militares romanas*, pp. 244 y ss. y MARTÍN ACERA, F. en *Hechos y dichos memorables de Valerio Máximo*, p. 163 nota.

³²⁴ MALRAUX, A. y PARROT, A.: *op. cit.*, pp. 214-215.

relieves que representan fielmente como debió ser un triunfo romano de época clásica. Flavio Josefo nos describe el cortejo triunfal del emperador Tito a su regreso victorioso de la guerra contra los judíos³²⁵. Si contemplamos el arco desde el foro, el relieve del lado izquierdo representa a los portadores de trofeos que transportan los despojos sagrados saqueados durante la campaña de Tito contra los judíos, entre los que se encuentra el candelabro de siete brazos y las trompetas de plata, los objetos más famosos que se encontraban en el templo de Jerusalén durante su conquista³²⁶. En los estandartes deteriorados debían estar escritos los nombres de las ciudades conquistadas y en el extremo derecho se observa el inicio de un arco: la puerta triunfal situada en el foro Boario, lugar tradicional del inicio de la ceremonia de triunfo en Roma.



Arco de Tito: relieve izquierdo (detalle), Roma

El relieve del lado derecho representa al emperador Tito sobre una cuadriga conducida por la diosa Roma o la Virtud vestida de amazona que lleva las bridas. A la espalda del emperador se encuentra la Victoria alada y en un segundo plano la multitud que aclama al triunfador. Rodeando el carro y sirviendo de fondo aparece un grupo de lictores coronados de laurel y portadores de sus fascas³²⁷.



Arco de Tito: relieve derecho (detalle), Roma

³²⁵ PINELLI, A.: *op. cit.*, p. 309.

³²⁶ MAZENOD, L.: *El arte y las grandes civiles, Arte romano*, p. 399.

³²⁷ La tendencia ilusionista hace que, mientras la cuadriga sigue el plano del relieve, el carro avanza hacia el espectador, como si se representase el momento de tomar una curva en las calles de Roma: GARCÍA BELLIDO, A.: *op. cit.*, pp. 303-304 y 324-326.

La visión de la ceremonia de este triunfo, del relieve de Marco Aurelio o del arco de Constantino se realizaron sin duda para impresionar a los ciudadanos romanos de todas esas épocas, pero siguieron cumpliendo este cometido mucho tiempo después de que la civilización romana desapareciera. Según Flavio Biondo en su *Roma triumphans*, San Agustín, que vivió entre los siglos IV y V cuando la cultura romana estaba a punto de desaparecer, habría mencionado su interés por presenciar un triunfo romano en vivo. La influencia del concepto del triunfo en la mentalidad colectiva medieval era de suma importancia y posteriormente en el primer Renacimiento sirvió de base para la recuperación de ideas estéticas de carácter clásico que se difundirían muy rápidamente. Casi mil años después de San Agustín, también San Bernardino expresó su deseo de presenciar un triunfo antiguo. Su frase *volumus Jesum videre* la tomó del pasaje del Evangelio de San Juan pronunciada por unos griegos durante la entrada de Cristo en Jerusalén. De hecho la entrada en Jerusalén a lomos de un asno mientras la multitud portaba palmas y extendía los mantos a su paso es la paráfrasis evangélica de un triunfo romano. Queda así patente que en la memoria colectiva medieval no se había olvidado la idea de lo que significaba la pompa y el ornato de un triunfo romano. Con respecto a la liturgia, en las ceremonias religiosas cristianas son claras algunas influencias de los triunfos romanos, como en las fiestas de beatificación y santificación, procesiones de reliquias o de santos protectores³²⁸.



Triunfo de Marco Aurelio, *Palazzo dei Conservatori*, Roma

En el arco de Constantino una inscripción nos informa de que fue erigido por la victoria del emperador sobre su rival Magencio gracias a la inspiración divina (INSTINCTU DIVINITATIS). Poco a poco este monumento, símbolo de la victoria de la cruz sobre el paganismo y por otra parte de Cristo sobre la muerte, tomaría forma en la derivación del arco de triunfo en la basílica paleocristiana que dividía la nave del transepto y que se decoraba con una iconografía triunfal de Cristo con los santos mártires, donde en el monumento clásico se encontraba el emperador con sus trofeos y ciudades conquistadas. Incluso desde tiempos de Pascual I (817-824) el término *arcus maior* fue sustituido por el de *arcus triumphalis* para hacer referencia a este elemento arquitectónico. Por esas mismas

³²⁸ PINELLI, A.: *op. cit.*, pp. 281-284.

fechas el propio Carlomagno utilizó el símbolo de una puerta romana coronada por una cruz en su sello y monedas. Este símbolo poco a poco fue evolucionando hacia los arcos en miniatura que sostenían cruces, es decir, los ciborios medievales. En estos ciborios, el carro triunfal que coronaba el arco se sustituyó por la cruz, las victorias paganas evolucionaron hacia los ángeles y los guerreros romanos dieron paso a santos que portaban lanzas y alabardas, es decir, los instrumentos de su martirio. Esto también se confirma en la arquitectura: reminiscencias clásicas de arcos triunfales aparecieron en la fachada de la iglesia románica de Ripoll y en algunas tumbas medievales³²⁹.

Ya hemos comentado la idea de la entrada de Jesús en Jerusalén como una pervivencia de un triunfo clásico traducido a la liturgia cristiana, pero no es el único ejemplo de una transposición de motivos paganos que se incluyen en una temática religiosa. Otro ejemplo sería el tema de la adoración de los pastores: durante el Renacimiento italiano el clásico portal o gruta se sustituyó por las ruinas³³⁰ de un arco de triunfo que simbolizaban el contraste entre el fin de la antigua y opulenta época clásica y el inicio de la humilde y nueva era cristiana. El origen de este tema se encuentra en la *Leyenda Áurea* de Jacobo de la Vorágine en la que se menciona que en el tiempo del nacimiento de Cristo, los romanos erigieron un templo de la Paz y ya que el oráculo de Apolo había predicho que el templo duraría hasta que una virgen tuviera un hijo, sobre el edificio se colocó la leyenda *Templum pacis aeternum* que se derrumbó la noche del nacimiento de Cristo. Todas las ruinas clásicas de las natividades y adoraciones de los magos recuerdan esta leyenda. Unido a la idea del arco de triunfo, encontramos la presencia de los reyes magos, cuyo cortejo que cada vez se iba haciendo más elaborado y completo nos recuerda las celebraciones de entradas triunfales romanas, idea que pervivió durante el medioevo³³¹. Un excelente ejemplo de un cortejo de reyes magos que describe cómo debían ser las celebraciones en la Florencia de mediados del S. XV lo encontramos en la Adoración de los Magos que Benozzo Gozzoli realiza para el *Palazzo Medici* en Florencia.

Uno de los primeros ejemplos de descripción de un triunfo clásico recuperado en época medieval lo encontramos en la *Divina Comedia* de Dante, a inicios del S. XIV. En los Cantos XXIX-XXXII del Purgatorio encontramos la descripción de una procesión cuyo ceremonial bien podría haberse tomado de los antiguos triunfos romanos: *Entonces vi venir detrás de las luces, y como guiados por las mismas, muchos personajes, vestidos de un blanco tan puro como no se ha visto jamás en el mundo*. El autor se refiere a los Patriarcas, profetas y santos varones que creyeron en la venida de Cristo. Continúa diciendo *en pos de los ancianos vinieron cuatro animales, todos ellos coronados de verdes hojas. Cada uno tenía seis alas, con las plumas llenas de ojos, como serían los de Argos si viviesen (...)* *El espacio que quedaba entre los cuatro lo ocupaba un carro triunfal sobre dos ruedas, que iba tirado por un grifo. Éste extendía sus alas (...)* *Ni Escipión el Africano,*

³²⁹ *Ibidem*, pp. 285-287.

³³⁰ Aunque a veces los artistas conocieran el modelo o monumento real, preferían usar una fuente fidedigna como era el grabado, sobre todo en España, según el modo de trabajar de los talleres de los pintores del momento, tan asiduos al manejo del repertorio gráfico. Para el artista español del Renacimiento Roma era una ciudad atractiva, que había pasado a ser la *nuova Terrasanta*, una ciudad a la que acudían miles de peregrinos interesados en visitar los lugares sagrados y los *martyria* una vez que comenzaron a multiplicarse las dificultades para acudir a Jerusalén. Pero la mayoría, y no sólo artistas sabían de ella a través de descripciones como la *Descriptio Urbis Romae* de Niccolo Signorilli, opúsculos, itinerarios, guías para peregrinos heredadas de las *Mirabilia Urbis Romae*. En la pintura española se idealizaba Roma y el pintor seleccionaba ciertas ruinas y las colocaba a su antojo sin tener en cuenta su localización precisa, como la pirámide de Caio Cestio o los obeliscos: ÁVILA, A.: *La imagen de Roma en la pintura hispánica del Renacimiento* en Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, nº 34, pp. 19 y 31.

³³¹ PINELLI, A.: *op. cit.*, pp. 289-290, 313 y ss.

*ni aún Augusto, hicieron jamás recrearse a Roma en la contemplación de un carro tan bello*³³².



Benozzo Gozzoli: Adoración de los Magos, *Palazzo Medici*, Florencia

La simbología del Grifo se ha identificado con la personificación de Cristo en su doble faceta divina y humana. Los animales del relato bien podrían recordarnos a las fieras de los triunfos romanos y a la expectación que causaría su aspecto entre la población. El punto culminante del cortejo lo ocupa el carro triunfal y tras el carro, el cortejo continúa por las virtudes cardinales y teológicas. El propio nombre de carro triunfal como lo menciona el autor nos refleja de dónde procede la idea de la procesión. Además recuerda a Escipión y Augusto para insistir en que ni siquiera los triunfos romanos eran tan bellos, con lo que el triunfo cristiano supera al pagano. La obra de Dante pudo influir a Giotto en la creación de ciertos modelos iconográficos, pero lo que sí es seguro es que Petrarca tomó algunas ideas de la Divina Comedia para sus obras literarias.

Como hemos visto, la idea del triunfo y la pompa clásicas no desaparecieron completamente durante la Edad Media, pero hubo que esperar a que Francesco Petrarca resucitara y popularizara el género literario de los triunfos clásicos con sus famosos *Triumphs*³³³, escritos alrededor de 1352 en los que describía minuciosamente un triunfo al estilo clásico y a los que dedicaremos una especial atención en el capítulo 5.2. De hecho Petrarca era un gran amante de la Antigüedad y sabemos que fue uno de los primeros coleccionistas de monedas antiguas³³⁴. El tema de los triunfos ya se conocía antes de Petrarca, ya sea por los pocos precedentes miniados que se conservaban o por la memoria

³³² ALIGHIERI, D.: *La Divina Comedia*, pp. 216-218.

³³³ PETRARCA, F.: *Triunfos*.

³³⁴ JONES, M.: *op. cit.*, p. 13.

colectiva que recordaba triunfos realizados a una cierta manera clásica, como los de Federico II, Castruccio Castrani o Cola di Rienzo.

Federico II de Suebia, emperador del sacro imperio romano³³⁵ derrotó al ejército milanés en la batalla de Cortenuova, ocurrida el 27 de noviembre de 1237. En ella se apoderó del carro dorado que llevaba los estandartes de Milán, cuya captura significaba la victoria, y lo envió a Roma como botín. En su entrada en Cremona, según narra Pier delle Vigne, procesionaba una larga fila de prisioneros y Pietro Tiepolo, *podestá* de Milán, seguía el carro triunfal con una cadena al cuello³³⁶. En Roma, según relatan las crónicas no se veía una celebración así desde tiempos de los romanos: el carro desfiló por la ciudad entre una multitud que aclamaba, tirado por un elefante, símbolo del emperador y tras de sí procesionaba una larga fila de prisioneros y las armas recogidas fueron expuestas en el Capitolio. Federico se comparaba a los Césares de la Antigüedad y lanzó este mensaje al pueblo romano que prefigura las proclamaciones de los *condottieros* del Renacimiento: ¡Acoged con fervor, *Quirites*, los trofeos de victoria de vuestro Emperador!³³⁷.

La visión del cortejo imperial debió ser un espectáculo único: a la cabeza se colocaba la guardia imperial sobre corceles, seguidos por camellos adornados con palanquines, danzarinas árabes, trovadores y juglares. Tras ellos se encontraba el emperador a caballo y un carro con sabios, físicos y astrónomos. Por último un elefante y los caballeros teutónicos cerraban el desfile³³⁸. Federico II adoptó la imagen del emperador Augusto como propaganda para sus ambiciones imperiales e intentó la recuperación de la cultura clásica³³⁹. Este gusto del emperador por la Antigüedad se plasma físicamente en el arco de triunfo de Capua³⁴⁰ iniciado en 1234³⁴¹ que él mismo diseñó, calificado como un fragmento del mundo antiguo resucitado en plena Edad Media y hoy muy deteriorado debido a los bombardeos de la IIª Guerra Mundial. En esta obra el emperador aparecía sentado en el trono y vestido a la romana³⁴². No olvidemos que Federico II fue un monarca que se consideraba un segundo Augusto, que daba a las ciudades por él fundadas nombres como Augusta, Cesarea y Aquila y que tendía a subrayar el elemento clásico en sus empresas artísticas, aunque si promovió el estilo clásico fue por razones de política imperial más que de preferencia estética³⁴³.

³³⁵ Federico II como emperador ostentaba cinco coronas que recibió en diversos lugares: en Aquisgrán, la de Francia; en Ratisbona, la de Alemania; en Pavía, la de Lombardía; en Roma, la del Imperio Romano de manos del Pontífice y en Módena, la de hierro del reino de Italia. Todo este ceremonial influirá posteriormente en Carlos V y su forma de celebrar las entradas triunfales: CHECA CREMADES, F.: *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, p. 234.

³³⁶ PINELLI, A.: *op. cit.*, p. 322.

³³⁷ BENOIST-MECHIN: *El emperador Federico II*, pp. 241-242.

³³⁸ *Ibidem*, p. 216.

³³⁹ HOLLINGSWORTH, M.: *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento: De 1400 a principios del siglo XVI*, p. 194.

³⁴⁰ PIJOAN, J.: *Arte del período humanístico. Trecento y Cuatrocento*, p. 61.

³⁴¹ PINELLI, A.: *op. cit.*, p. 322.

³⁴² BENOIST-MECHIN: *op. cit.* pp. 185-186.

³⁴³ PANOFKY, E.: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, pp. 112-114.



Reconstrucción del arco de triunfo de Federico II, Capua



Restos de la estatua de Federico II, arco de triunfo, Capua

Otro recordado triunfo fue el de Castruccio Castracani, militar *ghibellino*³⁴⁴ que ocupó los cargos de capitán general y cónsul vitalicio. Gracias a su valía militar los señores de Lucca conquistaron grandes zonas pertenecientes a la Toscana y el 23 de septiembre de 1325 tras la batalla de Altopascio fue recibido en Lucca donde se celebró una entrada triunfal *alla romana*³⁴⁵ en la que desfilaba precedido por sus prisioneros cautivos como se hacía en tiempos de los romanos³⁴⁶. Según su biógrafo Nicolao Tegrimo fue recibido con un fasto triunfal³⁴⁷.

El tercer ejemplo lo encontramos en la ciudad eterna: debido al traslado de la sede papal a Aviñón entre 1305 y 1377 la ciudad de Roma vivía una situación especial. Entre los años de 1347 y 1354 Cola di Rienzo se hizo con el poder en la ciudad y ocupó el cargo de cónsul, efectuando una serie de reformas sociales para reducir poder a los nobles, que ejecutadas con excesiva violencia terminaron con su asesinato³⁴⁸. Su pensamiento estuvo muy influenciado por Tito Livio y su intención era la de recuperar figuras heroicas del pasado romano, sobre todo creando un modelo de gobierno basado en la República romana que centralizara el poder de una Italia políticamente demasiado fragmentada en esa época³⁴⁹. Cola di Rienzo realizó varias ceremonias de estilo clásico como el cortejo del 31 de julio de 1347 que finalizó en el Laterano, donde asistió a la misa y se purificó en la pila bautismal, como se suponía que Constantino había hecho mil años antes³⁵⁰. Posteriormente, el 15 de agosto se hizo coronar en *Santa Maria la Maggiore* de Roma con seis coronas, representando virtudes cristianas y paganas³⁵¹. Tras su etapa como tribuno, Cola di Rienzo cayó en desgracia, pero el 1 de agosto de 1354 regresó al poder e hizo su entrada triunfal

³⁴⁴ HOLMES, G.: *Florenia, Roma y los orígenes del renacimiento*, p. 213.

³⁴⁵ TRECCANI, G. (fund.): *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, VOL. IX, p. 384.

³⁴⁶ BERTELLI, S.: *La corte italiana del Quattrocento en La Pittura italiana. Il Quattrocento*, Tomo secondo, *op. cit.*, p. 504.

³⁴⁷ PINELLI, A.: *op. cit.*, p. 323.

³⁴⁸ Cola di Rienzo vio el golpe de estado de 1347 como un renacimiento de aquel tiempo. Cuando devolvió al pueblo el gobierno de la ciudad, lo hizo exhibiendo la *lex de imperio Vespasiani* en la tabla de bronce que había descubierto y donde entendía que *tanta era la majestad del pueblo de Roma que daba al emperador la autoridad*. En todo ello no realizaba actos aislados de imitación al mundo antiguo, sino que iba concretando una visión global del pasado como modelo del presente: RICO, F.: *El sueño de Humanismo: De Petrarca a Erasmo*, pp. 25-26.

³⁴⁹ ALESSI, G. (pres.): *Dizionario biografico degli italiani*, VOL. XXVI, p. 663.

³⁵⁰ PINELLI, A.: *op. cit.*, p. 324.

³⁵¹ ALESSI, G. (pres.): *Dizionario biografico degli italiani*, VOL. XXVI, *op. cit.* p. 669.

en Roma al estilo clásico³⁵². No es extraño que Petrarca, tan apegado a la cultura clásica como hemos visto, participara del programa político de Cola di Rienzo, coincidiera en sus ideales y lo conociera personalmente³⁵³ aunque esto le distanciara de la familia que lo protegía hasta ese momento, los Colonna. De hecho su obra *Triumph* es tan sólo cinco años posterior en el tiempo a la coronación de Cola di Rienzo y contemporánea a este comentado tercer ejemplo de triunfo, con lo cual no sería extraño que la ceremonia romana le inspirara en parte la mencionada obra. Sumariamente diremos que *Triumph* es un poema alegórico didáctico que narra una serie de visiones del autor y que éste divide en seis Triunfos: Amor, Castidad, Muerte, Fama, Tiempo y Eternidad. En toda la obra, que será analizada en el apartado de fuentes literarias que pudieron inspirar el ciclo que nos compete, aparecen multitud de personajes clásicos, bíblicos, de la leyenda artúrica y de la sociedad medieval italiana³⁵⁴.

Los escasos precedentes artísticos y las mencionadas celebraciones de triunfos relativamente cercanas en el tiempo que pudiera conocer Petrarca no explican el complicado esquema de la obra. Muchos autores, entre ellos Flavio Biondo, han subrayado la similitud de las celebraciones en honor al patrón de Florencia, San Juan, con las de los antiguos triunfos clásicos, por lo que no eran del todo extrañas ciertas festividades religiosas que aún se seguían realizando y que recordaban sobremanera a los antiguos triunfos clásicos³⁵⁵. Pero el esquema de *Triumph* demuestra que Petrarca tomó su inspiración en las fuentes clásicas, sobre todo en el primer triunfo, el del Amor, el más ortodoxo con respecto a la descripción de lo que era un triunfo romano y que sería el modelo para el resto de triunfos. De hecho ya en tiempos de Petrarca se conocían gran cantidad de textos y autores en los que se describía un triunfo: el libro XXX de Tito Livio, Apiano, Plutarco, Flavio Josefo, Plinio o Suetonio, que eran relativamente accesibles³⁵⁶. Esta obra de Petrarca pronto empezó a influir en gran manera entre los señores de su tiempo, siendo una de las obras poéticas más leídas, no sólo en Italia sino también fuera de ella, desde la segunda mitad del S. XIV. En el propio texto del *Triunfo de Amor* se encuentra todo lo necesario para poder realizar una representación precisa del mismo y por ello no es extraño que empecemos a encontrar representaciones iconográficas de estos triunfos que, como no, los mecenas encargaban para ser representados ellos mismos en todo el ensalzamiento de su Gloria. La obra de Petrarca fue la primera que creó el modelo del triunfo³⁵⁷, pero no fue la única, ya que a mediados del S. XV este tema era tan actual que se compusieron otras tres obras que influyeron en gran medida en la concepción del triunfo a partir de 1450. La primera fue la conocida *Roma triumphans* de Flavio Biondo,

³⁵² *Ibidem*, p. 674 y TRECCANI, G. (fund.): *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, VOL. X, pp. 711-713.

³⁵³ *Ibidem*, p. 711.

³⁵⁴ PETRARCA, F.: *op. cit.* pp. 15-15 y 19-22. Ver capítulo 5.2.

³⁵⁵ PINELLI, A.: *op. cit.*, p. 308. La fiesta de San Juan Bautista se había ido convirtiendo en un día de exaltación ciudadana y política de la República de Florencia. Por eso era fácil que junto a la ilustración de escenas importantes de la Historia Sagrada y al lado de los patronos de las cofradías, se presentase en el apogeo del entusiasmo humanista por la Antigüedad, la idea del triunfo romano que ya había aparecido en otras circunstancias con los cuatro grupos de triunfos de antiguos emperadores que desfilaron en la época de Lorenzo el Magnífico entre figuraciones bíblicas y político-locales. Pero eran sobre todo las fiestas del Carnaval las que, debido a su ambiente marcadamente profano y sensual ofrecían a los artistas una fecunda ocasión para idear y dar forma a múltiples representaciones a veces fantásticas y de gran esplendor visual. Estos desfiles de carnaval alcanzaron su apogeo en la época de Lorenzo el Magnífico: los motivos de la mitología antigua y los *trionfi* de la historia romana proporcionarían el material más apreciado de estas mascaradas: WACKERNAGEL, M.: *El medio artístico en la Florencia del Renacimiento. Obras y comitentes, talleres y mercado*, p. 189 y ss.

³⁵⁶ *Ibidem*, p. 334.

³⁵⁷ Para un estudio muy completo de los diferentes triunfos que se originaron gracias a la obra de Petrarca y cómo éstos siguieron su modelo *vid.*: VAN MARLE, R.: *Iconographie de l'art profane au Moyen Age et à la Renaissance, Vol. II: Allégories et symboles*, pp. 111-151. Destacan los triunfos de la Muerte, de la Justicia, la Iglesia, de la Fe, del Amor Divino, de los Vicios y de algunos personajes históricos entre los que destaca César.

compuesta entre 1457-59, en la que en el libro X se describía meticulosamente un triunfo clásico. Otra sería *De re militari* de Roberto Valturio, cuyo tercer libro estaba dedicado al triunfo³⁵⁸. Fue escrita en 1460 y dedicada a Segismundo Pandolfo Malatesta, pero no sería publicada hasta 1472 en Verona. La tercera y lamentablemente desaparecida era *De dignitatibus romanorum, triumpho et rebus bellicis* de Giovanni Marcanova, compuesta en 1465³⁵⁹. Todas estas obras influyeron paulatinamente en los artistas, que incluyeron ceremonias de triunfos en sus obras que con el tiempo se fueron haciendo más completas y fieles a su idea original. Una de las primeras representaciones de un carro triunfal clásico apareció en el yelmo del vencido Goliat a los pies del David de Donatello, realizado hacia 1430, lo que deja de manifiesto la recuperación de la cultura clásica en Florencia antes de mediados del S. XV³⁶⁰ en un monumento público que ensalzaba las libertades civiles contra los tiranos.



Donatello: detalle del casco de Goliat, David de bronce

Ya en pleno Renacimiento, encontramos otra ceremonia de triunfo en la figura de Alfonso V de Aragón tras su conquista de Nápoles en 1443: *Se presentó (...) vestido con una toga carmesí repujada con armiño y ceñida con un cinturón enjovado equivalente a un reino. Delante de él abría el paso un dorado carro de triunfo tirado por cuatro caballos ricamente enguapaldrados y cubierto por un palio, también brocado de oro, sostenido por veinticuatro de los ciudadanos principales (...) al frente iban los oficiales seguidos por el caballo del rey, una yegua blanca, atendida por treinta mozos de la caballeriza real. Después iba un tropel de muchachas con largos vestidos blancos agitando ramas de laurel; acto seguido la banda de música y el clero portando relicarios (...) las comunidades florentina y catalana habían organizado retablos alegóricos. En uno intervenía la figura de la Fortuna (...) Detrás cabalgaban siete virtudes, cada una llevando un símbolo (...) Otro retablo representaba los doce héroes romanos que elogiaban las gestas de Alfonso porque superaban con mucho las suyas propias*³⁶¹. Toda

³⁵⁸ Roberto Valturio escribió en 1485 su *De Re militari*, en cuyo libro XII hacía un repaso de la iconografía militar heroica de la Antigüedad y sus relaciones con los tiempos modernos. En los capítulos I y II hablaba de los triunfos y los trofeos: CHECA CREMADES, F.: *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, p. 79.

³⁵⁹ PINELLI, A.: *op. cit.*, pp. 331-332.

³⁶⁰ HOLLINGSWORTH, M.: *op. cit.* p. 79. El relieve del casco de Goliat que representa el Triunfo del Orgullo ayudado por la protección divina, está relacionado con un camafeo que poseía el papa Paolo II y que después pasó a Lorenzo el Magnífico: PETRUCCI, F.: *Donatello: Tecniche e linguaggio*, p. 140.

³⁶¹ RYDER, A.: *Alfonso el Magnánimo, rey de Aragón, Nápoles y Sicilia (1396-1458)*, pp. 310-312. Alfonso V se negó a recibir la corona de laurel y su desfile, que entró en la ciudad a través de una brecha en las murallas, fue una curiosa mezcla de elementos antiguos y alegóricos junto con otros puramente pomposos. En 1450 Francesco Sforza también rechazaría el carro de triunfo diciendo que semejantes cosas eran prejuicios propios de los reyes: BURCKHARDT, J.: *La*

esta ceremoniosa entrada triunfal³⁶² estaba planeada para legitimar la autoridad del nuevo régimen, de ahí que el rey se inspirase en la iconografía de la Roma imperial y se legitimase su conquista por una figura que representaba a Julio César. De hecho no sólo se utilizaron iconografías clásicas, sino que Alfonso tomó el símbolo de la Silla Peligrosa de la leyenda artúrica, que adoptaría como su divisa³⁶³, temas de la Tabla Redonda que pocos años después Ludovico Gonzaga, marqués de Mantua, encargaría a Pisanello para su Palacio Ducal en una serie de frescos³⁶⁴. De hecho los intelectuales que trabajaban para Alfonso fueron los responsables de que este modelo se difundiera muy pronto por el resto de cortes italianas: Porcelio (Giannantonio de Pandoni) escribió *Triumphus regis Aragoniae devicta Neapoli*, Panormita (Antonio Beccadelli) *De dictis et de factis Alphonsi regis* y Bartolomeo Facio *De rebus gestis ab Alphonsi primi Neapolitarum rege commentarium*, todas ellas insistiendo en el triunfo como modelo de legitimación regia³⁶⁵.

La representación plástica de este triunfo se puede ver en el arco que Alfonso V hizo construir en la entrada principal del napolitano Castel Nuovo³⁶⁶ cuya construcción abarcó desde 1452 hasta 1466³⁶⁷. En el antiguo castillo construido por Carlos I de Anjou en la segunda mitad del S. XIII el rey aragonés emprendió una serie de reformas de reconstrucción entre las que destacaron el arco de entrada. Inspirándose en los arcos de triunfo romanos ya comentados, la obra se encargó tanto a artistas del reino de Aragón como a italianos bajo la dirección de Guillermo Sagrera, entre los que destacaron Francesco Laurana o Pietro da Milano, de ahí que no se pueda atribuir la autoría a ninguno en concreto. También sabemos que el propio rey pidió al humanista Panormita una copia del Vitruvio para dirigir los trabajos que se iban a realizar³⁶⁸. El motivo de la construcción del arco era representar la citada entrada triunfal de Alfonso en Nápoles³⁶⁹, pero además esta obra unía el tema pagano del triunfo con la simbología cristiana y la heráldica del rey aragonés³⁷⁰. La obra en sí se estructura en seis niveles entre los que se desarrolla toda la decoración simbólica. La parte más importante para nuestro estudio es el relieve del segundo piso, en el que se representa la entrada triunfal del rey en la ciudad sobre un carro de triunfo cubierto por un baldaquino y tirado por caballos. Precediendo al rey encontramos músicos que tocan sus instrumentos y toda una procesión que acompaña al monarca según el más puro estilo clásico, como Petrarca nos recordaba en su obra. Precisamente este castillo lo conquistó el Gran Capitán en su campaña de Nápoles y en él se encontraba el famoso ciclo de Giotto. Como estudiaremos más adelante no tuvo la

cultura del Renacimiento en Italia, pp. 353-354.

³⁶² PINELLI, A.: *op. cit.*, p. 324.

³⁶³ HOLLINGSWORTH, M.: *op. cit.* p. 195.

³⁶⁴ *Ibidem*, p. 227.

³⁶⁵ BERTELLI, S.: *op. cit.*, p. 504. Es muy conocida la fascinación de Alfonso el Magnánimo por la Antigüedad, que le hacía quedarse embelesado oyendo las décadas de Tito Livio y seguir con curiosidad las discusiones filológicas sobre algunos pasajes. A Alfonso le convenía crearse una aureola cuyo brillo cegara cualquier reticencia sobre su legitimidad en Aragón y obviamente en Nápoles y supo logrársela gracias a la contribución de los mayores humanistas coetáneos en todos los flancos estratégicos, entre los que destacaron Lorenzo Valla, Manetti, Pontano, Pier Candido Decembrio, Flavio Biondo o Filelfo: RICO, F.: *El sueño de Humanismo: De Petrarca a Erasmo*, pp. 54-56.

³⁶⁶ Las obras del castillo de Carlos I de Anjou se iniciaron en 1279 bajo la dirección de Pierre de Chaules y continuaron durante los reinados de Carlos II y Roberto el Sabio, que mandó venir a Giotto para realizar el ciclo de frescos de su capilla palatina, hoy perdido: CHASTEL, A.: *El Renacimiento italiano, 1460-1500*, pp. 136-137. Ver capítulo 3.3.

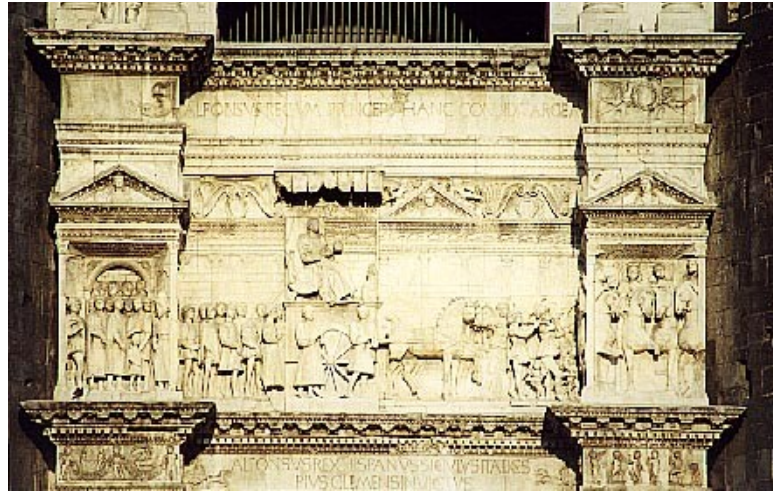
³⁶⁷ POPE-HENESSY, J.: *La escultura italiana en el Renacimiento*, pp. 117.-119.

³⁶⁸ RYDER, A.: *op. cit.* pp. 419- 424.

³⁶⁹ VASARI, G.: *op. cit.*, p. 296.

³⁷⁰ Alfonso V se preocupó de dar a este arco, que tomaba el modelo de Nola de estructura portada-retablo, un sentido de exaltación del triunfo de la paz con la inscripción ALFONSUS CLEMENS, que destacaba su carácter de pacificador del reino y no de simple militar conquistador: SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Arte y Humanismo*, p. 229.

oportunidad de contemplar este ciclo porque ya había sido destruido, pero pudo tener constancia de su existencia y que esto pudiera darle la idea que más tarde plasmaría su esposa en el monasterio de San Jerónimo.



Francesco Laurana: arco de Alfonso V de Aragón, Castel Nuovo, Nápoles

Desde este momento las ceremonias de triunfo en suelo italiano irían sucediéndose a un ritmo vertiginoso. Tan sólo diez años después de la entrada triunfal de Alfonso V en Nápoles, el 25 de Marzo de 1453 los milaneses tenían preparada una ceremonia similar para su conquistador Francesco Sforza. Una gran multitud estaba preparada a la entrada de la ciudad con un carro triunfal con baldaquino de oro blanco que Francesco, debido a su prudencia y humildad rechazó por considerar que no debían mostrársele esos honores ya que no era rey ni príncipe, sino hijo de un *condottiero*, problema que no tuvo ese mismo año Borso d'Este tras su conquista de la ciudad de Reggio³⁷¹. En mayo de 1459 se celebró un Triunfo del amor en honor de Pío II en Florencia, durante su viaje de camino a Mantua y en 1475 para celebrar las bodas de Costanzo Sforza y Camilla de Aragón se realizó otro triunfo en su honor³⁷².

Otro ejemplo de representación física de un triunfo lo encontramos en la parte posterior del díptico que Piero della Francesca realizó para los duques de Urbino alrededor de 1470, hoy conservado en la *Galleria degli Uffizi* de Florencia. Piero della Francesca se trasladó a Urbino hacia 1469 para terminar el altar de la Confraternidad del *Corpus Christi* que Ucello había dejado inacabado el año anterior, y del que sólo pudo realizar la *predella*. Piero no llegó a aceptar este encargo que sería finalmente terminado por Justo de Gante. Ya en la ciudad, entabló una estrecha relación con los señores de la villa. El entonces duque de Urbino, Federico de Montefeltro, fue un gran *condottiero* que estuvo al servicio

³⁷¹ BERTELLI, S.: op. cit., p. 504.

³⁷² PINELLI, A.: op. cit., p. 306.

de algunos pontífices y del rey de Nápoles, lo que le proporcionó grandes ingresos para construir su palacio en la villa de Urbino, trabajo del que estaría encargado Luciano Laurana desde 1468³⁷³. En este palacio humanista Federico contaba con una gran biblioteca que abarcaba casi todos los campos culturales del saber y un *studiolo* privado del que ya hemos hecho mención. Para el duque Federico realizó Piero della Francesca varias de sus obras más famosas entre las que se encuentra este díptico.

En el anverso de la obra aparecen representados Federico de Montefeltro y Battista Sforza en sendos retratos de perfil, mirándose mutuamente en una composición cuyo origen deriva de los perfiles de las monedas romanas, de ahí que este tipo de retratos haya recibido el nombre de retratos numismáticos³⁷⁴. En el reverso se representa a los mismos personajes sobre carros triunfales en una compleja iconografía. El hecho de estar pintado por las dos caras nos pone de manifiesto que no era una obra para ser colgada, sino casi con seguridad para colocarla en el centro de una sala, posiblemente la de audiencias³⁷⁵, y poder ser admirada por ambos lados, con lo que la importancia que se le daba era mayor que a otras obras pictóricas. Además está pintada bajo una fuerte influencia flamenca ya que la técnica utilizada es el óleo, la preferida por Federico y que Piero della Francesca estaba experimentando desde hacía poco tiempo³⁷⁶. De todas formas lo que sí queda claro es que se realizaron los dos retratos juntos como proyecto inicial, ya que en ambos coinciden los paisajes y la composición.

Existen algunos problemas de datación, que estarían relacionados con el motivo de la realización de esta obra tan singular. Battista, hija de Alejandro Sforza señor de Pésaro nació alrededor de 1446 y casó con Federico de Montefeltro el 10 de Febrero de 1460³⁷⁷, por lo que los retratos no pudieron realizarse para conmemorar la boda, ya que ella no aparece como una muchacha de 14 años, sino como una mujer adulta. Hay otras razones para pensar que el doble retrato se realizó para perpetuar un feliz matrimonio que se vio súbitamente truncado por la repentina muerte de la duquesa, por lo que se trataría de un homenaje a Battista en recuerdo del amor conyugal póstumo. El 25 de Enero de 1472 Battista había dado a luz a Guidobaldo, único hijo varón de los duques y encargado de perpetuar por tanto el linaje de la familia. Todo el futuro de su estado dependía de ese varón tan deseado, ya que los otros ocho vástagos de la pareja habían sido niñas. De ese parto Battista no se vio totalmente recuperada y su salud fue empeorando. Las noticias de la mala salud de Battista le llegaron a Federico cuando estaba celebrando en Florencia su triunfo sobre la inexpugnable ciudad de Volterra y llegó a Gubbio con tiempo de ver a su esposa viva. Battista Sforza murió de forma repentina el 6 de Julio de 1472 con tan sólo 26 años y Federico decidió no volver a casarse de nuevo. Battista, a propio requerimiento, fue enterrada en la iglesia de San Francisco de Urbino llevando el hábito de este santo. La humildad de su esposa impidió a Federico la erección de una tumba en su honor, por lo que encontraríamos aquí la razón de la creación de este díptico para honrar y conmemorar a la amada perdida. Aún no conociendo a la duquesa en vida (cosa poco probable) Piero della Francesca hubiera tenido la oportunidad de estudiar algún retrato de Battista que se conservaba en el palacio de Urbino, como el atribuido a Laurana hoy en el Museo Nacional del *Bargello* en Florencia³⁷⁸.

³⁷³ ARONBERG LAVIN, M.: *Piero della Francesca*, pp. 248-250 y 251-253.

³⁷⁴ BOZAL, V.: *Piero della Francesca*, p. 144.

³⁷⁵ DE VECCHI, P.: *La obra pictórica completa de Piero della Francesca*, p. 100.

³⁷⁶ ARONBERG LAVIN, M.: *op. cit.* p. 260.

³⁷⁷ *Ibidem*, p. 255.

³⁷⁸ *Ibidem*, pp. 258-261.

La parte que más interesa a nuestro estudio es el reverso de la obra, donde aparece la pareja de duques en carros de triunfo. El motivo del carro triunfal es común en Italia a partir de los *Triunfi* de Petrarca, y era un recurso muy utilizado en los *cassoni* o arcas matrimoniales decoradas con pinturas alegóricas que se regalaban como presente a la pareja recién casada. El tercio inferior de cada panel está ocupado por un tablero de estilo clásico escrito en letras capitales romanas con epigramas en latín, que pueden darnos una cierta información de que la obra pudiera haberse realizado tras la muerte de Battista: en el de Federico se habla de él en presente y se celebran su fama imperecedera y sus virtudes, parangonándolo con otros líderes militares romanos³⁷⁹: *Por triunfo insigne es llevado el claro Federico a quien la duradera fama de sus virtudes aclama digno rector del cetro, semejante a los máximos caudillos del pasado*³⁸⁰. En el de Battista se habla en pasado y se usan algunas expresiones tomadas del epitafio que el poeta romano Ennio hizo para su propia tumba (identificado por Gilbert)³⁸¹. La cartela dice: *La que fue moderada en la prosperidad está en los labios de todos los hombres ornada con la alabanza de los hechos gloriosos de su gran marido*³⁸². La frase *secundis rebus*, también fue usada por el Papa Sixto IV en la carta de condolencia que envió a Federico por la muerte de su esposa³⁸³.

Por encima de estos tableros encontramos ya la representación de la pareja sobre carros de triunfo que avanzan para encontrarse guiados por amorcillos que simbolizan el amor que sienten entre ellos y que los une en sus vidas. El de Federico está tirado por dos corceles blancos, color que hace que sean apropiados para un carro triunfal, ya que los caballos blancos solo podían ser dominados por alguien grande y poderoso, y por tanto son perfectos para el carro de un gran general, tradición que fue introducida por Marco Furio Camillo tras su victoria sobre Veii en el 399 a. C.³⁸⁴. El duque aparece sentado en un trono con una figura femenina alada a su espalda que sujeta una corona de victoria de laurel sobre su cabeza y que representa a la Fortuna. Como en otros retratos (*Pala Brera* de Milán), aparece con su armadura de reflejos plateados y con su bastón señala a las 4 virtudes cardinales que están sentadas delante del carro: la Justicia aparece con la espada y la balanza, la Prudencia con el espejo, la Fortaleza con una columna rota y la figura que quedaría oculta sería la Templanza³⁸⁵. El orden de colocación de estas virtudes tomadas como alabanzas a Federico pudo estar inspirado en el libro quinto de Roberto Valturio *De re militari* (primer tratado humanista del arte de la guerra en la Antigüedad clásica), que estaba al servicio del duque. De hecho copias de este libro fueron regaladas por Federico como regalo oficial, y el lo leía con gusto, como muchos militares del S. XV que admiraban a los grandes militares del pasado³⁸⁶.

El carro de Battista está tirado por dos unicornios marrones con cabeza de ciervo, melena de león y cuerpo de caballo. El unicornio era el símbolo de la castidad durante la Edad Media debido a la leyenda de que sólo podía ser capturado por una virgen, y también podría estar tomado de Petrarca, ya que se menciona en el *Triunfo de la Castidad* y se conocían representaciones miniadas anteriores a esta obra. En la parte delantera del carro aparecen dos figuras sentadas: serían la Caridad de azul sosteniendo un pelícano que se

³⁷⁹ *Ibidem*, pp. 260-264.

³⁸⁰ DE VECCHI, P.: *op. cit.* p. 100.

³⁸¹ LIGHTBOWN, R.: *Piero della Francesca*.

³⁸² DE VECCHI, P.: *op. cit.* p. 100.

³⁸³ (Urb. Lat. 1193, ff. 34r-35v, carta del 12 de Julio de 1472): LIGHTBOWN, R.: *op. cit.* 1992.

³⁸⁴ RECIO, R.: *Petrarca en la Península Ibérica*, p. 4.

³⁸⁵ ARONBERG LAVIN, M.: *op. cit.* p. 264.

³⁸⁶ LIGHTBOWN, R.: *op. cit.* 1992.

hiere su pecho para alimentar a su prole, según la creencia medieval, y la Fe sosteniendo un cáliz con la hostia, símbolo del catolicismo ortodoxo³⁸⁷. Todos los panegiristas de la duquesa destacaron las virtudes de la piedad y la caridad como características de su vida, ya que ayudaba económicamente a muchachas con pocos recursos a poder contraer matrimonio y por ello podemos encontrarlas en el carro de la duquesa como las dos figuras que lo dirigen. Estas dos virtudes están también inspiradas en los elogios que Battista recibió tras su muerte, sobre todo la oración de Giovanni Antonio Campano, más tarde mandada imprimir por Federico en 1476. Battista aparece en un trono leyendo un libro devocionario rodeada de varias figuras femeninas de difícil identificación: la figura de la derecha sería la Castidad, debido a su vestido blanco que simboliza la pureza virginal. La otra figura que la asiste y aparta la vista sería la representación de la Modestia, otra virtud atribuida a la mujer casada, características por las que la duquesa fue famosa en vida según atestiguaban Colantonio de Ricci y el Papa. Estas cuatro figuras son el resumen de las virtudes femeninas atribuidas a Battista por muchos en su sepelio o en las cartas de condolencia³⁸⁸.

Posteriormente, el propio Guidobaldo ordenó realizar un triunfo póstumo a su padre en Casteldurante en 1488, en el que junto a arcos de triunfo destacaba un carro tirado por una pareja de centauros sobre el que se sentaban tres actores que personificaban a César, Escipión y al propio Federico³⁸⁹.



Triunfos de Federico de Montefeltro y Battista Sforza
Galleria degli Uffizzi, Florencia

Pero sin duda la mejor representación pictórica de los triunfos clásicos resucitados por Petrarca la encontramos en el ciclo que Andrea Mantegna realizó sobre el *Triunfo de*

³⁸⁷ ARONBERG LAVIN, M.: *op. cit.* pp. 264-265.

³⁸⁸ LIGHTBOWN, R.: *op. cit.*

³⁸⁹ PINELLI, A.: *op. cit.*, p. 329.

César, calificados como una *labor de reintegración filológica*³⁹⁰ y que actualmente se conserva en el palacio de *Hampton Court* en Inglaterra³⁹¹. Se trata de un ciclo de 9 lienzos realizados antes de 1490 para la corte de los Gonzaga (posiblemente por encargo de Ludovico II y terminados para su nieto Francesco³⁹²) para su palacio ducal de Mantua, donde Mantegna también decoró la ya citada cámara de los esposos. Ercole d'Este los contempló en su visita a Mantua en 1486 mientras estaban siendo realizados y quedó impresionado³⁹³. Fueron muy conocidos por grabados de diversos artistas como Giovanni Antonio da Brescia o Giulio Campagnola anteriores a 1505 y representaban el triunfo clásico con una calidad de detalles que hicieron de este ciclo quizás el ejemplo más puro dentro de esta tipología, por lo que se difundieron en el S. XVI e influyeron en la fiesta renacentista como hemos comentado anteriormente³⁹⁴. Se ha descartado que el motivo de la realización de este ciclo fuera una alabanza a los Gonzaga, ya que los lienzos carecen de alusiones a la familia, sino que se trataría de una obra que sirviera de modelo a todo el que la contemplara. La primera referencia a estas obras la encontramos en una carta del 26 de Agosto de 1486, que describe la visita de Ercole d'Este, duque de Ferrara a Mantua, donde contempló cómo Mantegna los estaba realizando. La segunda referencia proviene de la carta que Mantegna envió a Francesco Gonzaga fechada el 31 de Enero de 1489, para que se reparara la ventana de su estudio y los triunfos ya realizados no se deterioraran, esperando aún realizar más. En un decreto tres años más tarde el mismo Francesco mencionaba los trabajos de Mantegna, entre los que destacaba la *Camera picta* y los triunfos de César. La serie se completaría en una fecha desconocida, pero con seguridad sabemos que en 1501 seis de las obras de Mantegna se exhibieron en la *Corte Vecchia* y que el artista concluyó su serie poco antes de su muerte, ocurrida en 1506³⁹⁵.

La posible inspiración de estos triunfos podría encontrarse en la *Roma Triumphans* de Flavio Biondo, escrita entre 1457-59 y presentada al Papa Pío II en Mantua, no publicada hasta 1472. También por esta fecha se publicó el *De Re Militari* de Valturio y Lorenzo de Médici mandó una carta redactada por Poliziano a Federico de Aragón en Nápoles hablándole sobre arcos triunfales y la manera de celebrar un triunfo. Mantegna pudo ayudarse de estas fuentes literarias y de otras con las que contaban los Gonzaga en su biblioteca: descripciones de la antigua Roma, las *Vidas* de Plutarco, la obra de Appiano impresa en 1477 en la que se describía el triunfo de Escipión o la carta que Chrysoloras envió al emperador bizantino en 1411 describiendo la ciudad de Roma, traducida del griego al latín en 1454³⁹⁶. Aunque no se conocía ningún texto descriptivo de un triunfo de Cesar, sí se sabía de los de otros grandes militares romanos como los narrados por Suetonio, el de Emilio Paulo de Plutarco o el relato de Livio sobre Marcelo. Parece extraño que Mantegna encontrara todos estos pasajes y sería más normal que los conociese por la recopilación de triunfos romanos de Giovanni Marcanova, que no ha llegado a nuestros días. Además el mencionado Biondo citaba sus fuentes, por lo que Mantegna pudo contrastar los originales para realizar su obra³⁹⁷.

³⁹⁰ *Ibidem*, p. 293.

³⁹¹ GARAVAGLIA, N.: *La obra pictórica completa de Andrea Mantegna*, p. 110.

³⁹² CAMARA MUÑOZ, A.: *El arte y sus creadores: Andrea Mantegna*, p. 46.

³⁹³ HOLLINGSWORTH, M.: *op. cit.* p. 236.

³⁹⁴ CAMARA MUÑOZ, A.: *op. cit.* p. 46. Los lienzos permanecieron en la colección Gonzaga hasta la adquisición por parte de Carlos I de Inglaterra en 1629 y fueron excesivamente restaurados a lo largo del tiempo por artistas como Louis Laguerre y Roger Fry siendo sometidos a una última restauración alrededor de 1975 por Brealey: BOORSCH, S., CHRISTIANSEN, K., EKSERDJIAN, D., HOPE, C., LANDAU, D. and others: *Andrea Mantegna*.

³⁹⁵ *Ibidem*.

³⁹⁶ CAMARA MUÑOZ, A.: *op. cit.* pp. 47-48.

³⁹⁷ BOORSCH, S., CHRISTIANSEN, K., EKSERDJIAN, D., HOPE, C., LANDAU, D. and others: *op. cit.*

Todos los personajes de los 9 lienzos se dirigen hacia el mismo lado, por lo que parece claro que toda la serie estaba concebida para ser colgada en una pared continua que permitiera la representación del triunfo, aunque aún no se ha podido documentar qué sala estaría destinada a este evento. Según los estudios de Martindale los triunfos se pueden dividir en 3 grupos: los tres primeros muestran el inicio de la procesión y no poseen ni edificios ni paisaje. Los triunfos 4, 5 y 6 (el grupo mejor conservado) están unidos entre sí por medio del paisaje de fondo y por los elementos de la procesión, con unas figuras elegantes y dinámicas que contrastan con el tercer grupo (7, 8 y 9) cuyas figuras son más estáticas y de una composición más abigarrada, mostrando a César en su carro triunfal³⁹⁸. Los lienzos 5 y 9 encontrarían un modelo en los relieves del arco de Tito de Roma³⁹⁹. Estas pinturas tuvieron un gran éxito y fueron muy imitadas, sobre todo por Jacobo de Estrasburgo, que publicaría en Venecia en 1503 una serie de 12 grabados que representaban el Triunfo de César⁴⁰⁰.



Andrea Mantegna: Triunfo de César I y IX, *Hampton Court*, originalmente en el palacio ducal de Mantua

El tema del triunfo no sólo se tomaba para decoraciones palaciegas, sino que también era muy utilizado para celebraciones efímeras: Giangaleazzo Sforza encargó unas elaboradas decoraciones para celebrar su matrimonio con Isabel de Aragón en 1489 en las que destacaba un gigantesco arco triunfal con relieves y referencias a la Roma Imperial y al pasado paleocristiano de Milán⁴⁰¹. La entrada de Carlos VIII⁴⁰² en Florencia en 1494 fue definida por Luca Landucci como triunfal, con el portón del *Palazzo Medici* decorado como un arco de triunfo y se realizó un arco triunfal mandado encargar a Perugino. En

³⁹⁸ *Ibidem*.

³⁹⁹ GARAVAGLIA, N.: 1970, *op. cit.* p. 112.

⁴⁰⁰ RUIZ GARCÍA, A.: *El castillo de Vélez Blanco (Almería)*, p. 97. Para conocer el alcance de la influencia de los grabados de Mantegna en artistas como Giulio Campagnola, Marcantonio Raimondi o Jacopo de'Barbari con referencia al tema del Triunfo de César *vid.*: LOMASTIRE, S. (dir.): *Andrea Mantegna e l'incisione italiana del Rinascimento nelle collezioni dei Musei Civici di Pavia*, pp. 33-36 y 57-59.

⁴⁰¹ HOLLINGSWORTH, M.: *op. cit.* p. 190.

⁴⁰² Tras su invasión de Italia en 1495, Carlos VIII de Francia entró de manera triunfal en Lucca, Pisa y Florencia, camino de Roma y Nápoles. Este rey fue precisamente el que inició las hostilidades que llevarían al enfrentamiento entre Francia y España por el control del reino de Nápoles, guerras en las que el Gran Capitán jugaría un papel primordial: MARTÍNEZ RUIZ, E.: *El Gran Capitán y los inicios de la "revolución militar" en Córdoba, el Gran Capitán y su época*, p. 169.

Florenia continuaron las celebraciones inspiradas en los triunfos clásicos incluso durante la etapa de austeridad dictada por Savonarola. Él mismo describió un triunfo de la Cruz en el que se limitaba a sustituir los símbolos paganos por cristianos, y relataba un triunfo con patriarcas, donde sobre el carro triunfal colocaba a Cristo sentado y coronado de espinas⁴⁰³.

Hemos comentado que Florenia fue la ciudad pionera en la celebración de la ceremonia del triunfo, debido sobre todo a su experiencia en las ceremonias en honor a su patrono San Juan y en ella se celebró la llegada de don Iñigo López de Mendoza en 1486 que representaba a los Reyes Católicos⁴⁰⁴. Pero Florenia no era la única ciudad en la que se celebraban ceremonias de triunfo. En Nápoles aún se recordaba el famoso triunfo de Alfonso de Aragón y por ello la ciudad para celebrar la conquista de Granada, el último día del carnaval de 1492 hizo representar un Triunfo de la Fama compuesto por Sannazaro⁴⁰⁵. Por el mismo motivo en Roma se organizó un triunfo con actores que representaban los soldados cristianos que portaban los trofeos y armas de los moros vencidos. Ya en el S. XVI no habría soberano, tirano, general victorioso u hombre de gobierno al que no se le rindieran ceremonias triunfales⁴⁰⁶. También los pontífices se sumaron a este tipo de celebraciones de origen pagano, como Julio II, que celebró su entrada triunfal en Roma tras la expedición militar de 1507 sobre un carro⁴⁰⁷. En noviembre de 1515, León X hizo su entrada triunfal en Florenia y se levantaron doce arcos y otros monumentos a imitación de los romanos, e incluso se completó la fachada de *Santa Maria dei Fiori* con una decoración de madera⁴⁰⁸.

Mientras esto ocurría en Italia, en la Europa nórdica de inicios del S. XVI se preferían las *joyeuses entrées* medievales a los triunfos clásicos, aunque poco a poco éstas fueron asimilando la aparición de arcos triunfales y emperadores de la Antigüedad. Con esto se pretendía la asimilación de la cultura clásica al cristianismo, de ahí que con el motivo de la defensa de la Fe se utilizara la figura del emperador Constantino y que los héroes y dioses fueran acompañados de virtudes teológicas y cardinales. En la entrada de Felipe el Bueno, duque de Borgoña en Gante en 1458, se le comparó con Marte, Alejandro Magno, Julio César y Cicerón y fue la primera vez que se utilizaron personajes clásicos en

⁴⁰³ PINELLI, A.: *op. cit.*, pp. 318-319 y 336.

⁴⁰⁴ MARTÍN GARCÍA, J. M.: *op. cit.*, p. 114.

⁴⁰⁵ La entrada como ceremonia ritual y espectáculo que integraba todas las artes revistió un papel esencial en la cultura política napolitana, al proporcionar la expresión visual de los sucesivos cambios dinásticos y sus mayores necesidades de exteriorizar la dignidad y la legitimidad de la institución monárquica en una suerte de continuidad simbólica del poder Real capaz de remontar las alteraciones políticas; de ahí la insistencia en el mantenimiento de circuitos, símbolos y rituales en los cortejos de entronización, que llegarían a consagrar un recorrido urbano, con la Catedral y los *seggi* como etapas obligadas de encuentro con los poderes ciudadanos antes de terminar en *Castelnuovo*, y cuya culminación de produciría en 1535 con el gran triunfo de Carlos V tras la conquista de Túnez: HERNANDO SÁNCHEZ, C. J.: *El reino de Nápoles en el Imperio de Carlos V*, p. 111.

⁴⁰⁶ PINELLI, A.: *op. cit.*, pp. 284 y 308.

⁴⁰⁷ BERTELLI, S.: *op. cit.*, p. 505.

⁴⁰⁸ Esta celebración superó con mucho a las que se habían realizado hasta ese momento en la ciudad. El motivo fue la primera visita del pontífice León X a su ciudad natal después de más de diez años de proscripción sobre su familia. A lo largo del extenso recorrido entre la *Porta Romana*, la Catedral y los aposentos papales en *Santa Maria Novella* se erigieron más de doce arcos de triunfos y otras arquitecturas efímeras de carácter antiguo en las que trabajaron los mejores artistas de Florenia. La idea era una especie de reconstrucción de la antigua Roma imperial que Florenia, de acuerdo con el gusto de la época, quería ofrecer al Papa como pomposo marco de su *Via triumphalis*. La pieza más grandiosa fue el revestimiento de madera, estuco y pintura que se levantó ocupando todo el frente del *Duomo* según diseño del antiguo modelo de Lorenzo el Magnífico para el concurso de 1491 y decorado por Jacopo Sansovino y Andrea del Sarto con grandes pinturas imitando relieves. Sansovino también había erigido en la plaza de *Santa Maria Novella* una copia libre del Marco Aurelio romano de tamaño original y Baccio Bandinelli una columna de Trajano en el *Mercato* y una estatua colosal de Hércules como pareja provisional del David de Miguel Ángel colocada frente a la *Loggia dei Lanzi*. Granacci, Pernino del Vaga, Rosso Fiorentino y Pontormo trabajaron en la decoración pictórica de los diversos arcos de triunfo: WACKERNAGEL, M.: *op. cit.*, pp. 193-194 y PINELLI, A.: *op. cit.*, p. 338.

las entradas triunfales borgoñonas. En la mentalidad borgoñona ya se conocían personajes clásicos: Jasón daba origen a la orden del Toisón de oro, fundada por el mencionado Felipe en 1430 y Hércules era un símbolo tradicional de la dinastía (que Carlos V superaría al sobrepasar los límites de la Antigüedad con su famoso lema PLUS ULTRA). Precisamente se representaron los doce trabajos de Hércules por actores vivos durante las celebraciones de la boda entre Carlos el Temerario y Margarita de York en el palacio Prinsenhof de Brujas del 3 al 11 de Julio de 1468⁴⁰⁹.

Estos modelos clásicos se difundieron rápidamente, como podemos ver en 1457, cuando el rey de Hungría regaló a Carlos VII de Francia un carro que a su muerte en 1461 fue usado para su triunfo en la entrada en París o en la entrada triunfal de otro rey de Francia, Luis XII en Cremona en 1509⁴¹⁰. Antes de las guerras de Italia en las que el Gran Capitán jugó un papel fundamental, la imagen del rey francés Carlos VIII exigía una nueva estética, más severa y adaptada al gusto renacentista. Commynes, después de echar una ojeada al arte de su tiempo, eligió la estética de los desfiles triunfales como el mejor medio de propaganda de su rey⁴¹¹ y la expedición de Italia fue una ocasión inmejorable para probarlo⁴¹². Otro ejemplo lo encontramos en los grabados del gran arco de triunfo del emperador Maximiliano I⁴¹³, abuelo del emperador Carlos V. La gigantesca xilografía del arco triunfal en honor de Maximiano I se proyectó por Johannes Stabius y el humanista Pirkheimer entre 1515-17 con 192 bloques separados y fue estampada por Hieronymus Andreae llamado Formschneider⁴¹⁴. Su primera edición es de 1526, en la que aparece un gran cortejo sobre carros que celebra el triunfo de Maximiliano a la manera clásica y cuya inspiración proviene de los triunfos de Mantegna ya comentados⁴¹⁵. Los arcos de triunfo fueron diseñados por el mismísimo Durero y éste a la muerte de Maximiliano, se trasladó a los Países Bajos para asegurarse el seguir trabajando, esta vez para Carlos V⁴¹⁶. De hecho la figura del propio Carlos V fue la que unió las dos tradiciones nórdica e italiana de la celebración y con él cerramos el estudio del tema de la recuperación del triunfo clásico. Las fiestas en honor a Carlos V fueron grandes compilaciones de mitología imperial a una escala que no se conocía desde tiempos del Imperio romano⁴¹⁷.

⁴⁰⁹ DOMÍNGUEZ CASAS R.: *Fiesta y ceremonial borgoñón en la corte de Carlos V en Carlos V y las artes: promoción artística y familia imperial*, op. cit. pp. 13-17.

⁴¹⁰ BERTELLI, S.: op. cit., p. 505. Ésta no era la primera celebración del triunfo de Luis XII, que ya había hecho su entrada en Milán en 1507 acompañado de un carro con las virtudes, un cuadro viviente formado por Júpiter y Marte, una alegoría de Italia envuelta en una red enorme y un carro cargado de trofeos: BURCKHARDT, J.: *La cultura del Renacimiento en Italia*, pp. 354.

⁴¹¹ RUIZ-DOMÉNEC, J. E.: op. cit. pp. 238-239.

⁴¹² *Su ingreso fue muy espléndido y espectacular como no se había visto en Florencia en muchos años. Por parte de la ciudad no se escatimaron todas aquellas distinciones que se podían brindar a príncipe de tal consideración; fueron a su encuentro muchísimos jóvenes a caballo con lujosas libreas, luego los ciudadanos más importantes y la Señoría fueron, según la costumbre, a pie hasta la puerta de San Frediano; y en Santa Reparata, donde se aparearía el primero, los mejores adornos que se pudo; pero la espléndidez y la suntuosidad más grandes fueron de parte del rey. Entró en Florencia con todo el ejército armado: primero las infanterías, formadas por las lanzas en ristre, ballestas y arcabuces, que en gran parte o casi todas eran suizas, luego la caballería con los jinetes completamente armados, un espectáculo fantástico por el número; el aspecto de los hombres, la hermosura de las armas y de los caballos, con sus espléndidos atavíos de paño y brocado; por último el rey, totalmente armado, bajo el pabellón, como si fuera el vencedor y el triunfador de la ciudad; una exhibición en verdad magnífica...: GUICCIARDINI, F.: *Historia de Florencia (1379-1509)*, pp. 131-133 y 140-141.*

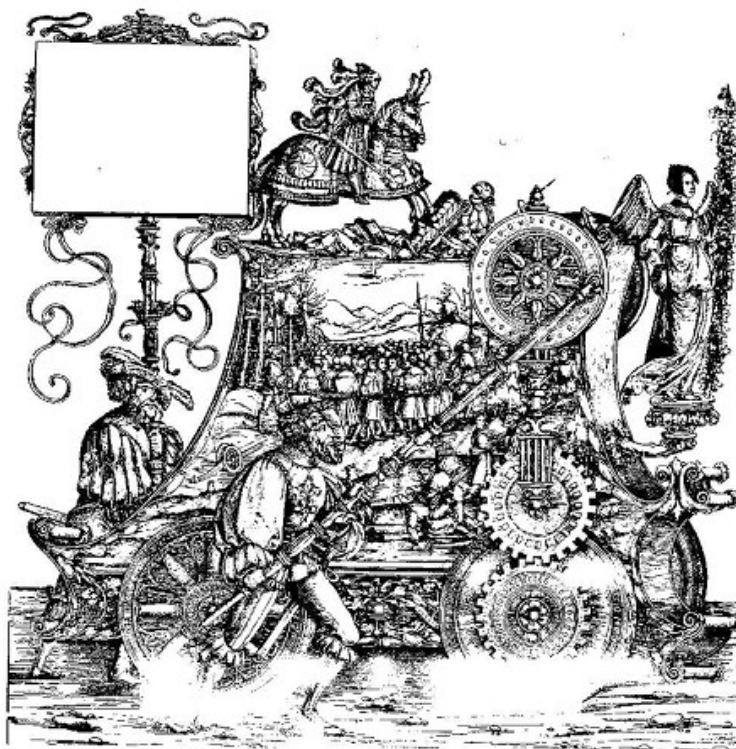
⁴¹³ Para otros ejemplos de triunfos de Maximiliano vid.: SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Arte y Humanismo*, pp. 225-236.

⁴¹⁴ PINELLI, A.: op. cit, p. 336.

⁴¹⁵ MADERSBACHER, L.: *Reyes y mecenas: Los reyes católicos, Maximiliano I y los inicios de la casa de Austria en España*, op. cit. pp. 455 y ss. (fichas). Ver también GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: *Artistas grabadores en la Edad del Humanismo*, pp. 77 y 87.

⁴¹⁶ TREVOR-ROPER, H.: *Príncipes y artistas: Mecenazgo e Ideología cuatro Cortes de los Habsburgo 1517-1623*, p. 24.

⁴¹⁷ PINELLI, A.: op. cit, p. 338.



Hans Burgkmair y otros: *Triunfo de Maximiliano*

Durante el recibimiento del príncipe Carlos (futuro Carlos V) en Brujas en 1515⁴¹⁸ los comerciantes extranjeros (aragoneses, castellanos, genoveses, lucanos y florentinos) colocaron arcos de triunfo a la antigua mientras que la ciudad prefirió los teatros tradicionales o *tableaux vivants* animados por música y fuegos artificiales. El triunfo a la antigua incorporaba una serie de programas alegóricos con citas tomadas de autores clásicos y en lenguas antiguas como el latín, griego o hebreo para las inscripciones, además del uso de carrozas triunfales. De todas formas el carácter general de esta celebración fue más medieval, como ya lo había sido la de su madre la reina Juana en Bruselas⁴¹⁹. Más tarde, en 1520⁴²⁰, el programa de la entrada de Amberes fue realizado por el humanista Petrus Aegidius, gran conocedor de la cultura clásica y que se repetiría en 1549 esta vez ideado por su sucesor Cornelius Grapheus⁴²¹.

Por estas fechas la ceremonia del triunfo ya había llegado a nuestro país, pero en la mayoría de las ciudades españolas debido a su reciente pasado musulmán, el arquetipo clásico sólo pudo materializarse de manera temporal mediante el enmascaramiento del mundo urbano real, gracias a las escenográficas tramoyas de las arquitecturas efímeras⁴²². Éstas se erigieron con motivo de algunas fiestas religiosas pero sobre todo para celebrar el

⁴¹⁸ TREVOR-ROPER, H.: *op. cit.* p. 14. Esta entrada triunfal de 1515 suponía una reflexión mitológica acerca de la ciudad de Brujas, que se preocupó de simbolizar en ella su pasado mitológico: CHECA CREMADES, F.: *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, pp. 201-214.

⁴¹⁹ DOMÍNGUEZ CASAS R.: *op. cit.* p. 22

⁴²⁰ TREVOR-ROPER, H.: *op. cit.* p. 23.

⁴²¹ De JONGE, K.: *El emperador y las fiestas flamencas de su época (1515-1558)* en *La fiesta en la Europa de Carlos V*, *op. cit.*, pp. 53-58.

ingreso en la ciudad de alguna personalidad o para conmemorar efemérides de carácter político. Las manifestaciones más tempranas surgieron en 1508, con la entrada de Fernando el Católico y Germana de Foix en Sevilla en 1508 a su regreso de Nápoles⁴²³, la primera vez es España que se utilizaban los arcos de triunfo a la antigua⁴²⁴. Éstos se volverían a utilizar durante el primer viaje del emperador a España, como ocurrió con la entrada triunfal en Valladolid en 1517, en Zaragoza en 1518 o en su ingreso en Burgos en 1520, donde ya figuraron la casi totalidad de los tópicos imperiales⁴²⁵. La ciudad de Granada celebró una ceremonia al estilo del triunfo el 10 de noviembre de 1521 durante el traslado desde la iglesia de San Francisco de la Alhambra a la Capilla Real⁴²⁶ de los restos de los Reyes Católicos y del príncipe Miguel, que iban en un carro triunfal dorado⁴²⁷.

En nuestro país esta ceremonia volvió a repetirse en pocos años pero esta vez para celebrar un acontecimiento más alegre. El recibimiento del emperador en Sevilla con motivo de su boda con Isabel de Portugal en 1526⁴²⁸ estaba destinado a expresar la gloria de Carlos V y fue la primera entrada triunfal que Carlos V recibió a la antigua⁴²⁹: la ciudad ocultó la humildad de su caserío con telas, adornos florales y arquitecturas efímeras. Las

⁴²² En el primer cuarto del siglo XVI las ciudades españolas apenas habían cambiado su tradicional fisonomía, pero se veía un cierto afán de renovación. En la mayoría de ellas el arquetipo clásico sólo pudo materializarse de manera temporal mediante estas arquitecturas efímeras, que se erigían muchas veces para celebrar el ingreso en la ciudad de alguna personalidad. La ciudad ilusoria erigía arcos triunfales como soportes eruditos de programas iconográficos destinados a resaltar las virtudes del monarca o el origen mítico de la ciudad: NIETO, V., MORALES, A. J., y CHECA, F.: *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, p. 216.

⁴²³

El rey don Fernando disfrutó de un espléndido recibimiento triunfal en Nápoles cuando se decidió visitarla una vez pacificada la zona por el Gran Capitán. El viaje del rey se había iniciado junto a un séquito de grandes dimensiones que embarcó en Barcelona el 7 de agosto de 1506 en 10 galeras que formaban la comitiva Real. En Portofino el rey recibió la noticia de la muerte de Felipe el Hermoso y decidió continuar con el viaje sabiendo que sería de nuevo regente de Castilla. Pese a las declaraciones de luto por esta muerte, Fernando hizo su entrada en Nápoles arropado por el cortejo que había preparado para exteriorizar la superioridad de su dignidad Real y la fuerza de los lazos familiares entre su casa y los grandes de Aragón con la nobleza napolitana. Era la primera vez que Fernando el Católico celebraba una entrada triunfal a la manera clásica. El día de la entrada los trajes de los reyes ostentaron un calculado simbolismo político, en una equilibrada combinación de la moda española y francesa que debía expresar la superación del pasado enfrentamiento a través de una alianza encarnada por la pareja Real. La galera estaba decorada como un palacio flotante y en el muelle a los pies de *Castelnuovo* les esperaba un puente con un arco de triunfo, fundiendo los modelos del puente baldaquino y el arco de triunfo y los motivos heráldicos componían un programa de la exaltación dinástica en el que las ninfas como símbolo de Nápoles sustentaban las insignias de la Casa de Aragón y el rey se erigía en restaurador de la Paz: HERNANDO SÁNCHEZ, C. J.: *El reino de Nápoles en el Imperio de Carlos V*, p. 108, 113 y ss.

⁴²⁴ MARÍAS, F.: *El largo siglo XVI*, pp. 55 y 364. Al rey Fernando debió gustarle esta tipología de recibimiento triunfal que conoció en Nápoles, ya que en su entrada en Valladolid el 30 de enero de 1509 volvió a repetirla, comparándose a personajes de la Antigüedad clásica como Julio César, Octaviano, Trajano o Constantino : CHECA, F.: *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450-1600*, p. 89.

⁴²⁵ En la entrada triunfal de Burgos, además de los referidos tópicos imperiales como Bolas del Mundo, alegorías de la Paz, la Justicia, la Fama, la Fortuna y referencias de tipo religioso como la Fe o el Buen Pastor, aparecían alusiones de héroes que aún no eran de la Antigüedad clásica, pero sí de la tradición local como el conde Fernán González y el Cid Ruy Díaz: CHECA, F.: *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450-1600*, pp. 176-177 y NIETO, V., MORALES, A. J., y CHECA, F.: *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, op. cit., pp. 216-217. En 1535 se renovaría en Burgos el Arco de Santa María, para servir de permanente glorificación a Carlos V y dejar constancia del homenaje que la ciudad le había rendido: NIETO, V., MORALES, A. J., y CHECA, F.: *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, p. 221. Vid.: CHECA CREMADES, F.: *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, p. 82.

⁴²⁶ PARRA ARCA, M. D. y MORENO GARZÓN L.: *Granada: Panteón Real de los Reyes Católicos y de la Casa de Austria en Jesucristo y el emperador cristiano*, op. cit., pp. 395-396.

⁴²⁷ GONZÁLEZ SÁNCHEZ, V.: *El testamento de Isabel la Católica y otras consideraciones en torno a su muerte*, p. 230.

⁴²⁸ Desde su llegada a nuestro país y hasta su boda en Sevilla en 1526, fue a través de la figura de Carlos V y gracias a los recibimientos que se le hicieron, como se fue concretando en España una temática profana de carácter triunfal que creó una de las más genuinas manifestaciones del arte de corte y cuya evolución ideológica y formal constituyó uno de los mejores ejemplos del desarrollo de la mentalidad española hacia un progresivo clasicismo. En 1525 ya se había producido en España la aceptación definitiva del repertorio iconográfico triunfal, como prueban los recibimientos de Sevilla y Granada: CHECA, F.: *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450-1600*, pp.177-178.

⁴²⁹ DOMÍNGUEZ CASAS R.: op. cit, p. 27.

pinturas fueron realizadas por Alejo Fernández, Cristóbal de Morales y Cristóbal de Cárdenas y parece ser que el tracista de la arquitectura pudo ser Diego de Riaño, que un año más tarde sería maestro mayor de las obras del Ayuntamiento y de la Catedral, hecho muy similar al que ocurriría con Machuca, que pudo ser el tracista de la entrada triunfal de Granada y más tarde sería maestro de obras del palacio imperial⁴³⁰. Los arcos triunfales contenían un programa político centrado en las virtudes del gobernante: en los cinco primeros se simbolizaban las alegorías de la Prudencia, Fortaleza, Clemencia, Paz y Justicia, en el sexto la Fe, Esperanza y Caridad y en el séptimo la Gloria, cada uno de ellos acompañados por sus respectivos vicios a los que las virtudes dominaban⁴³¹. Al parecer en Sevilla los arcos eran triples y se trataba de estructuras a la antigua, ya que servirían de modelo al arco realizado por Giambologna en Florencia en 1565 con ocasión del matrimonio de Francisco de Médicis con doña Juana de Austria⁴³².

Además de en Sevilla, Carlos V fue recibido en otras ciudades de manera triunfal, como en 1529-30 en Génova (trabajos de Pierino del Vaga) o en Bolonia el 5 de noviembre de 1529 con motivo de su coronación imperial, una de las mayores celebraciones triunfales que Carlos V recibió en su vida. Esta coronación no pudo celebrarse en Roma por el *Sacco* de 1527 y así la basílica de San Petronio se remodeló con arquitecturas efímeras para simular a San Pedro de Roma⁴³³. Los boloñeses tributaron al Papa Clemente VII y a Carlos V un recibimiento excepcional⁴³⁴. El 5 de noviembre llegó el emperador proveniente de Barcelona y fue recibido por veinticinco cardenales y cuatrocientos soldados de las tropas pontificias en la *Porta di San Felice*. Esta puerta había sido totalmente remozada y ofrecía la apariencia de un arco triunfal, con la zona superior coronada por el triunfo marítimo de Neptuno y al otro lado el triunfo terrestre de Baco. El frente exterior constituía un homenaje de bienvenida, con los medallones de los emperadores romanos más ilustres: César, Augusto, Tito y Trajano, las estatuas ecuestres de Furio Camilo y Escipión Africano y las imágenes de los senadores Escipión Menor, Quinto Mucio Escévola, Lucio Cecilio Metelo y Marco Marcelo, que simbolizaban la Prudencia. Al interior la puerta contenía el mensaje de la evocación de una nueva *Pax Augusta* que se esperaba traería Carlos. El arco de cuatro frentes se remodeló para ofrecer el tema de la conversión de Constantino en tres paneles, además de las esculturas del propio Constantino y de Carlomagno, paradigmas de emperadores cristianos de la Antigüedad tardía y la Alta Edad Media. Atravesó los

⁴³⁰ LÓPEZ GUZMÁN, R. y ESPINOSA SPÍNOLA, G.: *Pedro Machuca*, pp. 89 y ss.

⁴³¹ MORALES, A. J.: *op. cit.* pp. 15, 34 y 38-40. En el programa sevillano las virtudes pisoteaban a los vicios al igual que sucedía en la *Psicomachia* de Prudencio. El último arco era el verdaderamente triunfal, ya que representaba la divinización de Carlos e Isabel: CHECA CREMADES, F.: *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, pp. 177-180.

⁴³² NIETO, V., MORALES, A. J., y CHECA, F.: *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, *op. cit.*, p. 217.

⁴³³ Recordemos que una de las razones principales para que la coronación se llevara a cabo en Bolonia y no en Roma fue el saqueo de ésta última tan sólo 3 años antes, lo que podría haber abierto ciertas heridas y reclamar un deseo de venganza por parte de la población: CHECA CREMADES, F.: *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, p. 245 y ss. La doble coronación de Carlos V en Aquisgrán y Bolonia simbolizaba el doble origen de la legitimidad imperial, ya que si en la primera ciudad se recordaba a Carlomagno, en la segunda todos los símbolos estaban relacionados con la Roma imperial: ver esta misma obra p. 232.

⁴³⁴ El primero en llegar fue el Papa, el 23 de octubre de 1529, que entró en la ciudad por la *Porta Maggiore*, donde se había colocado el primer arco triunfal decorado con escudos de armas y una inscripción relativa a los fastos que la ciudad iba a acoger. Dentro del casco urbano en las inmediaciones de la *Piazza Maggiore* se colocó un segundo arco dórico con cuatro frentes decorados con escenas del Antiguo Testamento alusivas a la necesidad de establecer acuerdos duraderos entre la Iglesia y las fuerzas imperiales para garantizar la Paz. El último arco se encontraba en la puerta principal del *Palazzo Pubblico*, lugar acondicionado como residencia tanto del Papa como del emperador durante su estancia en la ciudad. Este último arco mostraba al Padre Eterno junto a los santos Pedro, Pablo, Petronio y Ambrosio, protectores de la ciudad, además de las figuras de la Virtud, la Piedad, la Fe, la Verdad y demás figuras alegóricas: BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. y CRIADO MAINAR, Jesús: *Entre Italia y España: los ecos artísticos de la coronación imperial de Bolonia en La imagen triunfal del emperador: La jornada de la coronación imperial de Carlos V en Bolonia y el friso del Ayuntamiento de Tarazona*, pp. 22-31.

diferentes arcos con que estaba decorado el recorrido, que culminó ante la basílica de San Petronio, donde le esperaba el Papa, que le dispensó el homenaje exigido por el ceremonial. Acto seguido ambos se encaminaron al *Palazzo Pubblico*. Tras la coronación, efectuada el 24 de febrero de 1530, se celebró la conocida cabalgata de Bolonia y toda la información sobre este evento, además de por las fuentes literarias, puede corroborarse con la serie de 16 grabados xilográficos fechados el 1 de julio de 1530 de autor desconocido⁴³⁵.

Para una Europa rota por el cisma religioso, este cortejo triunfal encarnaba la esperanza de un estable retorno al tradicional orden establecido⁴³⁶. En Mantua se realizaron celebraciones en su honor en 1530 y Giulio Romano fue el encargado de hacer una columna de madera dorada inspirada en las de Trajano y Marco Aurelio. Otras celebraciones fueron las de Siena, Florencia y Lucca en 1535-36 y Milán en 1541⁴³⁷. Pero el auténtico triunfo de Carlos V se produciría tras su conquista de Túnez en 1535: la de Mesina fue diseñada por Polidoro da Caravaggio, en la de Nápoles, que aún recordaba la entrada de Alfonso V en 1443, se decoraron los arcos con estatuas de dioses y las victorias africanas de Alejandro, Escipión, Aníbal y César y en Capua Carlos V pasó bajo el arco del emperador Federico⁴³⁸. Precisamente estos festejos y las arquitecturas efímeras que en ellos se realizaban poseían la ventaja de desaparecer en poco tiempo y de ahí que no fuera extraño que en ellas se innovaran y experimentaran nuevas soluciones artísticas que, en caso de ser aceptadas, pasaban a formar parte de decoraciones de más alto nivel⁴³⁹, como demuestra el hecho de que la arquitectura efímera del triunfo de Carlos V en Mesina tras la conquista de Túnez, realizada también por Polidoro da Caravaggio, aportara motivos al palacio granadino, como por ejemplo el arco de triunfo⁴⁴⁰. En Roma el Papa Paulo III se preocupó de las celebraciones del 4 de abril de 1536, una fecha excesivamente cercana al saqueo de la ciudad. En ellas el recorrido atravesaba las principales ruinas romanas y se hacían alusiones a Escipión y Aníbal⁴⁴¹. Pero desde este momento, en las entradas

⁴³⁵ Una representación plástica de este hecho la encontramos en el Ayuntamiento de Tarazona: en su fachada se representan relieves del desfile triunfal de Carlos V tras la coronación en Bolonia por Clemente VII: SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Arte y Humanismo*, pp. 85-86. Ver capítulo 3.4 dedicado a los ciclos españoles. Cuando Carlos V se coronó emperador en Bolonia utilizó el mismo ceremonial carolingio que previamente había utilizado Carlomagno en el 800 y a partir de la victoria de Túnez en 1535 su figura se vió como un sucesor de los emperadores romanos: CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M^a D.: *Guía breve de San Marcos de León*, p. 34. Las esperanzas mesiánicas en torno a la figura de Carlos V se confirmaron por medio de dos hechos fundamentales: la victoria de Pavía en 1525 con el sorprendente resultado de la prisión del rey de Francia y el *Sacco* de Roma, que en 1527 puso a disposición del emperador la cabeza suprema de la Cristiandad. Todo ello incidió en una nueva concepción de la figura de Carlos V y fue entonces cuando comenzaron los retratos glorificadores y alegóricos, que tendrían en la coronación imperial de Bolonia de 1530 su punto máximo de glorificación: CHECA CREMADES, F.: *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, pp. 37-38.

⁴³⁶ PINELLI, A.: *op. cit.*, p. 339.

⁴³⁷ DOMÍNGUEZ CASAS R.: *op. cit.*, pp. 27-28.

⁴³⁸ PINELLI, A.: *op. cit.*, p. 340.

⁴³⁹ No resulta extraño por tanto, que en esta época abundaran los dibujos y grabados de numerosos artistas proponiendo soluciones clásicas o innovadoras a la conocida tipología del arco de triunfo y a las arquitecturas efímeras que se utilizaban en las celebraciones de las entradas triunfales, que luego podían pasar a la arquitectura pétreo. *Vid.*: AAVV: *Carlos V: las armas y las letras*, pp. 449-461.

⁴⁴⁰ GALERA ANDREU, P. A.: *Carlos V y la Alhambra*, *op. cit.*, p. 39.

⁴⁴¹ DOMÍNGUEZ CASAS R.: *op. cit.*, pp. 29-30. Tras la campaña de Túnez, el viaje triunfal del emperador se inició por el Sur: Mesina fue la primera ciudad que visitó y en ella Polidoro da Caravaggio realizó los arcos de triunfo que se erigieron para el emperador. Se emplearon dos carros, uno con 6 moros vencidos y el segundo con las cuatro virtudes cardinales sobre victorias y trofeos esculpidos y encima una figura de Carlos V con la Victoria en la mano. En el tercer carro se hizo hincapié en la Justicia como garante de la Paz. Las ideas de la Paz y la Concordia constituyeron el eje del triunfo de esta ciudad. Se erigieron 3 arcos triunfales con simbología vegetal: hiedra, olivo y laurel como símbolos de la Concordia, la Paz y la Victoria. Delante de la puerta de la iglesia de la ciudad había dos columnas y sobre ellas dos cabezas gastadas por el tiempo, una de Escipión Africano y la otra de Aníbal; en los versos del último arco una exclamación que resumía el sentido clásico y heroico del viaje de 1536: *Carlos, eres divino y eres Africano*. En Nápoles, Roma (festejos organizados por Baltasar Peruzzi) y Florencia también se realizaron entradas triunfales, donde se incidía en la victoria de Carlos V sobre los turcos. En Roma el itinerario seguido copió voluntariamente el camino triunfal

triumfales que se realizaron en años posteriores, la cultura clásica empezaría a encontrar problemas en el espíritu naciente de la Contrarreforma⁴⁴² y la ceremonia del triunfo clásico iría desapareciendo paulatinamente.

De todos modos, quien no podía realizar un triunfo personal al menos podía encargar la representación del mismo, como vemos en el relieve que Agostino di Duccio realizó en 1454 para un sarcófago encargo de Segismundo Pandolfo Malatesta⁴⁴³, el ya citado díptico de los duques de Urbino de Piero della Francesca o los *Triunfos* de Mantegna encargados por Ludovico Gonzaga. Además de la historia y la poesía como ya hemos visto, las artes plásticas se sumaron al gusto y deseo de los señores por adquirir esta fama inmortal. El triunfo era uno de los mejores temas que el señor podía elegir para representar su valía personal, pero no el único. De hecho este tema no era el preferido ya que muchas veces no se podía corresponder con una realidad material, como sí ocurría en el caso de Alfonso de Aragón y otros monarcas y nobles que habían disfrutado de un triunfo en la vida real. Para muchos señores era más sencillo recurrir a otros modelos mejor conocidos, por lo que además del triunfo, encontramos otras dos tipologías diferentes que cumplían ese mismo objetivo: la tumba y el ciclo iconográfico de virtudes.

romano, incluso se llegaron a derribar edificios que impedían la vista de los antiguos por medio de los tres arcos antiguos: Constantino, Vespasiano (Tito) y Septimio Severo. En Nápoles las cuatro figuras que ligaban a Carlos V con la romanidad fueron Escipión Africano, Aníbal, Alejandro Magno y Julio César. El final del viaje culminó en Siena y Lucca, donde se edificaron menos arcos que en las ciudades del Sur: CHECA CREMADES, F.: *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, pp. 94 y ss.

⁴⁴² DOMÍNGUEZ CASAS R.: *op. cit.*, pp. 31-34 y PINELLI, A.: *op. cit.*, p. 342 y ss.

⁴⁴³ BERTELLI, S.: *op. cit.*, p. 505.

3.3. El ciclo iconográfico de virtudes en Italia: concepto y evolución

Como hemos visto en los capítulos precedentes, la tumba era la obra que más claramente cumplía el objetivo de inmortalizar a quien la encargaba y generalmente en ella se intentaba representar el carácter o la personalidad del fallecido, ya fuera físicamente (realizando los retratos de los difuntos algunas veces de manera realista hasta el extremo) o simbolizando sus virtudes en la decoración de la misma. Desde tiempos ancestrales las grandes tumbas han servido para conseguir la tan ansiada fama inmortal de los que encargaron su realización (Pirámides de Egipto, Mausoleo de Adriano). Durante la Edad Media⁴⁴⁴ no encontramos grandes tumbas dedicadas a una sola persona debido a los cambios sociales experimentados y a la imposibilidad material de su realización, debido a que la escala se había reducido. Pero el gusto por esta fama inmortal no pereció, y así seguimos encontrando tumbas de reyes y nobles a lo largo y ancho de toda Europa y con infinidad de tipologías⁴⁴⁵, predominando sobre todas ellas el sepulcro en el que se representaba a los fallecidos yacentes. Este gusto por la realización de tumbas fue creciendo a lo largo de todo el S. XV en la mayoría de las ciudades italianas y los señores mostraron su predilección por esta tipología, encontrando ejemplos en Lucca, Florencia, Nápoles... La elección de la tumba como objeto material de glorificación personal llegó a su máxima expresión con el inmenso proyecto que Julio II encargó a Miguel Ángel en la primera década del S. XVI para ser colocado en el centro de la ya en construcción nueva iglesia de San Pedro del Vaticano, y que nunca llegó a realizarse. De hecho el propio Papa Julio II pretendía establecer un paralelismo entre él y su predecesor imperial Julio César y realizó su nuevo palacio en Roma inspirándose en la *Domus Aurea* de Nerón descubierta hacía pocos años, donde colocó estatuaria clásica como el Apolo Belvedere o el Laocoonte⁴⁴⁶.

La otra tipología, mucho menos elegida por parte de los comitentes, para representar la fama inmortal era el ciclo de virtudes. Existen varios pasos claramente diferenciados en la creación de este modelo iconográfico: las figuras fueron concebidas por primera vez como jóvenes doncellas, hermosas, sencillas y heroicas. Desde los mismos orígenes del cristianismo⁴⁴⁷ aparecían ya en el libro del *Pastor de Hermas* en la figura de vírgenes. Un poco más tarde fueron concebidas como vírgenes armadas y parece que fue Tertuliano en el siglo III d.C. el primero en presentar a las virtudes como guerreros luchando en la arena con los vicios y en expresar sencillamente una idea profunda: el cristianismo no había traído al mundo la paz, sino la guerra; el alma se había convertido en un campo de batalla. Posteriormente en el siglo IV, la *Psicomaquia* de Prudencio⁴⁴⁸

⁴⁴⁴ La Edad Media fue una época dominada por la religión, pero no debemos olvidar que aparte de este ámbito se desarrollaba una sociedad relativamente laica. Fuera de la Iglesia existía una esfera cortesana cuyo ideal de vida no era el eclesástico y que trataba de expresarse no sólo en formas literarias, sino en formas refinadas de vida: banquetes, entradas de príncipes, procesiones, fiestas, ceremonial de la corte. Para este sector de la sociedad, muy consciente de su artificio y selección, florecía la competencia en el palacio y en el torneo, y con ella el deseo de sobresalir, la ambición de honra y alabanza: el mito de los Nueve de la Fama, bastante fluido y provisto de su correspondiente tabla femenina, prueba la pujanza de ese deseo: LIDA DE MALKIEL, M. R.: *La idea de la Fama en la Edad Media castellana*, pp. 116-118.

⁴⁴⁵ Ver capítulo 2.1.

⁴⁴⁶ HOLLINGSWORTH, M.: *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento: De 1400 a principios del siglo XVI*, pp. 317 y 323.

⁴⁴⁷ Sin duda el cristianismo primitivo se vio muy influenciado en sus primeros tiempos por la concepción que Roma daba al modelo y ejemplo de hombre y mujer virtuosos. La historia había sido tradicionalmente en Roma una cuestión de autoridad moral (*auctoritas*) y como es propio de una sociedad aristocrática, ésta sólo podía emanar de la élite. Antes de que hubiera una historia escrita en Roma, existió por parte de la aristocracia un control de la transmisión de hechos históricos y a través de los ejemplos (*exempla*) que debían ser difundidos, una vigilancia de los adecuados modelos de comportamiento. Durante siglos el colegio de pontífices, el más importante de los cargos sacerdotales que cuidaban de la religión pública, estuvo encargado de seleccionar la información relevante sobre y para la comunidad, que habría de servir posteriormente como base de la historia escrita: PINA POLO, F.: *Marco Tulio Cicerón*, p. 21.

⁴⁴⁸ Prudencio es el poeta latino-cristiano que expresó con más fogosa energía el antiguo ideal de fama terrena. Para él gloria como fama y *laus* era renombre, alabanza que resonara por todos los siglos, y la concibió conforme a los modelos de la vida

relataba en versos virgilianos la batalla de las Virtudes y de los Vicios. El arte de la Edad Media fue a buscar en él su inspiración, y de él tomaron los escultores románicos e incluso los primeros góticos sus representaciones de los Vicios⁴⁴⁹ y de las Virtudes. Prudencio nos muestra los ejércitos de ambos bandos frente a frente; unos campeones salen de las filas, se provocan conforme a las reglas de la epopeya y se atacan en combates singulares (la Fe contra la Idolatría, la Castidad contra la Lujuria, etc...). Las Virtudes victoriosas al fin, construyen un templo que se asemeja a la Jerusalén nueva del Apocalipsis para celebrar su triunfo. Tal es el poema de Prudencio en el que los escritores y artistas buscaron con tanta frecuencia su inspiración. Los mismos teólogos estaban empapados del poema de Prudencio y veían la lucha de los vicios y las virtudes como un drama: San Isidoro de Sevilla los enfrenta en uno de los capítulos de sus *Sentencias*; San Gregorio el Grande, a quien se ha atribuido el tratado *De conflictu vitiorum et virtutum*, opone dos a dos los vicios y las virtudes, y les hace desafiarse como parejas homéricas. En algunas miniaturas carolingias de la *Psychomachia* de Prudencio la contienda entre Vicios y Virtudes se representa en forma de escenas de batallas romanas⁴⁵⁰. De todas las ilustraciones de Prudencio, la más interesante es la del *Hortus deliciarum*, donde se nos presentan las virtudes bajo la figura de un caballero del siglo XII; en esta obra las vírgenes guerreras se han convertido en guerreros francos y aparecen vestidas con cota de malla de hierro. Bajo este aspecto caballeresco y con esa indumentaria guerrera es como se nos muestran las Virtudes en los capiteles de las iglesias románicas de Francia: armadas con una lanza pisan a sus enemigos vencidos, que a veces se presentan bajo la figura de un monstruo en Catedrales como *Notre-Dame-du Port* en Clermont Ferrand o la Catedral de Tournai⁴⁵¹.

Pero los artistas góticos estuvieron muy lejos de mostrar tanta predilección por el poema de Prudencio como los escultores románicos y encontraron imágenes nuevas para representar las Virtudes⁴⁵². En el siglo XIII el poema de Prudencio pareció ir perdiendo poco a poco su fuerza creadora y su idea central de una batalla entre Vicios⁴⁵³ y Virtudes fue debilitándose. El pórtico septentrional de Chartres nos muestra la vieja tradición artística en vías de transformación y las Virtudes triunfan aún sobre los Vicios, pero parecen hacerlo sin combatir; los tienen bajo sus pies y ni se dignan mirarlos. De hecho la

pública romana, civil y militar. En su *Psicomaquia*, la Fe decora a los mártires con las flores y la púrpura del triunfo pagano; no escasean las alusiones a los lauros y palmas triunfales incorporados al lenguaje figurado cristiano. Proyectaba así su terrena valoración de la fama en el mundo celestial LIDA DE MALKIEL, M. R.: *op. cit.*, pp. 80-82.

⁴⁴⁹ Durante toda la Edad Media hubo diversas formas de representar los Vicios y una de las más aceptadas, sin duda por su valor visual, fue la de animales malignos. Los bestiarios nos ofrecen relatos muy atractivos como ejemplos para uso de los predicadores y moralistas, de ahí que tuvieran tanto éxito hasta después de finalizada la Edad Media. En el siglo X el teólogo Rábano Mauro dedicó el libro VIII de su obra *De universo* a los animales, dividiéndolos y viendo en ellos el vicio o la virtud con referencia al hombre. Creó así un género literario que fue seguido en el siglo XII por Honorio de Autun y Hugo de San Victor y en la siguiente centuria por Alejandro Neckam y Vicente de Beauvais. El *Fisiólogo* fue el libro de historia natural más popular de Europa hasta el siglo XIII y su fama e influencia fueron sólo comparables a la Biblia. Parece ser una obra anónima del siglo II d.C. aunque también se barajen autores como San Basilio, San Gregorio o San Jerónimo. Se trata de un pequeño manual zoológico-simbólico que no sólo contuvo descripciones de animales, sino también de plantas y de piedras. dividiéndose en 3 partes: bestiario, herbario y lapidario y desde el siglo XII se le incorporó material sacado de la *Historia Natural* de Plinio el Viejo. Tanto el *Fisiólogo* como los bestiarios estaban en la línea de los *exempla* o narraciones que insertaban historias y fábulas para llamar la atención del lector y alertarlo del peligro del Vicio. Pero también se usó al animal como representación de la Virtud, de la que llegó a aparecer como atributo: SEBASTIÁN, S.: *Mensaje simbólico del Arte Medieval. Arquitectura, Liturgia e Iconografía*, pp. 250-252 y 265.

⁴⁵⁰ El tema de la evolución iconográfica de las Virtudes aparece mucho más detallado en PANOFKY, E.: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, p. 94 y SEBASTIÁN, S.: *op. cit.*, p. 236 y ss.

⁴⁵¹ MÂLE, E.: *El arte religioso del siglo XIII en Francia*, pp. 131-135.

⁴⁵² Para un estudio más profundo de la evolución del modo de representar las virtudes triunfantes sobre los vicios, entre los que destacan la simbología del árbol, la escalera o las forman antropomorfas, desde los primeros tiempos del cristianismo *vid.*: KATZENELLENBOGEN, A.: *Allegories of the virtues and vices in the mediaeval art (from early christian times to the thirteenth century)*: pp. 14-30 y 63 y ss.

⁴⁵³ A lo largo de la Edad Media hubo diversas formas de representar los vicios además de usar el animalario. Una de ellas fue la elección de dioses paganos que simbolizaran los pecados capitales: así Marte representaba la Ira, Venus la Lujuria, Júpiter la Soberbia... Para un estudio más completo *vid.*: SEZNEC, J.: *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*.

batalla ha terminado y las Virtudes se han despojado de su indumentaria de guerra, sólo tienen ya en sus manos atributos pacíficos. Ya no se pretende representar la batalla, sino la victoria y no se trata de ese batallón un poco desordenado que Prudencio parece haber formado sin elección previa y en el que las Virtudes no tienen rango determinado. En Chartres reconocemos a las cuatro Virtudes cardinales y las tres teologales. Los artistas ya habían imaginado una forma totalmente nueva de representar los Vicios y las Virtudes⁴⁵⁴.

En este segundo paso, estas virtudes se encarnan en forma de bellas mujeres que portan los atributos característicos que las definen y diferencian a unas de las otras y que el ambiente culto de la época conocía perfectamente⁴⁵⁵. En el *Kaiserpokal* de Osnabrück, ejecutado poco antes de 1300, las virtudes adoptan la forma de severas damas entronizadas y equipadas con sus atributos respectivos, en tanto que los Vicios están ejemplificados por su práctica real: vemos a la Fe en contraste con la Idolatría (una mujer adorando a un ídolo desnudo puesto en lo alto de una columna), la Caridad en contraste con la Avaricia (un avaro extasiado ante el contenido de un cofre), la Prudencia en contraste con la Estulticia (el tonto tradicional llevándose una mano a la boca mientras con la otra blande una estaca), la Concordia en contraste con la Discordia o Dureza de Corazón (dos hombres luchando), la Castidad en contraste con la Lujuria (una pareja de amantes besándose), la Humildad en contraste con la Soberbia (un jinete orgulloso cayéndose de su montura.)⁴⁵⁶. Un excepcional ejemplo de esta nueva tipología lo encontramos en los frescos de la Capilla Scrovegni de Padua realizados por Giotto. Enrico Scrovegni tuvo problemas con los monjes en 1305 porque el diseño de su capilla era muy pretencioso: según ellos no debería haber una enorme iglesia en la arena, sino una pequeña, con un altar a modo de oratorio y no con muchos altares; sin campanas y sin campanario. Según ellos no debería haber construido una gran iglesia allí, con todas las otras cosas que habían sido hechas para pompa y vanagloria más que para alabanza y gloria de Dios. La disputa fue inútil y Scrovegni decoró su capilla con deslumbrantes colores⁴⁵⁷, para lo que el rico paduano llamó a Giotto a Padua en 1310 para decorar su capilla familiar al fresco con las historias de la vida de Cristo. En la parte inferior de los frescos encontramos las alegorías de las virtudes y sus respectivos vicios⁴⁵⁸. Aquí vemos como se representan la Prudencia, Fortaleza, Templanza, Justicia, Fe, Caridad y Esperanza opuestas a la Desesperación, Envidia, Idolatría, Injusticia, Ira, Inconstancia y Necedad, todas ellas identificadas por sus correspondientes atributos. En el S. XV veremos otro ejemplo de estos ciclos de virtudes en la serie que el *Comune* de Florencia encargó a diferentes pintores y para la que Botticelli realizó la Fortaleza.



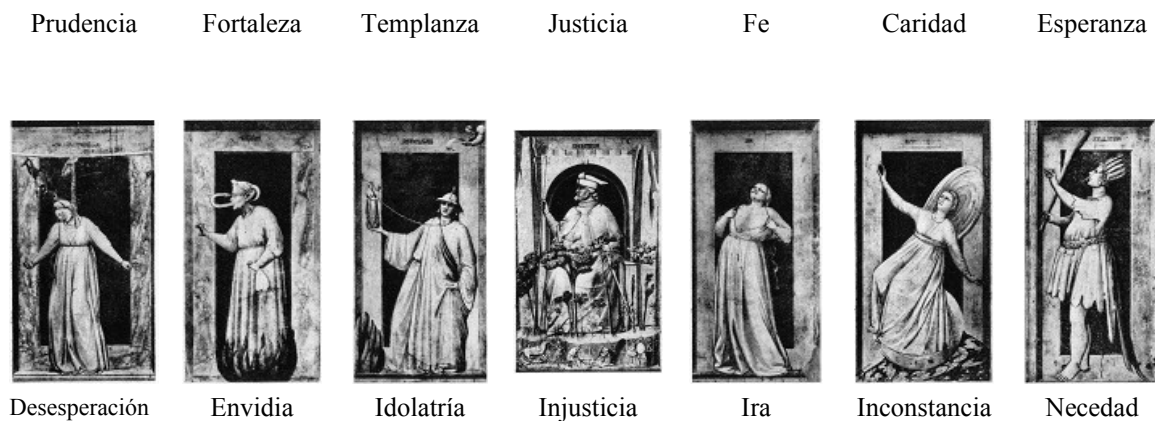
⁴⁵⁴ *Ibidem*, pp. 136-137.

⁴⁵⁵ Un ejemplo de esta variante la encontramos en el *Anticlaudianus* de Alain de Lille, compuesto en el siglo XII. En esta obra, la Naturaleza se da cuenta de que cualquier cosa creada por ella tiene algún defecto, y por ello se propone crear al hombre perfecto, para lo que necesita la ayuda de las Virtudes. Pero la Prudencia aconseja que el alma debe ser creada por Dios, y es enviada al Cielo para conseguirla mientras la Razón, la Concordia y la Fe entre otras se ocupan del cuerpo: LILLE, A.: *Anticlaudianus or The Good and perfect man*, pp. 9, 23-25 y 45 y ss.

⁴⁵⁶ PANOFKY, E.: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, op. cit., pp. 150-151.

⁴⁵⁷ ONIANS, J.: *Bearers of meaning: The classical orders in antiquity. The Middle Ages and the Renaissance*, p. 114.

⁴⁵⁸ BACCHESECHI, E.: *La obra pictórica completa de Giotto*, pp. 98, 106-107.



Un segundo paso sería la sustitución de esta virtud alegórica y atemporal por un personaje real que la disfrutó en vida, personaje que sirviera de modelo y ejemplificara de un modo más real la virtud por la que fue famoso, de la que se había apropiado y que con el tiempo él o ella llegaría a personificar, no siendo desde entonces necesaria la alegoría para la representación de dicha virtud. Como ejemplo podríamos citar la Castidad o Continencia: durante un tiempo se representó como una mujer, pero debido a la fama que cobró el episodio de la Continencia de Escipión, pronto se suprimiría la figura femenina y se elegiría a este personaje romano para representar de un modo más real a la misma. Al fin y al cabo a la población le resultaba mucho más cercano y fácil de comprender la apropiación de una virtud con un personaje real del que podían conocer anécdotas y leyendas que la tradicional figura femenina. Ya en época antigua, Suetonio nos informaba que el emperador Augusto había ordenado colocar bajo los pórticos del Foro estatuas de dioses inmortales y de grandes hombres para que su ejemplo sirviese y se le juzgase a él mismo y a todos los príncipes sucesores suyos, y en pleno Renacimiento Baltasar de Castiglione en su obra *El Cortesano* mencionaba: *¿Qué hombre hay en el mundo tan bajo y de tan vil espíritu que leyendo los hechos de César, de Alexandre, de Scipion, de Anibal y de otros muchos no se encienda en un extraño deseo de parecelles y no tenga en poco esta nuestra breve vida de dos días por alcanzar la otra de fama perpetua, la cual, a pesar de la muerte, nos hace vivir mientras más va con más honra?*⁴⁵⁹. También Maquiavelo en su obra *El Príncipe*, justificaba el valerse de ejemplos de personajes ilustres: *La razón no es otra que, caminando los hombres casi siempre por sendas que otros abrieron y procediendo en su conducta por imitación, como no pueden seguir en todo los caminos de otro sin elevarse a la perfección de los que imitan, debe el hombre prudente escoger siempre las vías trazadas oir los grandes hombres e imitar a aquellos que sobresalieron del resto a fin de que si no logra igualarles se les acerque al menos*⁴⁶⁰. *Por lo que se refiere al adiestramiento mental, el príncipe debe leer la historia y examinar las acciones de los hombres insignes, estudiar cómo se condujeron en la guerra, analizar las causas de sus victorias y de sus derrotas a fin de hallarse en condiciones de imitar unas y evitar otras. Y sobre todo debe, tal y como los mismos hombres eminentes hicieron, escoger de modelo alguien de entre los antiguos héroes cuyas glorias hayan sido celebradas de forma que tales proezas guien siempre su ánimo*⁴⁶¹. Valerio Máximo en su obra *Hechos y dichos memorables* comentaba que el ejemplo debía llevarse a cabo mediante la exposición de un

⁴⁵⁹ Citado en LEÓN COLOMA, M. A.: *El programa iconográfico del Palacio de la Real Chancillería de Granada*, op. cit., pp. 37 y 39.

⁴⁶⁰ MAQUIAVELO: *El Príncipe*, p. 57.

⁴⁶¹ *Ibidem*, p. 107. Llegados a este punto, Maquiavelo recuerda cómo Alejandro Magno imitaba a Aquiles, César a Alejandro o Escipión a Ciro.

hecho unido a un personaje con el fin de la imitación. Con el tiempo ese hecho o *res gesta* cometido y el personaje mismo se fueron cargando de una virtud o vicio simbólicos. El hilo conductor de la obra de Valerio reunía los ejemplos de personajes con el fin de ejemplificar el comportamiento vicioso o virtuoso al que se dedicaba cada capítulo⁴⁶².

El modelo del ciclo de virtudes fue un paso más allá que la tumba, ya que la mera glorificación personal no era el único ni el principal objetivo; ésta debía conseguirse mediante la concesión al comitente, no siempre difunto ya que algunos ciclos se hicieron en vida de los mecenas, de ciertos valores morales que, ya se correspondieran con la realidad o gozaran de un excesivo grado de idealización, expresarían las virtudes del personaje al que estaba destinada la obra⁴⁶³. Durante la Edad Media ya se conocían representaciones de hombres ilustres o famosos que decoraban las paredes de los castillos señoriales pero en los que abundaban personajes de la leyenda artúrica o de los relatos bíblicos, como veremos en el ciclo del *Castello della Manta*. Esta segunda tipología que sustituye a la tumba, el ciclo iconográfico de virtudes, se popularizó pronto en Italia debido a la especial situación política que vivía desde la Baja Edad Media, ya que los príncipes italianos tenían la necesidad de legitimar su título feudal y por ello en sus cortes se encontraba todo lo necesario para conseguir este propósito⁴⁶⁴.

Para los señores italianos la necesidad de una doble legitimación (*Clamatio* y *Confirmatio*) los colocaba en una situación de inferioridad respecto a los principados de más allá de los Alpes. De aquí el intento de Martino Garati, que dedicó su *Tractatus de principatibus* a Filippo María Visconti, de conferir una sacralidad también a los príncipes italianos *enviados a la Tierra para premiar a los buenos y castigar a los malos*. En una época en la que era muy fuerte la veneración por la sacralidad del príncipe (la originaria *acclamatio*) que estaba en el inicio de muchísimas dinastías italianas, su ausencia debía sentirse como una disminución de poder. De ahí la búsqueda de una legitimación dinástica precedente al acto público, el unir de forma ideal al príncipe y a su estirpe con un pasado mitológico capaz de alejar a la dinastía de sus verdaderos orígenes vasallos o municipales. Por ello los genealogistas muchas veces se remontaban hasta la diáspora troyana, a Antenor y Aceste⁴⁶⁵. Durante Dorio hacía descender a los Trinci de Anceo, rey mítico de Dardania, fundador de Trevi. Más complejo era el origen de los Orsini⁴⁶⁶, descendientes de Calisto, hija de Licaón, rey de Arcadia y nieta del Aceste troyano, transformada en osa por los dioses. Los Vitelli, señores de Citta di Castello descendían del emperador romano Vitelio y más modesto era el origen de los Baglioni de Perugia, procedentes de Ballius, general de Graciano. Pero existía también otra posibilidad de ennoblecimiento: la de unirse

⁴⁶² GUERRINI R.: *Dal testo all'immagine. La "pittura di storia" nel Rinascimento en Memoria dell'Antico nell'arte Italiana: Volumen II: I generi e temi ritrovati*, pp. 46-47.

⁴⁶³ Recordemos que en el Renacimiento se consideraba que el Príncipe no sólo había de ser sabio, sino que su sabiduría tenía que adornarse con una serie de virtudes determinadas que eran las del código moral caballeresco: honor, fortuna, nobleza, liberalidad concretadas en la práctica de la Guerra Justa en defensa de sus vasallos y de la Iglesia: CHECA CREMADES, F.: *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, p. 19.

⁴⁶⁴ AAVV: *Patronage, art and society in Renaissance Italy*, p. 163.

⁴⁶⁵ No había ciudad que no quisiera presumir de orígenes clásicos o no se buscara un fundador en la Antigüedad. Si la Pisa del temprano siglo XII engastaba en la fachada de la Catedral una inscripción en honor de Lucio César, nieto de Augusto, patrón de la colonia Julia Pisana, también creía que con la victoriosa expedición de 1087 al Norte de África había refrescado las gestas de los romanos y merecido la alabanza de los que ganaron las guerras púnicas en los días de Escipión. Cuando en 1283 se descubrió en Padua una hermosa arca de fecha venerable, en realidad cristiana, Lovato Lovati no dudó en identificarla como el sepulcro del troyano Antenor, mítico fundador de la ciudad, y en ennoblecer la elegante glorieta en que fue colocada con un epitafio en que las reminiscencias de Virgilio y Ovidio se conjugaban con ecos de Tito Livio: RICO, F.: *El sueño de Humanismo: De Petrarca a Erasmo*, pp. 28-29.

⁴⁶⁶ Sobre el poder de los Orsini y su rivalidad con la familia de los Colonna nos informa Maquiavelo en El Príncipe, para describir los tiempos del pontificado del Papa Alejandro VI: MAQUIAVELO: *op. cit.*, pp. 65 y ss. y 90.

idealmente a los grandes hombres del pasado, colocándolos quizá junto a los retratos de los propios antepasados⁴⁶⁷, el ya comentado ciclo iconográfico de hombres y mujeres ilustres del pasado. Es por esto por lo que en el Renacimiento floreció el género de la biografía y en un segundo momento estas representaciones iconográficas de personajes clásicos se difundieron debido a la petición de las familias nobles que aspiraban ver representada en sus residencias nobiliarias su ascendencia legitimada desde los antiguos romanos⁴⁶⁸. Pero esto no solamente ocurría en Italia, ya que también en centroeuropa el hecho de hacerse descender de Grecia, Troya o Roma empezó a ser explotado para la glorificación de una dinastía concreta: la Orden del Toisón de Oro se fundó bajo los auspicios simultáneos de Gedeón y Jasón, y a Felipe el Bueno no sólo se le comparaba con Alejandro, Escipión, César y Augusto, sino que se le consideraba además descendiente de Hércules, que de camino hacia España había tenido tiempo para fundar la dinastía borgoñona en colaboración con una damisela nativa llamada Alise⁴⁶⁹.

Desde los estudios del siglo pasado muchas han sido las investigaciones iconográficas sobre el tema de la recuperación de series de hombres ilustres, comenzando por el clásico cortejo de los *neuf preux*, con los tres héroes paganos, tres judíos y tres cristianos, que tiene sus orígenes en la literatura juglaresca francesa y se extiende por toda Europa. Eran la representación cíclica y seriada de personajes de un pasado más o menos lejano de una forma monumental, que se colocaban fuera de cualquier acción narrativa, solamente con su presencia que se justificaba por sí misma. La elección de los propios héroes es una de las formas más directas de toda cultura para formarse a sí misma. Por eso los ciclos de hombres ilustres no esconden su intención como las alegorías anteriormente citadas, sino que por el contrario muestran claramente su cometido, muchas veces aclarado incluso por cartelas que identifican y explican el significado del homenaje mostrado⁴⁷⁰. En las cortes europeas sin embargo, estas series de héroes profanos se extirpieron durante todo el *Trecento*, basadas en precedentes tradiciones histórico-literarias, como eran los *exempla bonorum* de la literatura de romance, donde se originó el ciclo más famoso de héroes profanos del mundo caballeresco, los *neuf preux*:

Héctor, Alejandro Magno, Julio César

Josué, David, Judas Macabeo

Arturo, Carlomagno, Godofredo de Bouillón

que aparecieron por primera vez en 1312, con una estrofa para cada uno en el romance lorenés *Les Voeux du Paon* de Jacques de Longuyon, como comparación con el heroísmo del protagonista. La iconografía más antigua de los *neuf preux* es bastante simple: figuras

⁴⁶⁷ BERTELLI, S.: *La corte italiana del Quattrocento* en *La Pittura italiana. Il Quattrocento*, Tomo secondo, p. 502. Las ciudades habían empezado a recordar a sus ciudadanos y habitantes de la época antigua: en Nápoles no se había olvidado la tumba de Virgilio y Padua creía poseer los restos de su fundador troyano, Antenor y los de Tito Livio. Paulo II, a pesar de descender de antepasados alemanes, hizo derivar su estirpe de los Aenobarbus romanos que se habían asentado en Parma: BURCKHARDT, J.: *La cultura del Renacimiento en Italia*, pp. 152 y 179-180.

⁴⁶⁸ GUERRINI R.: *op. cit.* p. 90. También los humanistas buscaban la más mínima semejanza entre sus patronos y algún personaje clásico con el que compararlos. Poco tiempo después de que Alfonso el Magnánimo ocupara Nápoles gracias a los soldados que infiltró a través de un viejo acueducto olvidado, Leonardo Bruni le envió el fragmento del *De bello italico adversus Gothos* en el que se narra cómo mil años atrás Belisario había recurrido a idéntica estrategia para tomar la misma ciudad: RICO, F.: *El sueño de Humanismo: De Petrarca a Erasmo*, p. 55.

⁴⁶⁹ PANOFKY, E.: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, p. 294.

⁴⁷⁰ GUERRINI R.: *op. cit.*, p. 98.

completas de pie, alineadas muchas veces por una arquitectura fingida o real, reconocibles por sus cartelas y por las armas propias de cada uno, que enarboladas en sus estandartes y escudos nos confirman su identidad. Este esquema aparece ya en la serie más antigua conservada: la sala de la *Hansa* del Ayuntamiento de Colonia y se repetirá en Arrás sobre 1336 y en Aviñón⁴⁷¹. En Italia era conocida la visualización del tema de los *neuf preux* a inicios del S. XV. Franco Sacchetti lo atestigua: *de valerosos señores cristianos, ése (Carlomagno) y el rey Arturo, y Godofredo de Bouillón son los más conocidos en virtud; y paganos son otros tres: Héctor, Alejandro Magno y César; y tres judíos: David, Josué y Judas Macabeo*. Este autor además fue creador del programa de las seis bóvedas de crucería que decoran el interior de la iglesia florentina de *Orsanmichelle*, en las que se elabora un programa que ilustra la edad *ante legem*, la edad *sub lege* y la edad *sub gratia*, con los mayores representantes masculinos y femeninos de cada edad. Los cuatro representantes masculinos de la edad *sub lege* incluyen además de a Moisés, al conocido grupo caballeresco: David, Josué y Judas Macabeo, por lo que de aquí comprobamos que, a fines del S. XIV, los *neuf preux* no eran desconocidos en Italia⁴⁷².

El tema del héroe ha sido uno de los tópicos de la cultura literaria occidental y puede tratarse de un hombre de estado, un capitán o un guerrero. Los *exempla* de época medieval contribuyeron al conocimiento de personajes ejemplares de la Historia o la mitología⁴⁷³. En esta elección de series de hombres y mujeres ilustres, durante el gótico se preferían personajes más arcaicos y exóticos, mientras que en el Renacimiento es lógico que se prefiriesen personalidades de la edad clásica griega y romana. Por lo tanto el estudio de los clásicos se convirtió así en la alternativa que se proponía al realizar ciclos humanísticos, en lugar de los tradicionales de caballería para representar a los héroes. Así se pasó de una serie de *preux* a un ciclo enteramente romano, o mejor dicho, de una sala de caballeros a otra de emperadores. Tradicionalmente los valores clásicos habían demostrado poseer una gran capacidad de proporcionar modelos útiles para conseguir este fin, y eran los humanistas los que desempeñaron papeles clave en la creación de estos modelos para sus patronos. En muchas cortes italianas como Milán o Nápoles existía una voluntad política por parte de sus gobernantes de contratar humanistas que proporcionasen la propaganda necesaria para legitimar sus regímenes, y la cultura de la Antigüedad clásica proporcionaba nuevas y rotundas imágenes para expresar este poder⁴⁷⁴. La culminación de este deseo llegaría con la recuperación de modelos *all'antica* que representarían a los mecenas o simbolizarían sus gustos y virtudes⁴⁷⁵, de ahí que no resulte extraño que Italia fuera el país donde empezaron a aparecer los ciclos iconográficos de personajes de la Antigüedad clásica, centro de nuestra investigación, que sustituyeron progresivamente a los *neuf preux* medievales.

La utilización de personajes extraños del mundo clásico motivó la oposición de la cultura cristiana y sobre todo la agustiniana, al condenar al arte como *ministra luxuriae* y calificarlo de expresión de vanidad, asemejándose al pensamiento de Catón, equiparando pintura y escultura con gemas y vasos corintios. Pero la excepción a esta condena la encontramos en la celebración del hombre ilustre, que estimula la emulación de los que lo ven, ya que las imágenes de los hombres ilustres pueden animar a la virtud⁴⁷⁶.

⁴⁷¹ *Ibidem*, p. 109.

⁴⁷² *Ibidem*, p. 111.

⁴⁷³ LEÓN COLOMA, M. A.: *op. cit.*, pp. 35-36.

⁴⁷⁴ HOLLINGSWORTH, M.: *op. cit.* pp. 171-173.

⁴⁷⁵ *Ibidem*, p. 13.

⁴⁷⁶ DONATO, M. M.: *I generi e temi ritrovati en Memoria dell'Antico nell'arte Italiana, Volumen II*, pp. 119-120. En cierto sentido los humanistas sabían que el culto mismo que a la Antigüedad daban estaba reviviendo o manteniendo viva la fama de esos hombres del ayer a quienes admiraban y acaso ellos mismos tuvieran esperanzas de que mediante la labor

Estos ciclos de hombres y mujeres ilustres se fueron perfeccionando con el tiempo, dando progresivamente más calidad al mensaje transmitido al espectador⁴⁷⁷. Si en los siglos XIV y XV florecieron los ciclos de hombres ilustres con ejemplos de virtudes que se relacionaron con diversos personajes del mundo antiguo, en el S. XVI este mismo modelo evolucionaría un paso más hacia el ciclo monográfico de la biografía de un sólo personaje en una narración continua⁴⁷⁸ que ya escapa cronológicamente a nuestro estudio. El problema es que el número de series de hombres y mujeres ilustres que se han conservado hasta nuestros días es ínfimo, comparándolo con las salas, ciclos de frescos y tapices que han desaparecido, muchos de los cuales no se han perdido materialmente, pero sí en su significado original. Existe la ventaja de contar con los textos, cosa que pocas veces sucede, para reconstruir estas historias como menciones de las fuentes histórico-artísticas o documentos. Pero estas noticias de crónicas y poemas no deben considerarse como meras descripciones humanísticas que los historiadores desprecian, sino que muchas veces son los únicos testimonios que han sobrevivido de ciclos pictóricos hoy perdidos. Entre estos humanistas destacan las valiosas informaciones que Vasari, Filarete o Michiel nos aportan, aparte de Petrarca, verdadero iniciador del modelo de ciclo de hombres ilustres con su obra *De viris illustribus* que estudiaremos más adelante.

Ya a finales del S. XIV se conoce la intervención de literatos para la elaboración de programas iconográficos. Para este estudio de recuperación de los hombres y mujeres ilustres de la Antigüedad podemos pensar en las *Vidas de los doce Césares* de Suetonio, pero la gran fama que recibió esta obra debe retrasarse hasta inicios del S. XVI, como se ve en la fachada del *Palazzo Buzio* de Roma obra de Peruzzi o en el gabinete de los Césares de Federico Gonzaga, terminado hacia el 1540 por Tiziano y Giulio Romano. De mediados del *Trecento* data el primer Suetonio veneciano adornado con retratos de copias de monedas antiguas. El uso durante el medievo de la obra no tuvo interrupciones y se conoce una interpretación en la que se partía de los mejores entre los doce para continuar hasta *Barbarroja*, en un tapiz donado en 1193 por Enrique VI al cardenal Pietro de Piacenza⁴⁷⁹. Estos modelos, primero en tapices de fácil transporte y después en los grabados, darían origen a una extensión de los ciclos mayor si cabe a la del texto escrito, llegando al punto de que a veces fueron estas representaciones visuales las que abastecieron al propio texto literario. En los siglos XIV y XV toda Europa se vio invadida por las figuras del romance lorenés, muchas veces alineadas bajo arquitectura y acompañadas de epigramas y la continuidad en la iconografía de hombres ilustres se ve en los ejemplos más antiguos conservados, como la luneta del *Palazzo Datini* en Prato (1391) o la antecapilla sienesa y ambos se unen en el *Palazzo Trinci* de Foligno: los *preux* del pasillo y los romanos de la *sala imperatorum* son contemporáneos, encuadrados en arquitecturas góticas e identificados por epigramas. La única diferencia es que en los fondos de las figuras del pasillo quedan restos descoloridos de lo que parecen telas fingidas, que pueden recordar el modo de llegada de estos temas: los tapices. En la serie del *Castello della Manta*, cercano a Saluzzo, se ha confirmado que el artista *había sido llamado para realizar un fresco que*

propia pudieran llegar a compartir esa fama de los antiguos, y que los alumnos, lectores y sucesores que pudieran tener hicieran por la fama de ellos lo que ellos habían hecho por la fama de los antiguos: KRISTELLER, P. O.: *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, p. 246.

⁴⁷⁷ Lomazzo, en su sexto libro del *Trattato dell'Arte della Pittura*, recoge los temas propios para decorar diversos lugares que eran seleccionados según lo que resultaba más conveniente y apropiado para cada lugar. En el capítulo XXII trata sobre los temas adecuados para los lugares donde se reunían los consejos públicos o los de príncipes y señores, en los que se juzgaba, y propone imágenes de episodios históricos y personajes famosos, cuya contemplación incitaría a desear honores y fama: LEÓN COLOMA, M. A.: *op. cit.*, pp. 26-27.

⁴⁷⁸ GUERRINI R.: *op. cit.* p. 91.

⁴⁷⁹ *Ibidem*, p. 101.

debía simular como un paño historiado. Todo esto nos demuestra que, debido a las más que posibles apariciones de nuevos ciclos y a la pérdida de otros, no pueda crearse un método ni modelo válido para todos.

Si ya a fines del S. XIV en Padua y Gradara se crearon modelos apoyados en la Antigüedad, en 1432 la casa Orsini nos ofrecía una obra de tintes medievales. En todo este proceso, Petrarca fue una figura clave para la evolución del ciclo de hombres y mujeres ilustres tanto con su obra *Triumph* como sobre todo con su *De viris illustribus*. Es seguro que Petrarca conoció dos ciclos posiblemente obra de Giotto. El primero es el ciclo napolitano: Alejandro Magno, Salomón, Héctor, Eneas, Aquiles, Paris, Hércules, Sansón y probablemente César, acompañados de figuras femeninas y que quizás también estaban acompañados de sus gestas. Otro era la sala magna milanesa que Azzone Visconti le encargó y que Petrarca pudo tener la oportunidad de ver en 1353, antes de que Galeazzo II destruyera los edificios de su predecesor. El cronista Galvano Fiamma nos menciona a Eneas, Atila, Héctor, Hércules y *muchos más, y sólo un cristiano*: Carlomagno, además del comitente⁴⁸⁰. Iremos analizando paulatinamente la influencia de Petrarca conforme ésta vaya apareciendo en los ciclos analizados. Gran parte de los ciclos que se realizaron en aquel tiempo se ha perdido completamente o poco queda de su presencia física, pero gracias a las fuentes literarias sabemos de su existencia y podemos hacer un recorrido cronológico por gran parte de ellos.

- 1) El ciclo de hombres y mujeres ilustres conocido más antiguo de Italia⁴⁸¹ lo encontramos en Nápoles. Entre 1328 y 1333 en el *Castel Nuovo* napolitano Giotto trabajó para el conquistador Roberto de Anjou⁴⁸². Entre febrero de 1330 y el 20 de mayo de 1331 decoró la capilla mayor del palacio y posteriormente, entre 1332 y el 1 de julio de 1333 la sala regia⁴⁸³. En ella pintó un ciclo de frescos de hombres y mujeres ilustres de las esferas religiosa y pagana, uniendo así ambos mundos. Aquí estaban representados Alejandro Magno, Salomón, Héctor, Eneas, Aquiles, Paris, Hércules, Sansón y César. La serie de mujeres la componían las compañeras de los mencionados varones: Rosana, la reina de Saba, Andrómaca, Dido, Polixena, Helena, Deyanira (o Yole u Onfalia) Dalila y Cleopatra⁴⁸⁴.

⁴⁸⁰ *Ibidem*, pp. 102-103, 109 y 111-112.

⁴⁸¹ *Ibidem*, p. 100.

⁴⁸² VASARI, G.: *op. cit.* p.120.

⁴⁸³ BRANDI, C.: *Giotto*, p.141.

⁴⁸⁴ BERTELLI, S.: *op. cit.* p. 503.



Giotto: Fragmentos del ciclo de hombres y mujeres ilustres, Capilla de Castel Nuovo, Nápoles

Sabemos que este ciclo fue destruido alrededor de 1470-72⁴⁸⁵ debido a las reformas llevadas a cabo por la dinastía aragonesa entre las que se encontraba el comentado arco de triunfo de Alfonso V⁴⁸⁶. Pietro Summonte en 1524 criticaba la destrucción de este ciclo⁴⁸⁷, que Vasari atribuía a Alfonso V⁴⁸⁸ y que precedió en al menos tres años a otra obra fundamental de Petrarca *De viris illustribus* (1337)⁴⁸⁹ por lo que no pudo estar inspirada en la misma. De hecho si existió alguna conexión entre ambos artistas, más bien sería Petrarca quien se inspirara en Giotto para su obra literaria, ya que sabemos de la visita del poeta en misión diplomática a Nápoles en 1343, cuando el fresco de Giotto estaba finalizado⁴⁹⁰. Este ciclo napolitano de Giotto está considerado como el modelo que servirá de ejemplo para todos los demás ciclos de hombres ilustres posteriores. También sabemos que Giotto era muy amigo de Dante e incluso hizo un retrato de él que hoy está en la capilla del *Palazzo del Podestá* en Florencia, y quizá pudo inspirarse en la *Divina Comedia* para la concepción del ciclo⁴⁹¹.

- 2) Giotto viajó a Milán alrededor de 1335 por encargo de los Visconti⁴⁹² y en esta ciudad encontramos el siguiente ejemplo de ciclo de hombres ilustres. Gracias al dominico Galvano Fiamma sabemos de la existencia este otro ciclo similar mandado pintar por Azzone Visconti en su palacio milanés en 1339⁴⁹³. Galvano Fiamma, que se convirtió en secretario de Giovanni Visconti cuando éste fue nombrado arzobispo en 1342, habla de los Visconti en su obra *Opusculum de rebus gestis ab Azone, Luchino et Johanne Vicecamitibus*, que corresponde al libro 14 de su Crónica de Milán. Nos relata la llegada de los Visconti al poder en 1322, cuando rápidamente iniciaron una campaña de construcción de monumentos como hiciera Augusto en Roma para garantizar el futuro de la dinastía⁴⁹⁴. Azzone Visconti dirigió los destinos de Milán en el S. XIV y la

⁴⁸⁵ VASARI, G.: *op. cit.* p.121.

⁴⁸⁶ BACCHESECHI, E.: *op. cit.* p. 125.

⁴⁸⁷ HOLLINGSWORTH, M.: *op. cit.* p.194.

⁴⁸⁸ BACCHESECHI, E.: *op. cit.* p. 125.

⁴⁸⁹ PETRARCA, F.: *op. cit.* p. 13.

⁴⁹⁰ *Ibidem*, p. 15.

⁴⁹¹ ALIGHIERI, D.: *La Divina Comedia*, p. 157.

⁴⁹² VASARI, G.: *op. cit.* p.124.

⁴⁹³ BERTELLI, S.: *op. cit.* p. 503.

⁴⁹⁴ ONIANS, J.: *op. cit.* p. 124.

embarcó en grandes empresas militares. Precisamente fue Azzone quien comandaba al mencionado Castruccio Castracani en la victoria de Altopascio, tras la que celebró la ya citada entrada triunfal en Lucca.

Azzone Visconti construyó grandes murallas para la defensa de Milán alrededor de 1338 y al morir el 16 de agosto de 1339 de un ataque de gota fue enterrado en la iglesia de San Gotardo mandada edificar por él junto a su palacio, decorado por Giotto⁴⁹⁵. Los autores no se ponen de acuerdo sobre la autoría de este perdido ciclo, ya que aunque se sabe de la presencia de Giotto en Milán alrededor de 1335 para realizar algunos trabajos encargados por Azzone, el artista murió en Florencia sobre 1336, tres años antes de la fecha propuesta para la realización del desaparecido ciclo del palacio milanés⁴⁹⁶. De todos modos, aunque Giotto no fuera el realizador material de la obra y la ejecución correspondiera a su taller, la idea del proyecto es más que posible que viniera del maestro, que ya había realizado un ciclo similar en Nápoles. Según la *Cronica Villani* en este ciclo se representaban príncipes ilustres del mundo: Eneas, Atila, Héctor, Hércules, Carlomagno y el propio Azzone Visconti⁴⁹⁷ aunque estos nombres de personajes varían según las fuentes, ya que los frescos también se conocen como vanagloria y en ellos se representaba a Salomón, Sansón, Héctor, Paris, Aquiles, Eneas, Alejandro, César, la reina de Saba, Elena, Dido y Cleopatra⁴⁹⁸. La separación de los grupos no se basaba en criterios cronológicos, que se ignoraron, sino en la religión, de ahí que en la sala de Azzone Visconti, se calificara a Hércules y a Atila de gentiles. Incluso Héctor, Alejandro y César no eran clásicos sino *paganos* y pronto se convirtieron en los *Sarracenos*⁴⁹⁹. En este ciclo veríamos un paso más del modelo, al colocarse el propio comitente entre los representados en el ciclo. Un dato que sabemos con certeza es la presencia de Petrarca en Nápoles alrededor de 1343 y en Milán desde 1353 bajo la protección de los Visconti. Petrarca inició su composición del *De viris illustribus* el mismo año en que Giotto murió en Florencia (1336)⁵⁰⁰, por lo que es muy difícil una posible influencia personal entre ambos, pero sí podemos suponer que Petrarca contempló tanto el ciclo napolitano como el milanés en sus estancias en dichas ciudades, cuando su obra aún no estaba completamente terminada, por lo que estos ciclos (ya fuera el segundo obra de Giotto o no), pudieron influir en parte en la concepción global de la obra de Petrarca, que nunca llegó a terminar. Este castillo, junto al ciclo de hombres ilustres, fue destruido entre otros muchos símbolos del poder de los Visconti tras la muerte de Filippo Maria Visconti, durante la República Ambrosiana de 1447⁵⁰¹.

3) El tercer ciclo lo encontramos en Padua, ciudad que Petrarca visitó bajo la protección de la familia de los Carrara y a la que pudo llevar la influencia de los ciclos de Nápoles y Milán. La familia Carrara gobernó Padua desde 1337 a 1405, siendo el primero de ellos Marsilio da Carrara, que restauró las murallas de la ciudad. Los Carrara siempre estuvieron muy preocupados de conseguir la fama inmortal, de ahí su gusto por las tumbas que hoy día aún podemos contemplar en la iglesia de los *Eremitani* y del ceremonial que rodeaba este ritual. Además su mecenazgo siempre se preocupó de ayudar a la cultura de la época creando el *Studium*, la Universidad de Padua. Uno de los principales estudiosos de

⁴⁹⁵ TRECCANI, G. (fund): *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, VOL. XXXV, p. 443.

⁴⁹⁶ AAVV: *Patronage, art and society in Renaissance Italy*, op. cit. p. 188.

⁴⁹⁷ BACCHESECHI, E.: op. cit. p. 125.

⁴⁹⁸ EIMERL, S.: *The world of Giotto c. 1267-1337*, p. 155.

⁴⁹⁹ DONATO M. M.: *Gli eroi romani tra storia ed "exemplum". I primi cicli umanistici di Uomini Famosi en Memoria dell'Antico nell'arte Italiana: Volumen II: I generi e temi ritrovati*, p. 113.

⁵⁰⁰ PETRARCA, F.: op. cit. pp. 12, 14 y 16.

⁵⁰¹ HOLLINGSWORTH, M.: op. cit. pp. 178-180.

esta Universidad fue Petrarca⁵⁰² a quien la familia Carrara tuvo bajo su protección desde 1370 mientras el poeta reestructuraba su obra *De viris illustribus* y concebía una biografía sobre César, *De Gestis Cesaris*⁵⁰³. El palacio de los Carrara fue mandado erigir por Ubertino y decorado por el pintor Guariento; de esta decoración quedan pocos restos pero sabemos que había dos salas decoradas al modo clásico: la habitación tebana y la sala *Virorum Illustrium*, más tarde conocida como la sala de los gigantes. Gracias a la descripción de Michele Savonarola en su obra *Anónimo*, escrita a mediados del S. XVI sabemos cómo eran estas salas⁵⁰⁴. Parece ser que el tema de la sala estaba relacionado con Francesco il Vecchio, que fue posiblemente ayudado por Petrarca para realizar el programa cuando éste residía de forma permanente en Padua alrededor de 1367, aunque también pudo aconsejar a los Carrara sobre este tema ya desde 1349 cuando trabajaba en su obra *De viris illustribus*. Por estas fechas Petrarca ya había visitado Nápoles y Milán conociendo los dos ciclos de hombres ilustres allí realizados.

Como los anteriores patronos de dichos ciclos, también Francesco da Carrara se rodeó de un ciclo de hombres ilustres para *tener siempre frente a sus ojos a los que se había propuesto amar*, idea que aparece aún más clara en el prefacio del *Supplementum* de Lombardo, secretario de Petrarca, al *De viris* que dirigió a su señor: *A esos (los héroes de los que trata la obra) tú (Francesco il Vecchio) no sólo los has acogido de manera digna en tu mente y en tu alma, sino que también los has colocado de forma maravillosa en la parte más bella de tu sala, honrado con hospitalidad, a la manera de los antiguos, adornado de oro y púrpura, con imágenes y textos, para que siempre pudieras tener frente a tus ojos a los que te habías propuesto amar por la grandeza de sus hazañas*⁵⁰⁵. Este sentimiento de imitación es claramente influencia de Petrarca, quien a comienzos de la década de 1340 había iniciado un proyecto del *De viris illustribus* que debía abarcar desde Rómulo hasta Tito pero que después se había encaminado hacia un estudio de saber enciclopédico (*ex omnibus terris ac seculis illustres*) sin tocar la edad moderna, proyecto que a su vez abandonó pronto para volver a la Historia romana y trabajar sólo sobre Cesar y Escipión. Pero fue precisamente Francesco il Vecchio el que, pensando en la ejecución del programa pictórico de Carrara, pidió a Petrarca que reemprendiera el estudio histórico y se concentrara sobre el mundo romano. Petrarca al escribir *De viris illustribus* se inspiró en los frescos realizados entre 1367 y 1379 por Altichiero y Octaviano Bresciano o Guariento y Jacopo Avanzi (según fuentes) en la *Reggia* de los Carrara en Padua. Hoy sólo queda el fragmento de Petrarca en su estudio y la sala muestra otras historias de héroes del S. XVI, pero sí se ha conservado en Darmstadt un códice ilustrado del *De viris illustribus* que casi con seguridad se inspiró en estos frescos, en el que se representan varias escenas de triunfos⁵⁰⁶.

En este ciclo de los Carrara puede quedar alguna duda sobre el papel que ocuparían Petrarca y su secretario en la transposición del esquema literario de los héroes al programa pictórico visivo ya que es muy difícil que las figuras se concibieran con la sola ayuda de un número de biografías ya compuestas. Quienquiera que fuera el primer responsable, debía tener en cuenta precedentes iconográficos que se conocían y en los que podía apoyarse, como los citados de Nápoles y Milán, ya que el hecho de que el programa fuera innovador

⁵⁰² AAVV: *Patronage, art and society in Renaissance Italy*, op. cit. p. 177.

⁵⁰³ PETRARCA, F.: op. cit. p. 18.

⁵⁰⁴ AAVV: *Patronage, art and society in Renaissance Italy*, op. cit. p. 182-183 y BORSI, F. y S.: *Paolo Ucello*, pp. 321-322.

⁵⁰⁵ DONATO M. M.: op. cit. pp. 104 y 112.

⁵⁰⁶ *Ibidem*, pp. 106 y 295.

no implicaba la ausencia de una iconografía anterior sobre el tema de héroes profanos y en la segunda mitad del S. XIV existían precedentes que Petrarca o su mecenas podían conocer. También destaca el hecho de que algunos autores propongan que al menos cinco de los emperadores representados aquí pudieron haber sido fieles retratos inspirados en las monedas imperiales conservadas⁵⁰⁷ y ya hemos comentado el gusto de Petrarca por las colecciones de numismática antigua. Los frescos no se proyectaron antes del definitivo establecimiento de Petrarca en Padua en 1368, y se completaron cuando Lombardo escribió el citado prólogo a comienzos de 1379. Es probable que el humanista y su discípulo fueran allí representados en la sala cierto tiempo después de finalizar la ejecución del programa pictórico de los héroes. Pero este programa ha dado lugar a equívocos desde el momento en el que se toman las afirmaciones de Vasari o Michiel antes que las de primera mano de Lombardo, que sólo se descubrieron a fines del S. XIX, y por eso se creyó que el programa provenía de *Los Doce Césares* de Suetonio. Así se descubre que la sala, en su programa de fines del S. XIV, estaba decorada con un ciclo de hombres ilustres perfectamente paralelo, incluso en el orden cronológico, al *De viris illustribus* de Petrarca: 23 vidas de generales y estadistas romanos, de Rómulo a Catón el Censor, compuestas por Petrarca entre 1341-43 y el suplemento de Lombardo que llegaba hasta Trajano. En total 4 reyes, 24 héroes republicanos (además de Alejandro Magno, Pirro y Aníbal) y 5 emperadores. Así, entre 1370-80, la sala que servía de representación a una corte padana y que debía a Petrarca su forma, estaba dedicada íntegramente a la Historia Antigua. Un tipo figurativo que hasta ahora sólo había conocido híbridos de grupos de héroes de historias fantásticas, de mundos lejanos sobre las paredes de los castillos, ahora en Padua se sustituía por nuevos modelos, fuentes redescubiertas, y sobre todo un nuevo deseo crítico en la elección de los propios modelos, cambio en el que Petrarca había jugado un papel esencial. Por lo tanto, la peculiar estructura de las pinturas carrareses se adaptaba a la perfección y resolvía los problemas de la traslación a imágenes de un texto histórico, y además respondía a otra necesidad filológica: *No es gracias al nombre o a una inútil corona, sino a las hazañas realizadas y a la virtud del espíritu por lo que se alcanza el derecho al título de Vir Illustris*⁵⁰⁸. También debemos mencionar que Bocaccio conoció junto con Petrarca al señor y mecenas de Padua, Francesco de Carrara, y se unió a los ruegos de éste para que Petrarca terminase el *De viris illustribus*, y tal vez, experto en semejantes tareas como era, tampoco fue extraño a la idea y al proyecto de los frescos en la Sala de los Gigantes⁵⁰⁹.



⁵⁰⁷ *Ibidem*, pp. 108 y 152.

⁵⁰⁸ *Ibidem*, pp. 105-106, 117 y 120.

⁵⁰⁹ BRANCA, V.: *Bocaccio y su época*, p. 314.

Palacio de los Carrara, Padua

Escudo familiar de los Carrara

Posteriormente esta sala fue pintada por Domenico Campagnola y los hermanos dell'Arzere sobre 1540 para el capitán veneciano Girolamo Cornaro. El palacio, que había sido residencia de los Carrara, era desde 1404 sede del *magistrato della Dominante*. Este segundo ciclo se componía de reyes y emperadores de Roma, desde Rómulo hasta Carlomagno, que se alternaban con héroes de la *res publica*. Debajo de cada figura se colocaba un recuadro narrativo en grisalla, y más abajo un epigrama que conmemoraba sus gestas. Las figuras eran ya de un carácter manierista, repletas de atributos y extensas referencias sobre pergaminos fingidos. En el ángulo Nor-Oeste se conserva un retrato de Francesco Petrarca que aparece en su *studiolo*. A pesar de su deterioro, nos ofrece, junto a la placa que aparece sobre la puerta principal, el único testimonio que califica la obra de 1540 como de *restitutio* de una apariencia más antigua de la sala. En la misma pared se coloca de forma simétrica, pero sumergido bajo las capas de varias intervenciones sucesivas, otro humanista en su estudio. Es el paduano Lombardo della Seta, secretario de Petrarca en sus últimos años y que ha pasado a la Historia de la literatura por ser el continuador y editor del *De viris illustribus*, que su maestro había comenzado para el señor de la ciudad Francesco il Vecchio. Para la reconstrucción del arte cortesano es imprescindible el conocimiento de los libros miniados; Schlosser identificó en Darmstadt un manuscrito de alrededor de 1400 que tiene estrechas relaciones con la sala: es la vulgarización del *De viris illustribus* y la familia que lo encargó fueron los descendientes más importantes de los Carrara. Aparece el mismo retrato de Petrarca que en la sala y por lo tanto es probable que los 24 rectángulos en claroscuro que ilustran en el códice las vidas de los héroes, sean un recuerdo análogo de las grisallas narrativas colocadas en la sala en el S. XIV, como aparecen más tarde en la restauración manierista entre las figuras y sus epigramas⁵¹⁰.

4) La idea de los Carrara pronto fue imitada por sus enemigos del señorío Can della Scala, familia gibelina o proimperial que gobernó Verona entre 1277 y 1387⁵¹¹ y que ya había acogido a Dante en su exilio alrededor de 1302. Según Vasari, Altichiero fue llamado también para realizar el ciclo de las Historias de la guerra de Jerusalén, inspirado en la obra de Flavio Josefo en la Sala Grande del *Palazzo degli Scaligeri* en Verona. Existen algunos diseños del S. XV que derivan de estas historias judías, como el *Triunfo de Tito y Vespasiano* hoy conservado en París⁵¹². Sobre 1370 Altichiero da Zevio⁵¹³, que también había trabajado en Padua y pudo haber conocido el ciclo de los Carrara ideado por Petrarca, realizó este ciclo sobre la conquista romana de Palestina repartiendo por cada uno de los muros de la sala una historia con decoración que la recorre a todo su alrededor. La decoración poseía en su parte superior unos medallones en los que se cree hubieran sido retratados emperadores de perfil⁵¹⁴ inspirados en monedas antiguas. Estos frescos veroneses de Altichiero y Avanzo con la Historia de la guerra judía, se mencionan por Vasari y Gerolamo Campagnola como fuente implícita de los frescos del *Triunfo de César* obra de Mantegna anteriormente mencionada⁵¹⁵.

⁵¹⁰ DONATO M. M.: *op. cit.* pp. 104-106.

⁵¹¹ TRECCANI, G. (fund.): *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, VOL. XXXV, p. 185.

⁵¹² HOLMES, G.: *Florenia, Roma y los orígenes del renacimiento*, pp. 252 y 295-296.

⁵¹³ VASARI, G.: *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, p. 455.

⁵¹⁴ AAVV: *Patronage, art and society in Renaissance Italy*, *op. cit.* p. 186.

⁵¹⁵ PINELLI, A.: *op. cit.*, pp. 296 y 335.

5) A partir de ese momento los ciclos de hombres ilustres se difundieron por el Norte y centro de Italia y podemos encontrar una gran proliferación de ellos en diversas ciudades. Los ciclos de hombres ilustres llegaron a Florencia con la realización del *Aula Minor* del *Palazzo Pubblico* de la ciudad. En la Florencia del *Trecento* no era extraña la representación de personajes clásicos en edificios públicos, como la elección de Hércules en el sello del *Comune* o Bruto en el *Tribunale dell'Arte della Lana*, la cual se considera la única representación monumental de un héroe antiguo en Florencia antes del *Aula Minor*⁵¹⁶. Este programa fue obra de Coluccio Salutati⁵¹⁷ (1331-1406) amigo de Bocaccio, quien pudo inspirarse en sus obras de carácter mitológico que estudiaremos posteriormente⁵¹⁸, como se ve reflejado en su obra *De laboribus Herculis*, donde sigue su modelo para presentar al héroe⁵¹⁹. Parece ser que el modelo en el que pudo basarse fuera la *Sala Virorum Illustrium* de Padua, ya que se pueden documentar relaciones culturales entre literatos de Florencia y Padua poco antes del fin del régimen de los Carrara. Además de ello, el tema se representó en un momento en el que Florencia estaba amenazada por los Visconti de Milán, considerados como tiranos por la población de la ciudad. Las fuentes para su composición fueron el *De viris illustribus* de Petrarca y el *Famosi cives* de Villani. En esta sala encontramos el primer ciclo monumental de un tema clásico profano en la pintura florentina, en el que se representaban 22 personajes con epigramas de Coluccio Salutati, canciller desde 1375 a 1406 y maestro de Leonardo Bruni. En la sala se representaban cinco poetas florentinos intercalados entre grandes héroes del pasado: 9 de la república romana, Pirro, Aníbal y 6 de la monarquía, de Nino a Carlomagno. De hecho tras su muerte el propio Salutati fue incluido en el esquema, al igual que Petrarca lo había sido en el ciclo de los Carrara⁵²⁰. La sala *Aula Minor* es importante en cuanto a una novedad temática; en Padua debido a la mentalidad de Petrarca se eliminaron conscientemente los personajes del presente, pero en esta sala se colocaron cinco poetas contemporáneos, algo que después influiría en ciclos como el de Andrea del Castagno para *Villa Legnaia*. Aquí los personajes se reúnen en tríadas y se relacionan con sus virtudes:

- Magnanimidad: Dentato, Camilo y Escipión con vestimentas militares
- Justicia: Cicerón, Fabricio y Catón con vestimentas civiles
- Prudencia: Marcelo y Fabio Máximo

Estas tríadas se repetirían de nuevo en *Villa Legnaia*, en la *Sala dei Gigli* y en el *Collegio del Cambio*, en este caso en parejas de tríadas⁵²¹. Este ciclo florentino estuvo inspirado en el *De viris* y el tema fue ampliado con la obra de Filippo Villani *De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus* (un trabajo sobre biografías de florentinos famosos). Conocemos una descripción de la sala gracias a un manuscrito conservado en la *Biblioteca Laurenziana* obra del mismo Coluccio Salutati⁵²². Las pinturas fueron iniciadas después de 1385 por un autor desconocido pero durante el S. XV y al menos hasta 1461 se

⁵¹⁶ DONATO M. M.: *op. cit.* pp. 129 y 136.

⁵¹⁷ Coluccio Salutati como canciller de la República supo captar el valor educativo de los nuevos ideales humanistas y dio entrada a quienes podían fomentar esas enseñanzas. Entre ellos destacaron Manuel Chrysoloras, bizantino llegado a Florencia en 1394 y considerado fundador de los estudios griegos; entre sus discípulos estaban Leonardo Bruni, Strozzi y Niccoli. Otro bizantino famoso fue Argyropoulos, quien desde su cátedra de Florencia dio a conocer a Platón y Plotino e influyó en Lorenzo de Médici, Ficino y Poliziano: FERNÁNDEZ GÓMEZ, M.: *La teoría clásica de la Arquitectura: Clasicismo y Renacimiento*, p. 129.

⁵¹⁸ BRANCA, V.: *Bocaccio y su época*, p. 172.

⁵¹⁹ BOCACCIO, G.: *Genealogía de los dioses paganos*, p. 37.

⁵²⁰ DONATO M. M.: *op. cit.* pp. 126, 131 y 134-135.

⁵²¹ *Ibidem*, pp. 133 y 138.

⁵²² CADOGAN, J. K.: *Domenico Ghirlandaio, artist and artisan*, p. 229.

fueron enriqueciendo con nuevos retratos antes de ser eliminadas. El conjunto del que se conservan los epigramas se componía de 22 *condottieros*, emperadores, cónsules, legisladores y poetas⁵²³. Este ciclo fue destruido y su lugar fue ocupado por la *Sala dei Gigli*, que como veremos pudo inspirarse en esta perdida obra para su concepción⁵²⁴.

6) La idea representada en la florentina *Aula Minor* pudo pasar a la cercana ciudad de Prato gracias al comerciante Francesco di Marco Datini (1335-1410). De origen humilde, llegó a conseguir una gran riqueza gracias al establecimiento de una red comercial en el Mediterráneo Occidental y fue miembro del *Arte della Seta* y más tarde del *Cambio* en Florencia⁵²⁵. Aquí pudo presenciar las pinturas del *Aula Minor* y aquellas pudieron influir en la concepción de su palacio en Prato, ya que en su residencia se conservan frescos en tierra verde con los temas de la loba y los gemelos, y cuatro figuras de héroes que son lo único que resta de un ciclo de catorce figuras obra de Niccolo Gerini de 1391⁵²⁶.



Niccolo Gerini: ciclo de hombres ilustres, *Palazzo Datini*, Prato

7) En la roca malatestiana de Gradara, en la región de Pésaro, encontramos otra posible representación de personajes famosos de la Antigüedad. El castillo existía ya desde el S. XI y a fines del S. XIII fue concedido a fondo perpetuo a Malatesta da Verucchio por Bonifacio VIII⁵²⁷. Malatesta inició la construcción de la roca, terminada por su hijo Pandolfo (1307-1325)⁵²⁸ y siguió en poder de los Malatesta hasta 1463, año en que tras la guerra pasó a Alessandro Sforza. Posteriormente Giovanni Sforza restauró el interior en 1494 y en 1512 volvió a manos de la Iglesia⁵²⁹. En el S. XV se transformó el interior para darle mayor suntuosidad⁵³⁰ pero parece ser que esta decoración de fines del S. XV fue precedida casi un siglo por pinturas de contenido clásico: un Escipión en el vestíbulo, y en

⁵²³ ROETTGEN, S.: *Affreschi italiani del Rinascimento. Tra Quattrocento e Cinquecento*, p. 129.

⁵²⁴ DONATO M. M.: *op. cit.* p. 128.

⁵²⁵ FEDELE, P. (fund.): *Grande dizionario enciclopédico*, Tomo IV, p. 365.

⁵²⁶ DONATO M. M.: *op. cit.* p. 126.

⁵²⁷ LOCCHI, O. T.: *La provincia di Pesaro ed Urbino*, pp. 643-648.

⁵²⁸ TRECCANI, G. (fund.): *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti, VOL. XVII*, pp. 617-618.

⁵²⁹ LOCCHI, O. T.: *op. cit.* pp. 643-648.

⁵³⁰ TRECCANI, G. (fund.): *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti, VOL. XVII*, pp. 617-618.

salas del interior muchos *capitane*s que merecieron eterna fama durante los siglos⁵³¹. Es de destacar la elección de Escipión, que más tarde pasaría a formar parte de la heráldica de los Malatesta, como veremos años más tarde en el templo malatestiano de Rímini, con el triunfo de Escipión esculpido sobre el sarcófago de los *Antenati* (antepasados)⁵³².



Roca malatestiana, Gradara

8) Otro ciclo importante lo encontramos en la antecapilla del *Palazzo Publico* de Siena, decorado por Taddeo di Bartolo (1362-1422⁵³³) según relata Vasari en la vida que dedica a este artista. Parece ser que Taddeo estuvo sobre 1400 en Padua invitado por Francesco da Carrara que lo solicitó a la *Signoria*⁵³⁴. Vasari nos informa que Taddeo trabajó para Francesco, señor de Padua, donde seguramente pudo conocer el ciclo paduano anteriormente comentado. Es decir, Taddeo di Bartolo había trabajado en Padua al servicio de los Carrara antes de trabajar en la antecapilla de Siena, por lo que la inspiración de la creación de un ciclo de hombres ilustres pudo provenir de aquella ciudad. El *Palazzo Publico* de Siena ya contaba con las pinturas alegóricas del *Buen y Mal Gobierno* realizadas por los hermanos Lorenzetti. En los medallones que se colocan bajo el *Mal Gobierno* se representó a los antiguos tiranos como la oposición a cualquier forma de buen gobierno y se vieron completados en 1414 con este grupo de héroes positivos: los romanos de la antecapilla⁵³⁵.

Entre 1406-08 el artista pintó al fresco una serie de hombres ilustres de la República de Roma, concluyendo el trabajo alrededor de 1414⁵³⁶. Según las crónicas el 25 de agosto de 1406 el Consejo deliberó encargar a Taddeo la capilla del *Palazzo Publico* y el 30 de junio de 1407 se le permitió destruir la Coronación pintada sobre el altar. Taddeo comenzó el trabajo en septiembre y el 10 de noviembre el Consejo le informó que debía finalizar el trabajo antes de diciembre bajo pena de 10 florines. El 8 de enero de 1408 realizó el san Cristóbal y en la segunda fase de decoración en 1413 se le encargó pintar el resto de la sala donde estaba san Cristóbal para lo que recibió un pago el 30 de junio de 1414. Junto a la capilla pintó alegorías de la Fortaleza y la Prudencia y enfrente la Magnanimidad y la Justicia sobre Cicerón, Catón, Escipión Násica, Curio Dentato, Furio

⁵³¹ DONATO M. M.: *op. cit.* p. 100.

⁵³² PASINI, P. G.: *The Malatesta Temple*, p. 29.

⁵³³ BENEZIT, E.: *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Vol. 13, p. 425.

⁵³⁴ CAVALCASELLE, G.B. y CROWE, J.A.: *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XV*, pp. 285-286.

⁵³⁵ DONATO M. M.: *op. cit.* pp. 108 y 149.

⁵³⁶ VASARI, G.: *op. cit.* p. 190.

Camilo y Escipión Africano y en el vestíbulo Aristóteles, César y Pompeyo, Júpiter, Marte y Minerva⁵³⁷.



Taddeo di Bartolo: ciclo de hombres ilustres, antecapilla del *Palazzo Pubblico*, Siena.

Vemos aquí que este ciclo se muestra como un híbrido entre el modelo 1 (virtudes atemporales) y el 2 (personajes ilustres que simbolizan dichas virtudes) dejando clara la transición entre ambos, para lo que se colocan juntos tanto a las virtudes representadas por figuras femeninas como a los personajes famosos por ellas. Para la realización de este programa Taddeo di Bartolo siguió los consejos de Pietro de Pecci y Cristóforo di Andrea⁵³⁸, dos ilustres ciudadanos sieneses que configuraron el primer ciclo en una ciudad republicana, unido con elementos clásicos, ya que se relacionan con su contemporánea fuente Gaia de Jacopo della Quercia en la plaza⁵³⁹. Al igual que ocurría con la serie florentina, la serie sienesa incide en el tema de la libertad amenazada, sobre todo en los epigramas relativos a César y Pompeyo que con su ambición llevaron la ruina al estado romano, ya que los héroes encarnan la interpretación de la historia romana en clave política inclinándose por la república y condenando a César y Pompeyo, destructores de la libertad irrecuperable e instauradores de la decadencia⁵⁴⁰.

9) Otro ciclo similar aparecería por esas mismas fechas en el *Castello della Manta* que ha suscitado problemas de datación. Este ciclo de los Nueve paladines y las Nueve de la fama, calificado como miniaturas monumentales, ha sido datado alrededor de 1430

⁵³⁷ CAVALCASELLE, G.B. y CROWE, J.A.: *op. cit.* pp. 277 y 280-281.

⁵³⁸ SEZNEC, J.: *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, p. 109.

⁵³⁹ KENT, F. W. y EADE, J. C. (ed.): *The dictionary or Art*, Vol. 30, pp. 231-233.

⁵⁴⁰ GUERRINI R.: *op. cit.* pp. 64 y 133.

basándose en una canción de gesta escrita en la corte del rey Carlos VI⁵⁴¹ aunque los últimos estudios adelantan la fecha a 1411-1416, en la época de Valeriano Saluzzo. Estos mismos problemas de datación dificultan asegurar la autoría de las pinturas: en un principio se barajaron los nombres de Jacques de Iverny, Giacomo Jacquerio o Jean Bapteur y últimamente algunos autores han preferido escoger el de *maestro della Manta*⁵⁴². Los frescos *della Manta* se componen de dos ciclos principales: el primero se dedica a la Fuente de la Juventud, con una composición más abigarrada, llena de personajes y estilísticamente más cercana al gusto tardomedieval y al gótico internacional de inicios del S. XV. Parte de este ciclo ha desaparecido pero podemos recuperar la información perdida gracias a un manuscrito de 1587 obra de Valerio Saluzzo en el que se describe la sala. La segunda parte del ciclo se compone de héroes y heroínas: aquí se unen en un sincretismo religioso las tres religiones principales: judía, cristiana y pagana⁵⁴³.



Sala baronale y detalle de Semíramis y Etíope, *Castello della Manta*, Saluzzo

Estos personajes aparecen al aire libre, sobre un campo de hierba y flores enmarcados por árboles que crean el marco arquitectónico que soporta la composición. Los árboles se unen en la parte superior creando un techo de hojas y en cuyos troncos encontramos los escudos que nos ayudan a identificar a los personajes, que ya se conocían por códices miniados precedentes como el *Libro del Caballero Errante* o tapices como el de los *Neuf preux* conservado en el *Historisches Museum* de Basilea. De hecho el tema de los *Neuf Preux* y *Preuses* era muy usado en miniaturas y tapices en la Francia del S. XIV y sin duda la representación de los tapices influyó en la concepción formal de los primeros ciclos de frescos del mismo tema. Bajo cada figura se coloca un verso en francés antiguo relatando las empresas más importantes de cada personaje tomado del libro escrito en 1395-96 por Tomasso III Saluzzo, que conservan la misma disposición que los del *Castello della Manta*, por lo que se ha considerado este manuscrito como modelo del ciclo de frescos. Tomasso pudo traer el manuscrito tras su estancia en París de 1403 a 1405. El ciclo se compone de David, Judas Macabeo y Josué como judíos, Héctor, Alejandro Magno y César como paganos y Carlomagno, Arturo y Godofredo de Bouillón como cristianos. El ciclo masculino se inicia con Héctor, que posee los emblemas del comitente

⁵⁴¹ CHASTEL, A.: *El Universo de las formas: Eclósion del Renacimiento, 1400-1460*, p. 244.

⁵⁴² ROETTGEN, S.: *op. cit.*, pp. 43 y 47.

⁵⁴³ BERTELLI, S.: *op. cit.* p. 503.

Valeriano Saluzzo, pero el resto de los personajes poseen sus símbolos tradicionales que ayudan en su identificación que serían: Héctor aquí con el símbolo de Valeriano (el tradicional sería un leopardo sedente con una espada), Alejandro Magno (león sedente con alabarda), Julio César (águila bifronte), Josué (cuervo), David (arpa), Judas Macabeo (basilisco), Arturo (tres coronas), Carlomagno (águila y lirio) y Godofredo de Bouillón (cruz de Jerusalén). Este ciclo masculino vuelve a dividirse en las ya conocidas tríadas *ante legem, sub lege* y *sub gratia*.

El ciclo femenino es mucho menos conocido y representado que el masculino y las mujeres no pueden separarse por tríadas ni ordenarse cronológicamente como hemos visto que se hacía con los hombres, y no se eligen por sus virtudes femeninas sino por sus empresas militares. Se empezaría por Delfa vencedora de Tebas, la reina bosnia Sinope, Hipólita reina de Macedonia, Semíramis reina asiria vencedora de los escitas, Etiópe conquistadora de la India, Lampeto que sometió Asia y Europa, Tomiris que sumergió la cabeza de Ciro en sangre, Teuca señora de los Ilirios y Pentesilea reina de las amazonas que luchó a favor de los troyanos tras la muerte de Héctor y fue muerta por Aquiles. Con esta figura que según el manuscrito de 1587 tenía el semblante de la esposa de Valeriano, Clementia Provana, se vuelve de nuevo a Héctor y se cierra simbólicamente el círculo de hombres y mujeres ilustres. Precisamente de la mano de esta figura femenina pende el símbolo de la orden francesa a la que perteneció Valeriano desde 1411 lo que sirve para datar el ciclo como posterior a este año. El tema de la guerra de Troya fue importante durante la Edad Media ya que se identificaba con la historia de la salvación y en este ciclo cobra aún mayor importancia ya que el comitente y su esposa se hicieron representar como dos personajes de esta historia: Héctor y Pentesilea⁵⁴⁴. En este ciclo César y Carlomagno aparecen con barba y una larga melena. Este detalle nos recuerda que los precedentes iconográficos se tomaron de los códices miniados tardomedievales ya que por esa época en otros ciclos se había puesto cuidado en intentar reproducir a los personajes de una manera formalmente más exacta. Ya los literatos humanistas como Petrarca apostaron por la investigación y comentaron el tema de la calvicie de César para hacer los retratos más exactos según las descripciones antiguas, algo que no se consiguió en este ciclo *della Manta*⁵⁴⁵.

10) En el *Palazzo Trinci* de Foligno encontramos otro de los ciclos de hombres ilustres más antiguos conservados en Italia. Durante el gobierno de la familia Trinci la ciudad de Foligno, en la actual región de Umbría, vivió su momento de mayor esplendor. Esta familia encargó para la capilla de su palacio unos frescos a Ottaviano Nelli alrededor de 1424, cuyo estilo es propio del gótico internacional⁵⁴⁶. Su programación se atribuye a Petrarca por parte del panegirista Durante Dorio (pero en realidad fueron dictados por el obispo Federico Frizzi). El ciclo aparece en una sala del palacio de Ugolino Trinci, señor de Foligno, conocida como sala de los Emperadores o de los Gigantes, debido al gran tamaño de las figuras y cronológicamente se cree que son posteriores a 1386⁵⁴⁷.

Las fuentes no coinciden por completo en cuanto a la información que nos ofrecen: en estos frescos se celebra el origen de Roma y según otras fuentes en la Sala de los gigantes se representa a Escipión, Fabio Máximo, Mario, en el corredor figuras de Roma, Grecia, Judea y la cristiandad como Rómulo, David, Héctor, César, Alejandro y el rey

⁵⁴⁴ ROETTGEN, S.: *op. cit.* pp. 45-46.

⁵⁴⁵ DONATO M. M.: *op. cit.* p. 149-151.

⁵⁴⁶ TRECCANI, G. (fund.): *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti, VOL. XV*, p. 605.

⁵⁴⁷ BERTELLI, S.: *op. cit.* p. 503.

Arturo. En otro muro del corredor veríamos las siete edades de la vida y sus alegorías unidas las Horas del Día. En la Cámara de las Estrellas las divinidades planetarias aparecen asociadas a estas edades. Todo este esquema parece ser que fue proyectado por el sabio dominico Federico Frizzi, obispo de Foligno⁵⁴⁸.



Sala de los emperadores y corredor, *Palazzo Trinci*, Foligno



Torcuato



Tiberio



Cincinato



Dentato



Cayo Mario

Según otras fuentes, entre 1415 y 1421 Corrado Trinci señor de Foligno encargó 4 series de frescos con el tema del buen gobierno: las siete edades de la vida, los Nueve paladines, 20 héroes de la historia romana a tamaño tres veces y medio mayor del natural en la Sala principal que ilustraban las virtudes del soberano y en la *loggia* una serie muy deteriorada con la leyenda de Rómulo y Remo⁵⁴⁹ en la que destacaba un fresco de Rea Silvia ante la fosa en la que va a ser enterrada viva. Se ha considerado a Francesco da Fiano (1350 ca.-1421) como el humanista que redactó el programa decorativo y parece claro que se inspiró en las biografías de hombres famosos de Petrarca, que ya se habían usado en el ciclo perdido del palacio de los Carrara en Padua. Pero en este caso los personajes se ordenan de un cierto modo aún hoy difícil de descifrar. Según autores, en la sala de los emperadores encontraríamos a Rómulo, Cesar, Pompeyo, Calígula y Trajano, que sólo se identifican por los escritos referentes a este ciclo, no por la propia obra pictórica⁵⁵⁰, y según otros aquí se representa a Carlomagno, Arturo, Godofredo de

⁵⁴⁸ SEZNEC, J.: *op. cit.*, p. 110.

⁵⁴⁹ CHASTEL, A.: *op. cit.* pp. 242-244.

⁵⁵⁰ DONATO M. M.: *op. cit.* pp. 99 y 148.

Bouillón, Cincinato, Fabricio, Torcuato, Publio Decio, Tiberio, Marco Marcelo y Escipión⁵⁵¹.

11) La situación sociopolítica en la Italia de inicios del S. XV no era todo lo estable que se hubiera deseado debido al problema del llamado Cisma de Occidente. En la resolución de este tema el cardenal Branda Castiglione (1350-1443⁵⁵²) fue hombre de gran importancia en la política religiosa del momento. Promovido por el Papa Juan XXIII, participó en el Concilio de Constanza (1414-17) para resolver el conflicto del cisma⁵⁵³, presidió el Concilio de Basilea (1432-35) y asistió a los concilios de Ferrara y Florencia⁵⁵⁴. El cardenal Branda ya tenía 70 años cuando empezó a reformar Castiglione Olona en 1420, obras que se prolongaron hasta su muerte en 1443. Para ello levantó un palacio para él mismo, una escuela, la colegiata y la iglesia de la villa⁵⁵⁵. Interesado por la cultura y hábil político, el cardenal se propuso construir una pequeña ciudad ideal para su residencia en Castiglione y demandó la presencia de gran cantidad de artistas. En 1422 el Papa Martín V le concedió el título de arciprestazgo a su iglesia y el cardenal mandó decorar el baptisterio con frescos de Masolino en 1435⁵⁵⁶. El 7 de junio de ese mismo año, Filippo Maria Visconti, amigo del cardenal, le concedió el permiso para la restauración del castillo, la iglesia y algunas capillas⁵⁵⁷. Masolino era el mismo pintor que había decorado su iglesia de San Clemente en Roma⁵⁵⁸, cuya titularidad le fue conferida al mismo tiempo que su nombramiento como cardenal, el 6 de junio de 1411⁵⁵⁹.



Palazzo Branda, Castiglione Olona

⁵⁵¹ BERTELLI, S.: *op. cit.* p. 503.

⁵⁵² ROETTGEN, S.: *op. cit.* p. 136.

⁵⁵³ HOLLINGSWORTH, M.: *op. cit.* p. 297.

⁵⁵⁴ ROETTGEN, S.: *op. cit.* p. 136.

⁵⁵⁵ ONIANS, J.: *op. cit.* p. 125.

⁵⁵⁶ CHASTEL, A.: *op. cit.* pp. 279 y ss.

⁵⁵⁷ ROETTGEN, S.: *op. cit.* p. 136.

⁵⁵⁸ ALESSI, G. (pres.): *Dizionario biografico degli italiani, VOL. XXII*, p. 72.

⁵⁵⁹ ROETTGEN, S.: *op. cit.*, p. 119.

El cardenal tenía el deseo de decorar su casa en Castiglione Olona con frescos y mandó construir y decorar la colegiata gótica y la iglesia de la villa con un estilo ya más renacentista. Masolino en 1425 trabajaba en el *Carmine* florentino momento en el que pudo conocer al cardenal y dejó su trabajo para acompañar a Pippo Spano a Hungría; a la muerte de éste regresaría a Italia. Los frescos de la iglesia de Castiglione son de 1431 y los del baptisterio de 1435. En una sala de la casa de Castiglioni⁵⁶⁰ sólo queda un paisaje con fondo de extraños castillos y el rostro de una mujer⁵⁶¹, y las fuentes nos informan por un verso del *Plantanida* de lo que debió ser un ciclo de hombres ilustres en una sala del palacio de Cardenal, calificadas como *Heroes picti in spicula alta*⁵⁶². Quizá ese rostro de mujer sea lo único que permanece de este desaparecido ciclo.

12) Masolino pudo trasladar la idea del ciclo de iconográfico a otro famoso cardenal que patrocinó un ciclo similar: Giordano Orsini (1360-1438), un eminente humanista que vivió en Roma y encargó un gran ciclo de frescos de hombres famosos hoy destruido, antes de 1432 para su palacio residencia en Monte Giordano (hoy Palazzo Taverna). Tan sólo dos referencias muy puntuales nos acercan a la obra de Masolino en la sala Teatro de la Casa Orsini en Montegiordano⁵⁶³. Parece ser que Masolino realizó este ciclo en 1432, al mismo tiempo que decoraba la capilla de Santa Catalina de la iglesia romana de San Clemente, cuya titularidad poseía el Cardenal Branda Castiglione de quien ya hemos comentado su palacio en Olona⁵⁶⁴. Este ciclo de frescos representaba hombres ilustres que incluían personajes bíblicos, héroes de la historia clásica y figuras más modernas como Tamerlán⁵⁶⁵. Vasari menciona este ciclo *y en casa de los Orsini una sala llena de hombres ilustres* que califica como obra de Giotto, aunque posteriormente se haya atribuido a Masolino⁵⁶⁶ y es posible que aquí las figuras representadas tomaran modelo de los *neuf preux*⁵⁶⁷. Según Poggio Bracciolini el cardenal también encargó un ciclo de frescos de sibilas en el palacio Orsini de Via Papale en Roma⁵⁶⁸.

13) En el castillo de Fenis en Aosta, mandado construir por el señor feudal de la zona, Aimone di Challant alrededor de 1330 encontramos otro ejemplo⁵⁶⁹. Aquí entre 1431-1433 Giacomo Jaquerio compuso un ensayo similar pero con una mayor complejidad en cuanto a la función iniciática y de viático para el visitante, que era conducido a través de un recorrido helicoidal controlado desde lo alto por máscaras, hasta el patio interior del castillo, desde donde una subida ideal al purgatorio llevaba al encuentro con los sabios, que introducían a su vez al huésped-peregrino a través de una puerta mágica a una gran sala con una ventana cruciforme, y cuyas paredes estaban decoradas al fresco con mensajes sacros⁵⁷⁰. Recientemente algunos autores piensan que algunas obras que anteriormente se atribuían a Jacquerio ahora deben atribuirse a Aimone Dux, como el ciclo de frescos de santos en el patio del Castillo de Fenis en Aosta⁵⁷¹.

⁵⁶⁰ TRECCANI, G. (fund.): *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, VOL. IX, p. 374.

⁵⁶¹ TOESCA, P.: *Masolino a Castiglione Olona*.

⁵⁶² DONATO M. M.: *op. cit.* p. 100.

⁵⁶³ *Ibidem*, p. 99.

⁵⁶⁴ ROETTGEN, S.: *op. cit.*, p. 125.

⁵⁶⁵ HOLLINGSWORTH, M.: *op. cit.* p. 297.

⁵⁶⁶ VASARI, G.: *op. cit.*, p. 240.

⁵⁶⁷ DONATO M. M.: *op. cit.* p. 110.

⁵⁶⁸ KENT, F. W. y EADE, J. C. (ed.): *The dictionary or Art*, Vol. 23, p. 575.

⁵⁶⁹ OPPENHEIMER, M.: *The Monuments of Italy, A Regional Survey of Art, Architecture and Archaeology from Classical to Modern Times*, Vol. I, p. 13.

⁵⁷⁰ BERTELLI, S.: *op. cit.*, p. 503.

⁵⁷¹ KENT, F. W. y EADE, J. C. (ed.): *The dictionary or Art*, Vol. 17, pp. 444-445.

14) Alrededor de 1438, Domenico Veneziano realizó el ciclo de frescos del *Palazzo Baglioni* en Perugia. Considerado como el *Lorenzo el Magnífico de Perugia*, Braccio Baglioni, de quien Giovannantonio Campano realizó una biografía en 1457 llamada *Bracchi Perusini vita*⁵⁷², recibió la Signoria en 1416⁵⁷³, y encargó a Veneziano una galería de hombres ilustres para completar la decoración de su palacio. Se conserva una carta de inicios del S. XVI de Jacopo Antiquari, muerto en 1512, a otro humanista perugino, Francesco Maturanzio donde recuerda que el propio Maturanzio había hecho y compuesto los epígrafes en el nobilísimo atrio de los Baglioni. Se considera a Francesco Maturanzio como el ideador de este programa y el del *Collegio del Cambio* y además poseía los epígrafes de Francesco da Fiano, que ya había ideado el citado programa de Foligno⁵⁷⁴.



Benedetto Bonfigli: detalle del desaparecido *Palazzo Baglioni*, *Palazzo dei Priori*, Perugia

Desgraciadamente casi nada se conserva de este ciclo de hombres ilustres ya que el *Palazzo Baglioni* fue mandado destruir por el Papa Paulo III tras la guerra de la sal contra Perugia antes de 1540, y sobre sus restos construyó la Roca Paulina. El resto se perdió en 1848 al demoler la Roca Paulina ya que el ciclo se encontraba en su interior. Vasari nos dice que Domenico Veneziano fue a Perugia para pintar *una sala para los Baglioni que se halla destruída actualmente*. Debió comenzar sobre 1437 y probablemente finalizó los frescos sobre inicios de abril de 1438⁵⁷⁵, cuando Domenico escribió a Piero de Médici a Ferrara en busca de trabajo. Gracias a descripciones y manuscritos podemos identificar al guerrero acéfalo de la sala VII de la *Galleria Nazionale dell'Umbria* como el único resto perteneciente a la decoración de la Casa de los Baglioni en Perugia⁵⁷⁶, del que sólo se aprecia la armadura cubierta de un tejido rosa y gris⁵⁷⁷.

⁵⁷² AAVV: *Patronage, art and society in Renaissance Italy*, *op. cit.*, p. 306.

⁵⁷³ ROETTGEN, S.: *op. cit.*, p. 254.

⁵⁷⁴ DONATO M. M.: *op. cit.* p. 148.

⁵⁷⁵ VASARI, G.: *op. cit.*, p. 346.

⁵⁷⁶ DONATO M. M.: *op. cit.* p. 99.

⁵⁷⁷ SANTI, F.: *L'affresco baglionesco della Galleria Nazionale dell Umbria, Commentari XXI*.

15) En 1445 Donatello llamó a su amigo Paolo Ucello a Padua, quizá para que le ayudara en la ejecución que el escultor estaba realizando del *Gattamelata*. No en vano Ucello conocía el tema ecuestre ya que había realizado el retrato pintado de John Hawkwood para la catedral de Florencia. En Padua realizó unos frescos de gigantes para la casa Vitaliani, por los que recibiría un ducado por cada figura. Estos frescos son mencionados por Marcantonio Michiel (1524-1543) en *Notizie d'opere del disegno*: parece ser que no eran verdaderos frescos, sino que utilizó la técnica de la *terreta verde*, similar a la del claustro de *Santa Maria Novella* de Florencia. Estaban pintados al interior de una *loggia* con nichos en perspectiva. Ucello pudo inspirarse en varios ciclos: el citado del *Palazzo Carrara* de Padua (1368-1379), el ciclo de hombres famosos de Niccolo Gerini en el *Palazzo Datini* de Prato, los de Bici di Lorenzo de alrededor en 1420 en la *Casa Vecchia* de los Médici o el ciclo del *Palazzo Baglioni* de Perugia⁵⁷⁸. Vasari comenta que Mantegna tenía estos frescos en gran estima y desde hace tiempo se han identificado estas figuras con los dibujos de la *Cronaca Crespi* de Milán de Leonardo Besozzo. Ambas obras y un códice del Gabinete Nacional de Grabados de Roma pudieron tener su fuente común en una obra anterior hoy ya desaparecida⁵⁷⁹.

16) Otro importante ciclo son los frescos realizados por Andrea del Castagno en la *Villa Legnaia*, que hoy se conservan en la *Galleria degli Uffizzi* de Florencia y que Vasari menciona en la vida que dedica a este artista⁵⁸⁰. El comerciante y banquero Filippo Carducci, dueño de *villa Legnaia* debió planear el ciclo de hombres y mujeres ilustres antes de su muerte, acaecida el 28 de junio de 1449. Tras su muerte su sobrino Andrea di Niccolo Carducci obtuvo la posesión y la obra debió de terminarse antes de octubre de 1451, cuando la villa cambió de propietario. En 1847 los frescos fueron desprendidos del muro por lo que para su estudio iconográfico es preciso basarse en el aguafuerte de Alessandro Chiari de 1848, realizado justo después de que los frescos fueran trasladados en el que podemos ver a los personajes en su lugar original⁵⁸¹. Luciano Berti nos da una idea de cómo debió ser la sala en su origen⁵⁸².

El ciclo está compuesto por nueve personajes divididos en tres grupos de tres, las conocidas tríadas ya estudiadas en otros ciclos precedentes: desde la izquierda tres militares florentinos (Pippo Spano, Farinata degli Uberti y Niccolo Acciaiuoli), tres mujeres místicas o bíblicas (la Reina Ester, la sibila Cumana y la reina de Escitia Tomiris, vencedora de Ciro) y tres poetas florentinos (Dante, Petrarca y Boccaccio)⁵⁸³. Ya conocemos a Farinata degli Uberti, que aparecía en el Canto X del Infierno en la *Divina Comedia*⁵⁸⁴. Todos ellos se colocan en una fingida decoración arquitectónica de fresco compuesta por nichos entre pilastras pintadas de mármol que dan a las figuras una presencia aún más monumental. La división en tríadas se hace aún más patente si observamos los grupos de *putti* que portan guirnaldas sobre las figuras. Este programa no es muy común, aunque parte de estas figuras ya fueran conocidas desde el *Trecento*. Es de destacar que en él no hay héroes griegos ni romanos, como sucede en otros ciclos de hombres y mujeres ilustres. La novedad aparece en la inclusión de personajes relativamente contemporáneos nacidos en suelo toscano que habían dado fama a Florencia. Esta serie contemporánea es inusual y

⁵⁷⁸ BORSI, F. y S.: *Paolo Ucello*, pp. 33 y 321-322.

⁵⁷⁹ TONGIORNO TOMASI, L.: *La obra pictórica completa de Paolo Ucello*, pp. 93-94.

⁵⁸⁰ VASARI, G.: *op. cit.*, p. 347.

⁵⁸¹ ROETTGEN, S.: *op. cit.*, pp. 272-273.

⁵⁸² BERTI, L.: *Andrea del Castagno*, p.36.

⁵⁸³ ROETTGEN, S.: *op. cit.*, p. 274.

⁵⁸⁴ ALIGHIERI, D.: *La Divina Comedia*, p. 42.

tuvo que ser elegida por el propio comitente aunque no es del todo desconocida, ya que un ciclo similar completado con personajes florentinos de la época se encontraba en la ya mencionada *Aula Minor* del *Palazzo Vecchio* de dicha ciudad.



Pippo Spano



Farinata degli Uberti



Niccolo Acciaiuoli



Sibila Cumana



Ester



Tomiris



Petrarca



Boccaccio



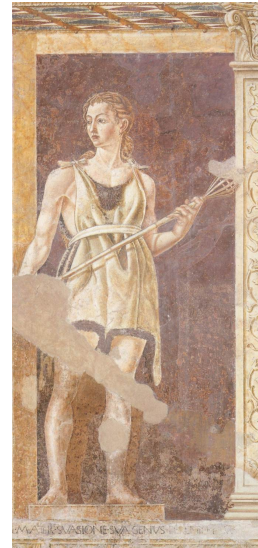
Dante

En esta misma sala, en una de las paredes menores se representa en una luneta a la *Madonna* con el niño bajo un dosel portado por ángeles y flanqueada por Adán y Eva. Los primeros padres estarían en relación con el resto del grupo y simbolizarían la primera edad

del hombre, introduciendo la serie. Precisamente es la Sibila, quien profetiza la llegada de Cristo, la que entabla un diálogo visivo con la Virgen, que se encontraría bajo un baldaquino presentándole al Niño como confirmación de sus profecías. De la reina Ester que aparece como compañera de la Virgen sólo se conserva la mitad superior y aún no se sabe si éste era el proyecto inicial de Andrea del Castagno o se perdió la mitad inferior en alguna remodelación posterior de la sala⁵⁸⁵.



Andrea del Castagno: *Madonna con el Niño*,
Villa Legnaia



Andrea del Castagno: *Eva*,
Villa Legnaia

El tema se acerca a los *neuf preux*: el canon de los tres héroes judíos, paganos y cristianos, nacido de la literatura juglaresca francesa y extendido por toda Europa pero sólo formalmente, ya que las mujeres y el tema de la religión son la excepción a ciclos precedentes de los *Neuf Preux*. Parece ser que el hecho de que Boccaccio sea la única figura que mira directamente al espectador y señale el libro que porta pueda explicarse puntualizando que como Petrarca él también escribió dos obras dedicadas a hombres y mujeres ilustres: *De casibus virorum illustrium* y *De claris mulieribus*, en las que aparecen la Sibila Cumana y la reina Tomiris. Este ciclo no representa a los *neuf preux* góticos, como en la *Casa de Giovanni Bici dei Medici* en Florencia y quizá en la *Casa Vitaliani* de Padua de Ucello. Aquí se representan florentinos famosos y se escogen tres heroínas al faltar las florentinas ilustres. En la pared lateral, enfrente de Adán y Eva encontramos un crucifijo entre la Virgen y San Jerónimo. Así el pecado original se une con la redención: se produce la síntesis del Antiguo y el Nuevo Testamento y entre ambos la glorificación de Florencia a través de sus ciudadanos⁵⁸⁶. Andrea del Castagno pudo conocer la obra de Ucello en Padua, ya que ambos artistas tienen en común los retratos ecuestres de Niccolò da Tolentino y John Hawkwood respectivamente en la Catedral de Florencia, en los que la influencia de Ucello en del Castagno se ve muy claramente. Si del Castagno se inspiró en la obra de Ucello para realizar su retrato ecuestre no sería extraño pensar que al menos conociera el ciclo de gigantes de la *Casa Vitaliani* realizado unos 6 años antes que el de *Villa Legnaia*.

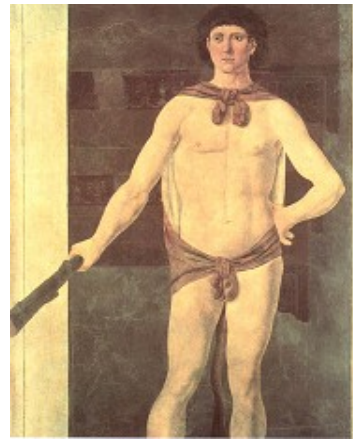
⁵⁸⁵ ROETTGEN, S.: *op. cit.*, p. 275.

⁵⁸⁶ SALMI, M.: *Andrea del Castagno*, pp. 25-26.

17) El ya mencionado Palacio Ducal de Urbino se comenzó poco después de 1450 por deseo del duque Federico de Montefeltro y en él trabajaron artistas de la talla de Luciano Laurana o Francesco di Giorgio Martini. Aunque algunos autores comentan que Federico de Montefeltro no encargó ningún ciclo de frescos para su palacio⁵⁸⁷, se conocen las pinturas aparecidas en 1939 en la desde entonces llamada sala de los frescos del Palacio Ducal, pero la falta de documentación impiden su estudio y el del programa⁵⁸⁸.



Palacio ducal, Urbino



Piero della Francesca: Hércules, Urbino

Algunos autores sin embargo atribuyen este ciclo a Ucello, aunque esta teoría es poco convincente⁵⁸⁹. Otro posible autor sería Giovanni Boccati, quien estuvo en Padua y pudo conocer los ciclos allí representados en el *Palazzo Carrara* y en la *Casa Vitaliani* y que luego habría realizado los frescos casi ilegibles de Urbino⁵⁹⁰. Estas pinturas serían anteriores al *studiolo* de Federico de Montefeltro, que estaba decorado con figuras de hombres ilustres, entre ellos 28 retratos de personajes cristianos y paganos e inscripciones que explicaban el motivo de su elección⁵⁹¹, entre ellos Homero, Platón, Aristóteles, Cicerón, Virgilio, Dante, Petrarca...⁵⁹² aunque nada sostiene la intervención de Pedro Berruguete en su realización⁵⁹³. También conocemos una pintura procedente de una casa de Borgo San Sepolcro propiedad de los duques de Urbino⁵⁹⁴ que representa a Hércules realizada por Piero della Francesca y que podría ser parte de una galería de hombres ilustres hoy desaparecida⁵⁹⁵.

18) La citada cámara de los esposos de Mantua posee otro ciclo de hombres ilustres. Fue realizada por Mantegna entre 1465-1474⁵⁹⁶ por encargo de Ludovico Gonzaga,

⁵⁸⁷ HOLLINGSWORTH, M.: *op. cit.*, p. 213.

⁵⁸⁸ DONATO, M. M.: *op. cit.*, p. 98.

⁵⁸⁹ BORSI, F. y S.: *op. cit.*, p. 322.

⁵⁹⁰ DONATO, M. M.: *op. cit.*, p. 149.

⁵⁹¹ Las dos salas principales del palacio eran la Sala de los Ángeles, donde destacan las figuras de Apolo, Palas y las Artes Liberales, y el *studiolo* del duque, donde su figura estaba acompañada por las virtudes y los 28 cuadros de hombres famosos de los que la mitad se encuentran en el museo del *Louvre*. Para ver una reconstrucción del esquema de colocación de estos hombres dentro del *studiolo* vid.: SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Arte y Humanismo*, pp. 165-166.

⁵⁹² HOLLINGSWORTH, M.: *op. cit.*, p. 212.

⁵⁹³ MARÍAS, F.: *El largo siglo XVI*, p. 175.

⁵⁹⁴ DE VECCHI, P.: *op. cit.*

⁵⁹⁵ ARONBERG LAVIN, M.: *op. cit.*, pp. 248-249.

⁵⁹⁶ BECK, J. H.: *Italian renaissance painting*, p. 263.

marqués de Mantua cuya familia se representa en dicha estancia⁵⁹⁷. La sala se encuentra en el piso noble de la torre, en el ángulo noreste del *Castello di San Giorgio*, la parte más antigua del Palacio Ducal y fue decorada siguiendo una posible influencia de Alberti. Podemos establecer la cronología gracias a una carta del 22 octubre de 1470 en la que Ludovico Gonzaga se lamenta de que Mantegna haya comenzado a pintar hace años y no lleve realizada ni la mitad de la obra.



Andrea Mantegna: Cámara de los esposos y detalle de la bóveda, Palacio Ducal, Mantua

La bóveda se decora con los emperadores según el orden que propone Suetonio en sentido horario y éstos podrían ser un símbolo de respeto a la institución imperial, ya que en 1433 el emperador Segismundo que como todos los emperadores alemanes se consideraba sucesor directo de los emperadores romanos, confirió a los Gonzaga el título de marqueses. Los retratos de los emperadores no son de perfil como en los medallones ya conocidos, sino en tres cuartos, y se representan sobre el tema principal de la sala: la reunión de toda la familia como una posible legitimación de la estirpe de los Gonzaga⁵⁹⁸. En la bóveda se representa a César, Augusto, Tiberio, Calígula, Claudio, Nerón, Galba y Otón, pero también a Federico III, contemporáneo a la pintura, lo que justifica el presente glorioso de Ludovico⁵⁹⁹. Pudo haber un asesoramiento explícito de Alberti para la concepción de la estancia como el atrio de una casa romana, un ambiente público y privado. Los medallones se representan en relieve con un fondo de mosaico fingido, enmarcados por guirnaldas y sostenidos por *putti*.

19) A fines del S. XIV Caterina Visconti, posiblemente influenciada por el beato Stefano Maccona da Siena, prior de la Cartuja de Garegnano, dispuso en su testamento la fundación de la Cartuja de Pavía como mausoleo de los Visconti⁶⁰⁰. Su esposo Gian Galeazzo Visconti respetó su última voluntad y encargó las obras a Bernardo de Venecia. La primera piedra fue colocada en 1396 pero tras la muerte de Gian Galeazzo se

⁵⁹⁷ Esta cámara se creó con la intención de exaltar la historia familiar y sobre todo celebrar el recibimiento del cardenal, segundo hijo de Ludovico II, que venía desde Roma: SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *op. cit.*, pp. 257-258.

⁵⁹⁸ ROETTGEN, S.: *op. cit.*, pp. 15-19.

⁵⁹⁹ CÁMARA MUÑOZ, A.: *op. cit.*, pp. 36 y 42-44.

⁶⁰⁰ TRECCANI, G. (fund.): *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, VOL. IX, pp. 821-822.

interrumpieron los trabajos en la iglesia, no así en el monasterio. A partir de 1429 el jefe de arquitectos fue Solari, ayudado desde 1459 por su hijo Guiniforte. Cuando Francesco Sforza llegó al poder en 1450 sólo estaban realizados los cimientos de la iglesia⁶⁰¹. La decoración escultórica de los claustros se completó desde 1460 con terracotas por Cristóforo y Antonio Mantegazza, Rizzo y Amadeo. Sobre 1473 el monasterio y la iglesia estaban prácticamente terminados y se inició la fachada diseñada por Solari, que sería modificada en 1492 como la vemos en su estado actual⁶⁰². Se trata de una fachada telón ya que es más grande que el propio edificio, y fue realizada entre 1474-1485 con mármol blanco, rojo y verde. En el plinto encontramos un friso de roeles con 61 medallones de mármol blanco asemejando monedas con inscripciones, colocados entre pequeñas pilastras, que representan emperadores romanos, gobernantes antiguos y otros motivos clásicos⁶⁰³.

20) Uno de los ciclos más importantes de la Italia del S. XV debido al lugar en el que se encuentra es el realizado por Domenico Ghirlandaio para la *Sala dei Gigli* del *Palazzo Vecchio* en Florencia, que Vasari también menciona en la vida de este artista⁶⁰⁴. Esta sala estaba destinada a albergar el consejo de los Setenta y siguiendo la tradición republicana florentina se representaron los dos santos patronos de la ciudad, San Zenobio y San Juan Bautista y seis héroes de la república romana⁶⁰⁵. En el proyecto original del 5 de octubre de 1482 se encargó a Ghirlandaio, Botticelli, Perugino, Biaggio Tucci y Pollaiuolo pintar las cuatro paredes de la *Sala dei Gigli*, a la que debían acudir los ciudadanos para la audiencia con la *Signoria*, por lo que se trataba de una sala pública⁶⁰⁶.

Algunos de estos artistas como Ghirlandaio, Botticelli o Perugino habían trabajado hasta entonces en la Capilla Sixtina pero éste último aún no había terminado dicho trabajo, por lo que al final la sala sólo fue realizada por Ghirlandaio. Si el proyecto original se hubiera mantenido estaríamos ante uno de los ciclos más interesantes y completos de toda Italia⁶⁰⁷, en cuanto a artistas de primera talla se refiere. Para la datación se conservan documentos del 25 de noviembre de 1483 en los que se evalúa la pintura de hombres ilustres de Ghirlandaio en 57 florines de los que el artista sólo recibió un poco más de la mitad⁶⁰⁸.

El esquema de la sala es un arco triunfal de tres vanos y decoración de perfiles de emperadores, que se han identificado con Adriano, Calígula, Nerón, Antonio Pío y Faustina gracias a las monedas⁶⁰⁹. En el vano central se representa a San Zenobio, obispo de Florencia muerto en el 428, entronizado junto a sus diáconos San Eugenio y Crescencio. Al fondo de la escena se puede contemplar la ciudad de Florencia, identificable por la Catedral y el *campanile* de Giotto.

⁶⁰¹ HEYDENREICH, L. H. y LOTZ, W.: *Arquitectura en Italia, 1400-1600*, pp. 161 y 169.

⁶⁰² En 1473 se encargó a los hermanos Cristoforo y Antonio Mantegazza la fachada de la Cartuja y un año más tarde se llamó a Amadeo para que compartiera la responsabilidad: POPE-HENNESSY, J.: *La escultura italiana en el Renacimiento*, pp. 141-142.

⁶⁰³ Parece ser que el programa iconográfico fue dirigido por Giovanni Antonio Amadeo, quien había ganado un considerable prestigio en la Capilla Colleoni de Bérgamo: OPPENHEIMER, M.: *The monuments of Italy. A regional Survey of Art, Architecture and Archaeology from Classical to Modern Times*, Volume 1, pp. 218-219.

⁶⁰⁴ VASARI, G.: *op. cit.*, p. 405.

⁶⁰⁵ HOLLINGSWORTH, M.: *op. cit.*, p.66.

⁶⁰⁶ CADOGAN, J. K.: *op. cit.*, p. 227.

⁶⁰⁷ ROETTGEN, S.: *op. cit.*, p. 126.

⁶⁰⁸ CADOGAN, J. K.: *op. cit.*, p. 228.

⁶⁰⁹ ROETTGEN, S.: *op. cit.* p. 128.



Domenico Ghirlandaio: *Sala dei Gigli*, Palazzo Vecchio, Florencia



Sala dei Gigli: Bruto, Mucio Escévola y Camilo



Sala dei Gigli: Decio, Escipión y Cicerón

En los vanos laterales encontramos a Bruto, Mucio Escévola y Camilo a la izquierda, con los siguientes epigramas sobre la trabazón superior:

*Yo soy Bruto, el libertador de mi patria y la ruina de los reyes
Yo Escévola, quemó mi errada mano en las llamas,
Yo Camilo he derribado a mi enemigo y ahora porto los estandartes de victoria.*

En el vano derecho contemplamos a Decio, Escipión y Cicerón con sus respectivos epigramas:

*Yo soy Decio, ejemplo a mi hijo y mártir de Roma
Yo soy Escipión, conquisté a Anibal y dominé a los cartagineses
Yo soy Cicerón, Catilina tembló con mi autoridad⁶¹⁰.*

Si en el primer ciclo del *Palazzo della Signoria*, la citada *Aula Minor* había héroes

⁶¹⁰ CADOGAN, J. K.: *op. cit.* p. 226.

republicanos, emperadores, poetas y hombres de estado florentinos, en el ciclo del S. XV sólo encontramos héroes republicanos en orden cronológico para celebrar el origen romano de Florencia. No en vano Leonardo Bruni había dicho que Florencia había sido fundada por los romanos antes que ésta fuera corrompida por el Imperio⁶¹¹. Todos estos personajes simbolizarían la idea del sacrificio por el bien común y se colocaron aquí para que sirvieran de modelo a los que los observaran. Es seguro que además del *Aula Minor*, para los florentinos ya sería muy conocido el ciclo de *Villa Legnaia* de Andrea del Castagno, realizado unos 30 años antes que esta obra, y cuyo esquema de tríadas pudo influir para la realización de la *Sala dei Gigli*, esta vez ya en un ambiente oficial y público

El encargado de componer los epigramas pudo ser Bartolomeo Scala, canciller de la ciudad y en su programa rehizo la disposición que Coluccio Salutati había programado para la ya comentada sala de audiencias del *Palazzo dei Priori*⁶¹². También existe la sospecha de la mano de Lorenzo el Magnífico en el plan de decoración de esta sala⁶¹³ ya que Escipión Africano se parangona a Lorenzo de Médici como salvador de la patria⁶¹⁴. Esta obra tiene sus fuentes tanto en los *preux* góticos como en los *viris* clásicos y se encontrarían cercanos a los gigantes, espadachines y caballeros de *Castel Roncolo* cerca de Bolzano⁶¹⁵.

21) La familia Orsini, rival de los Colonna, mandó edificar el *Castello Orsini* de Bracciano, cerca de Roma. Fue construido sobre la roca medieval de los *prefetti* de Vico alrededor de 1470 por Napoleón Orsini y tras su muerte en 1480 fue terminado por su hijo Gentil Virginio. Sobre 1490 Antoniazio Romano y su taller realizaron los frescos con el tema de la *Llegada de las tropas aragonesas* y su *Encuentro con Piero de Médici*.⁶¹⁶ El castillo cuenta con un diseño cuadrado con torres en los ángulos y un patio central y su bóveda se decora tomando como modelo estilístico el napolitano de *Castel Nuovo*. Aquí Antoniazio Romano, al igual que medio siglo antes había encargado el antepasado de la familia, el cardenal Giordano Orsini, pintó en la sala superior, delante de la cámara de los príncipes, un friso con cuadros y medallones en los que representó en claroscuro sobre fondo negro a los soberanos de la Antigüedad: César, Alejandro Magno, Judas Macabeo, David o Arturo. En Bracciano el acercamiento con los antepasados no es inmediato, pero estaba igualmente presente, de hecho, en la sala inferior se encontraban los retratos de 151 miembros de la casa de Orsini⁶¹⁷.

22) Un caso particular lo encontramos en el ciclo de hombres y mujeres ilustres de la colección Piccolomini de Siena. El hecho de representar a personajes famosos que ejercitan su virtud hacia la persona del sexo opuesto ha llevado a la conclusión de que podrían haber sido realizados como regalo de boda para una unión poco común. En 1492 los Piccolomini prepararon un matrimonio con los Placidi: Silvio di Bartolomeo hijo de Caterina Piccolomini, casó con Battista di Neri d'Aldello Placidi (18 enero 1493). En cualquier caso este ciclo se considera anterior a 1493 y los artistas encargados de realizarlo fueron Francesco di Giorgio (1439-1502), un alumno suyo conocido como Fiduciario di Francesco, el Maestro de Griselda (colaborador de Luca Signorelli) y Neroccio di Bartolomeo de Lendi. La creencia es que fueron realizados como regalo de boda, ya que

⁶¹¹ *Ibidem*, p. 229.

⁶¹² ROETTGEN, S.: *op. cit.*, p. 129.

⁶¹³ CADOGAN, J. K.: *op. cit.*, p. 228.

⁶¹⁴ ROETTGEN, S.: *op. cit.*, p. 129.

⁶¹⁵ DONATO, M. M.: *op. cit.*, p. 98.

⁶¹⁶ TRECCANI, G. (fund.): *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, VOL. VII, p. 646.

⁶¹⁷ BERTELLI, S.: *op. cit.*, p. 503.

elogian las virtudes conyugales de héroes y heroínas, que deberían servir como modelo a los jóvenes esposos, por lo que se trataría de un ciclo más privado, y no destinado a la contemplación del público general como solía ser lo común. Los personajes de la Antigüedad fueron elegidos para ejemplificar la Castidad, fidelidad conyugal, dominio de la pasión y Continencia, todas ellas virtudes unidas al matrimonio. El ciclo se compone de Escipión, Alejandro Magno, Eunosto de Tanagra y Tiberio Graco como figuras masculinas y Claudia Quinta, Sulpicia, Artemisia y Judit como femeninas. Se sabe que parte del texto del programa iconográfico proviene de los *Hechos y dichos memorables* de Valerio Máximo. Otros textos que influyeron en este programa fueron los de Ovidio para el personaje de Claudia Quinta, *Moralia* para Eunosto de Tanagra, las *Vidas paralelas* de Plutarco para Alejandro Magno y la Biblia para Judit. En cuanto al ciclo masculino, Alejandro Magno se destacaría por el hecho de respetar a la familia de Darío y Escipión por ser un ejemplo de abstinencia y continencia, según se puede comprobar en el relato de la princesa celtíbera que es liberada y entregada intacta a sus padres y a su prometido, como se ve al fondo de la composición, según relata Valerio Máximo⁶¹⁸. Esta figura, cuya autoría se atribuye a Francesco di Giorgio, se conserva actualmente en el *Museo del Bargello* de Florencia. En el pedestal se lee la inscripción:

*Victa mihi Carthago nova est ultra. Puellam
cui fierem victus pr(a)eda superba dedit
sed quid bello hostes memet ratione subegit
ut videar meritis bina trophaea simul.*

En cuanto a la parte femenina del ciclo, Artemisia fue mujer de su hermano Mausolo y reina de Caria. Su historia la conocemos también gracias a Valerio Máximo y se conserva en el museo *Poldi Pezzoli* de Milán. Se cree que su autor es Griselda y al fondo de la escena contemplamos la construcción del mausoleo. Conocemos también una figura de Judit (obra de Matteo di Giovanni) que no se sabe con certeza si pertenecía a esta serie, ya que ha llegado hasta nosotros de manera fraccionada, pero aunque la figura esté partida sus dimensiones coinciden con las del resto de la serie, lo que haría pensar que perteneció a este ciclo. Hoy día se conserva en la *Bloomington Study Collection* de la Universidad de Indiana. También pudo ser concebida como media figura desde el inicio del programa, como ocurriría con la figura de Ester del ciclo de *Villa Legnaia* de Andrea del Castagno⁶¹⁹. Sin duda para la composición de este ciclo debieron influir los frescos de la antecapilla de *Palazzo Pubblico* de Siena realizados por Taddeo di Bartolo ochenta años antes, la misma ciudad para la que se compuso este ciclo. Los hombres del *Palazzo Pubblico* simbolizaban la idea del buen gobierno en un ámbito público, mientras que este ciclo estaba destinado a simbolizar las virtudes conyugales en un ambiente mucho más íntimo, aunque ambos cumplirían la misma función de representar virtudes.

23) El último ciclo que estudiaremos lo encontramos en el *Collegio del Cambio* o banca perugina, entidad que surgió en 1259 como un intento de superar la dependencia económica que la ciudad sufría en aquella época de ciudades como Siena, Lucca o Pisa. Entre sus principales objetivos se encontraba proveer al *Comune* de solvencia económica, impedir la usura o controlar la circulación de moneda falsa. En Agosto de 1428 el *Consiglio dei Priori* envió embajadores al Papa Martín V para pedirle a nombre del *Collegio del Cambio* la concesión de algunas casas junto a la iglesia de *San Giovanni de Platea* para la nueva sede *dell'Arte*. Tras ciertas disputas la concesión fue resuelta

⁶¹⁸ MÁXIMO, V.: *Hechos y dichos memorables*, p. 245.

⁶¹⁹ BELLOSI, L.: *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500*, pp. 462-469.

favorablemente hacia el *Collegio* por el Papa Eugenio IV en 1441 y la construcción de la nueva sede se inició el 21 de octubre de 1452. Una vez terminada la sede se necesitaba una decoración pictórica de la sala con un mensaje iconográfico acorde con la función allí desempeñada⁶²⁰.

El 26 de enero de 1496 el consejo decidió pintar este ciclo para que los miembros del consejo, dignatarios y jueces, tuvieran frente a sus asientos a la Justicia y a la Prudencia, las dos virtudes más importantes para su cometido⁶²¹ y se encargó la realización material a Perugino. La realización del programa se atribuye al humanista Francesco Maturanzio, dato comprobado mediante un manuscrito que se conserva en la *Biblioteca Augustea* de Perugia titulado *In Audientia Cambii Perusiae* que contiene algunas poesías y traducciones de los epigramas que decoran la sala. Sus fuentes están tomadas de los *Hechos y Dichos y memorables* de Valerio Máximo y de *Divinae Institutiones* de Lactancio⁶²². Sabemos además que Maturanzio creó el programa iconográfico inspirándose en el *De Officiis* de Cicerón, del que ya había hecho un comentario. Utilizó el *De Officiis* para la simbología de la bóveda y la obra de Valerio para los ejemplos del friso⁶²³. Entre 1493-96 se decoró la bóveda, que presenta una gran diferencia de estilo con las pinturas de las paredes, ya que se caracteriza por su gusto arqueológico inspirado en la recién descubierta *Domus Aurea* de Nerón. Se compone de seis tondos decorados en su interior con la imagen personificada de los planetas⁶²⁴ (la Luna, Mercurio, Venus, Marte, Júpiter y Saturno, además de Apolo que podría personificar el Sol) sobre carros de triunfo en cuyas ruedas se representan los signos del zodiaco y que están tirados por seres fantásticos. Esta iconografía de triunfos, a la que hemos dedicado un apartado, vuelve a recordarnos la citada obra de Petrarca, que se ve contaminada aquí por la cultura astrológica con la inclusión de los meses y los signos zodiacales como ya ocurría en el *Palazzo Schifanoia* de Ferrara⁶²⁵. En los *Triunfos* de Petrarca se usan distintos animales para tirar de los diferentes carros triunfales que se mencionan: los puros unicornios para el carro de la Castidad, los lúgubres búfalos para el de la Muerte, los longevos elefantes para el de la Fama, los caballos blancos para el de la Gloria, los veloces ciervos para el del Tiempo y los símbolos de los evangelistas para el de la Eternidad. Otras veces el influjo de Petrarca se ve en la representación de los planetas tirados por carros y guiados por la divinidad pagana que los representa o sus animales simbólicos⁶²⁶, algo muy relacionado con la bóveda del *Cambio* perugino.

Para el programa de las paredes Maturanzio eligió un tema iconográfico principal basado en el triunfo de la virtud escogiendo como modelo a Catón *el Censor*, figura que aparece aislada. Las cuatro virtudes cardinales Prudencia, Fortaleza, Justicia y Templanza aparecen junto a figuras griegas y romanas en la primera sala y las tres virtudes teologales Fe, Esperanza y Caridad junto a Cristo, los profetas y las sibilas en la capilla interior de *San Giovanni*. La aparición de Catón y otros personajes griegos y romanos junto a los profetas y sibilas es una clara forma de unir las virtudes antiguas y la fe cristiana⁶²⁷. Sobre la pared de ingreso el cónsul Marco Porcio Catón es la figura simbólica de la incorruptible

⁶²⁰ LUNGHI, E.: *Il Collegio del Cambio a Perugia*, pp. 7, 10 y 14.

⁶²¹ ROETTGEN, S.: *op. cit.*, p. 258.

⁶²² LUNGHI, E.: *op. cit.*, p. 16.

⁶²³ GUERRINI, R.: *op. cit.*, pp. 59-60 y 73.

⁶²⁴ Estos planetas se representan según los tipos de los grabados de Baldini, de acuerdo con los del *Astrolabium*, publicado en Augsburg y Venecia: SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Arte y Humanismo*, p. 246.

⁶²⁵ LUNGHI, E.: *op. cit.*, pp. 15 y 22.

⁶²⁶ PINELLI, A.: *op. cit.*, pp. 302-303.

⁶²⁷ *Ibidem*, pp. 58-59.

virtud del hombre político⁶²⁸. Aquí los dos mundos se encuentran ya sin chocar, en las dos paredes opuestas, los Sabios y los Héroes antiguos, las Sibilas y los profetas componen un apacible concilio que proclama las supremas verdades del dogma cristiano, predichas por éstos, presentidas por aquellas, y que se revelan sobre la pared del fondo: la Encarnación y la Redención. Esto recoge una tradición secular, la de los Reyes Magos, de los Profetas del exterior, que establece un paralelismo entre las élites de la Antigüedad bíblica y profana, y que hace de la civilización pagana en su totalidad el instrumento de los designios de Dios, y la preparación de su advenimiento⁶²⁹.



Fabio Máximo, Sócrates y Numa Pompilio
bajo la Prudencia
Furio Camilo, Pitágoras y Trajano bajo la Justicia
Collegio del Cambio, Perugia



Lucio Sicinio, Leonidas y Horacio Cocles
bajo la Fortaleza
Publio Escipión, Pericles y Quinto Cincinato
bajo la Templanza
Collegio del Cambio, Perugia

Las virtudes cardinales predominan en la sala principal del *Collegio* y zona de reunión de los banqueros ya que en ese lugar se juzgaba el derecho civil o los problemas del *Collegio*. En Valerio Máximo no existe un capítulo dedicado a la Templanza pero sí existen múltiples referencias a la Continencia y la Abstinencia, virtudes muy similares. En el capítulo III sobre la Continencia se menciona a Escipión y el famoso episodio de la devolución de la princesa a su prometido tras la captura de Cartago Nova, rechazando incluso el rescate que los padres y el prometido ofrecían. Aquí se manifiesta la continencia en su doble aspecto de represión de la libido y el desprecio por el dinero. En ese mismo capítulo también se menciona a Pericles y Quinto Cincinato. En la obra de Valerio Máximo sí existe un capítulo dedicado a la Justicia en el que de nuevo se vuelven a mencionar los personajes del ciclo perugino y para la virtud de la Prudencia debemos estudiar el *De Officiis* de Cicerón, en el que se mencionan a los personajes asociados a tal virtud⁶³⁰. Como precedente formal, Maturanzio pudo inspirarse en el ya citado programa del *Palazzo Trinci* de Foligno, localidad muy cercana a la ciudad de Perugia, o en el ciclo de Domenico Veneziano de la *Casa Baglioni* en la misma ciudad. En cuanto a su realización pictórica, Vasari nos da la noticia de que para el *Collegio del Cambio* Perugino realizó entre 1496 y 1500 su ciclo de hombres ilustres del pasado⁶³¹ e identifica a su ayudante con Andrea Aloigi di Assisi llamado *l'Ingegno*, que ya había trabajado con él

⁶²⁸ ROETTGEN, S.: *op. cit.*, p. 257.

⁶²⁹ SEZNEC, J.: *op. cit.*, p. 123.

⁶³⁰ GUERRINI, R.: *op. cit.*, pp. 53-59.

⁶³¹ VASARI, G.: *op. cit.*, p. 461.

durante los trabajos realizados junto a Pinturicchio en la Capilla Sixtina. Parece ser que las obras se encomendaron a Perugino en 1496 pero la primera noticia fidedigna de la que se tiene noticia no llega hasta 1499 y terminó la decoración de la sala en 1500, fecha que aparece en una de las pilastras.

En la sala principal, conforme se entra a la izquierda encontramos a Fabio Máximo, Sócrates y Numa Pompilio bajo la Prudencia representada con el espejo y la serpiente y a Furio Camilo, Pitágoras y Trajano bajo la Justicia con la espada y la balanza. A la derecha encontramos a Lucio Sicinio, Leonidas y Horacio Cocles bajo la Fortaleza acompañada de la maza y el escudo y a Publio Escipión, Pericles y Quinto Cincinato bajo la Templanza que vierte líquido entre dos recipientes⁶³². Un detalle curioso es la comprobación de que Valerio Máximo fue estudiado por el creador del programa para la elección de los personajes. En el capítulo dedicado a la Fortaleza se menciona a Lucio Sicinio y Horacio Cocles, y de éste último se representa en la pintura incluso el escudo del que habla Valerio, mientras a Leónidas lo coloca en el mismo capítulo dedicado a los extranjeros. Otro detalle es que volvemos a encontrar aquí la clara división entre personajes armados que representan la Fortaleza, y los togados que representan la Templanza, división que ya aparecía en el ciclo de la citada *Aula Minor* de Florencia⁶³³. Tampoco sería de extrañar que Perugino conociera la obra de Ghirlandaio para la *Sala dei Gigli*, ya que adoptó similar disposición de tríadas para la composición de su ciclo.

Todos los ciclos iconográficos de hombres y mujeres ilustres que hemos reseñado hasta ahora abarcan desde el primer cuarto del S. XIV hasta inicios del S. XVI. Ya hemos comentado que en un primer momento se eligieron virtudes alegóricas representadas por figuras femeninas que cumplen la función de simbolizar las virtudes atribuidas al comitente, evolucionando en un segundo paso hacia la elección de personajes antiguos famosos por hechos o virtudes que el señor que encarga el ciclo pretende apropiarse. Pero a partir del S. XVI se inicia el tercer paso en la evolución de los ciclos iconográficos que ya escapa a nuestra investigación por la tardía cronología pero que comentaremos brevemente. El tercer tipo de conoce como *Biografía dipinta*⁶³⁴ y emerge en los primeros años del S. XVI en el *Palazzo Santoro* de Roma: alrededor de 1507 el cardenal Fabio Santoro encargó al taller de Jacopo Ripanda la decoración de su sala grande del *Palazzo de Via Lata*, que después pasaría al duque de Urbino, a la familia Aldobrandini y finalmente a los Doria Pamphili. Las pinturas han desaparecido pero se conservan los epigramas en latín en prosa que describían las escenas. Este programa no se dedicaba a varios personajes según el modelo de *Uomini Famosi*, sino a un solo héroe en un discurso narrativo continuo de 17 escenas monocromas dedicadas a Julio César y otras tantas a Trajano, alabando sus carreras políticas y militares con rigurosa sucesión cronológica. Esta decoración se basaba en el elogio a un único héroe de la Antigüedad y el modelo iconográfico estaba destinado a sustituir progresivamente a los ciclos de *viris illustribus*, lenguaje fundamental en el arte profano desde el *Trecento*, como hemos visto a lo largo de este capítulo. La representación

⁶³² LUNGHI, E.: *op. cit.*, pp. 15-16 y 27 y GUERRINI, R.: *op. cit.*, p. 50.

⁶³³ GUERRINI, R.: *op. cit.*, pp. 52 y 139.

⁶³⁴ Este término, creado por Roberto Guerrini, nos ofrece la idea de sustituir los ciclos de varios personajes por el de uno sólo, y representar la vida de éste de manera cronológica. Aunque el *Palazzo Santoro* es la obra donde este modelo se aplica a la Antigüedad, es cierto que ya aparecía en los frescos de la biblioteca Piccolomini de Siena obra de Pinturicchio, donde se plasmó la vida de un personaje contemporáneo, Pío II: GUERRINI, R; CACIORGNA, M; y FILIPPINI, C.: *Biografía Dipinta: Plutarco e l'arte del Rinascimento 1400-1550*, pp. 3-4 y 236. De todos modos ni el Gran Capitán ni su esposa pudieron tener ocasión de ver estos primeros ensayos de *Biografía dipinta* ya que en 1507 ya habían vuelto a España, dato que puede ayudarnos a explicar el porqué de la utilización de uno modelo que ya estaba en desuso en Italia hacia 1530 pero que probablemente fue el único que ellos conocieron.

de las hazañas de un sólo personaje permitía una relación más estrecha con el comitente, quien a través de un héroe de la Antigüedad afirmaba su propio poder.

Este tercer tipo sustituyó el ciclo de varias figuras por el homenaje a un sólo personaje del que se narraba su vida o sus hechos memorables en un ciclo completo de frescos⁶³⁵. Un ejemplo de ello lo encontramos en la obra de Domenico Beccafumi, que trabajó para Marcello Agostini en el ciclo Bindi Segardi de Siena. Para este ciclo basó su programa de nuevo en Valerio Máximo, con heroínas que celebraban las virtudes familiares, pero además se completó con otro fresco que representaba a Escipión retomando el conocido tema de la entrega de la joven intacta a su esposo. El fresco se completaba con monedas y objetos preciosos esparcidos por el suelo, haciendo referencia a los regalos que Escipión rechaza e incluso devuelve en la forma de dote matrimonial. Un segundo fresco representaba a *Escipión nombrando tribunos a sus soldados*, en el conocido episodio de heroísmo tras la batalla de Cannas en el que el general romano impide a Quinto Metello y otros conjurados abandonar Italia⁶³⁶. En el *Palazzo Publico*, Domenico Beccafumi entre 1529-35 realizó unos frescos en el *Consistorio* basados en los *Hechos y Dichos Memorables* de Valerio Máximo y el *De Officiis* de Cicerón⁶³⁷. Se trata de la última gran empresa que el estado sienés encargó en el *Palazzo Publico* terminando así el tema iniciado dos siglos antes con el Buen Gobierno y seguido por la antecapilla de Taddeo di Bartolo ya citada. En este ciclo se representan la Justicia, la Concordia y el Amor a la patria y se inspira en el libro cuarto de Valerio y el *De Officiis* de Cicerón, uniendo ambas obras como ya veíamos que ocurría en el *Cambio* de Perugia. Encontramos otros ejemplos en el palacio abacial de Grottaferrata, donde se conserva un ciclo de la vida de Fabio Máximo basado en Plutarco y encomendado por el abad Fabio Colonna como exaltación personal, o en el *Palazzo Massimo* de Roma donde Danielle da Volterra realizó un ciclo de frescos dedicado al origen de la *gens Fabia* de la que los príncipes romanos descendían. En él Valerio Máximo fue una fuente importante pero no la única ya que la biografía no podía aportar todo lo necesario para la creación del ciclo. Algo similar ocurre en la Sala de los tapices del *Palazzo dei Conservatori*, con un ciclo de frescos de 1544, donde destaca la vida de Escipión desde su nacimiento hasta el triunfo tras la guerra contra Aníbal⁶³⁸. Estos ciclos dedicados a un solo personaje invadirían el espectro artístico desde inicios del S. XVI y evolucionarían hasta el Barroco, llegando paulatinamente a hacer desaparecer el tradicional ciclo de diversos personajes, centro de nuestra investigación.

⁶³⁵ Se distinguen dos tendencias en el modelo de *Uomini Famosi*: en el primer caso los ciclos se componen de secuencias de personajes, uno junto a otro representados en figura completa como estatuas pintadas junto a un título o epígrafe preferentemente en verso y la presencia de alegorías o sucesiones de ejemplos. En el segundo caso se suceden episodios y escenas narrativas que atañen a personajes diversos y poco a poco a un único personaje. De ahí pasamos a la *biografía dipinta* según Roberto Guerrini, de las historias de muchos personajes a las de uno solo. Este tipo fue sustituyendo al primero, que ocupó todo el *Quattrocento* y se afirmó en los primeros años del *Cinquecento*. De todos modos el paso entre ambos modelos no sucedió de manera automática, sino que ambas tipologías coexistieron durante varios años: *Ibidem*, p. 14. Recordemos que Maquiavelo en su obra *El Príncipe* de 1513, observaba en la dedicatoria a Lorenzo de Medicis cómo *Queriendo yo ofrecerme a Vuestra Magnificencia con algún presente que sea testimonio de mi afecto y adhesión hacia Vos, no he hallado entre cuanto poseo cosa alguna de mayor valía que el conocimiento de las acciones de los grandes hombres, conocimiento atesorado por mí mediante una prolongada experiencia de los asuntos modernos y un constante e ininterrumpido estudio de los antiguos*: MAQUIAVELO: *op. cit.*, p. 33. Por esta afirmación sabemos que, aunque el modelo iconográfico estuviera sufriendo cambios, la admiración de los grandes personajes del pasado seguía estando a la moda.

⁶³⁶ GUERRINI, R.: *op. cit.*, pp. 61, 67 y 70.

⁶³⁷ KENT, F. W. y EADE, J. C. (ed.): *The dictionary or Art*, Vol. 28, p. 688.

⁶³⁸ GUERRINI, R.: *op. cit.*, pp. 70, 73 y 88-91.

3.4. Los ciclos iconográficos de virtudes en España

Mientras en Italia encontrábamos ciclos iconográficos de hombres y mujeres ilustres desde 1330, en España este modelo sólo aparecería después de 1525, unos doscientos años más tarde que en el país vecino. La explicación a este hecho la encontramos en que España no poseía la tradición ni artística ni literaria en materia de arte clásico con la que sí contaba Italia a finales de la Edad Media. Esto se debió a ciertos hechos históricos como la larga guerra de religión entre cristianos y musulmanes en la que se había encontrado inmersa la zona desde hacía siglos y que era la principal preocupación por parte de ambas culturas. Así los habitantes de la España de finales de la Edad Media estaban más interesados en estos conflictos y en su resolución que en la recuperación de un glorioso pasado clásico que aparecía demasiado lejano en el tiempo como para interesar a gran parte de la población, que veía estos temas con escaso interés. Este insuficiente interés de la población influía por tanto en el hecho de que los escritores de nuestro país no estudiaran los clásicos ni produjeran obras inspiradas en los mismos con la cantidad y calidad que ocurría en la península italiana. Existían además razones meramente artísticas para explicar esta menor influencia de motivos clásicos en nuestro territorio: aquí no se encontraban con tanta facilidad los restos arqueológicos que influyeron en el arte de finales del medievo como hemos visto que sucedía en Italia y que eran tan valorados por los artistas de la época. Además el arte románico y gótico español sentían preferencia por utilizar la piedra o el ladrillo como materiales de construcción frente al clásico mármol italiano, algo que condicionó la fisonomía de los edificios en nuestro país hasta bien entrado el Renacimiento. Todos estos motivos propiciaron que la aparición de ciclos iconográficos de hombres y mujeres ilustres se retrasara hasta el primer cuarto del S. XVI y siempre estuvieran marcados por la influencia italiana, verdadero país pionero y creador como hemos visto de este modelo artístico.

De todos modos y a pesar de la importante influencia italiana, las particularidades de nuestro país hicieron que los ciclos iconográficos españoles no fueran una simple copia de los del país vecino, sino que se diferenciaron por características que los hacía ligeramente diferentes a aquellos. En primer lugar la mayor religiosidad de nuestro país y el referido menor interés por los temas clásicos hicieron que en los ciclos que estudiaremos en este capítulo las figuras bíblicas predominaran sobre las paganas, algo que pocas veces sucedía en los ciclos italianos. En nuestro país es prácticamente imposible encontrar un ciclo totalmente pagano y de hecho serán los santos, profetas y demás figuras religiosas las que ocupen el lugar preeminente en la mayoría de las representaciones encontradas. Otra importante diferencia sería que la práctica totalidad de ciclos italianos se realizaba en pintura con la técnica del fresco, ya que allí abundaban los talleres que se especializaban en esta disciplina y la tradición del país hacía que el fresco fuera la técnica preferida por los comitentes. El fresco cumplía perfectamente con las exigencias estilísticas e iconográficas para la realización de los ciclos, que necesitaban cubrir grandes superficies parietales de formas y colores que llamaran la atención de los visitantes sobre las personas para las que se habían realizado dichos ciclos, y ninguna técnica era superior al fresco para conseguirlo.

En España en cambio se prefería la escultura para la realización de estos ciclos a la hora de representar a los personajes que simbolizaban las virtudes deseadas. Esto quizá se debiera al menor gusto de la población hispana por la pintura al fresco o por la ausencia de expertos que dominaran esta técnica para conseguir los niveles de calidad alcanzados en

Italia. Ya sea por una de estas razones o por ambas, el hecho es que si en Italia no encontramos fácilmente ciclos iconográficos escultóricos, en España sucederá a la inversa: la práctica totalidad de representaciones de personajes alegóricos se hará en escultura y los ciclos pictóricos son prácticamente inexistentes. Existe otra diferencia no ya de técnica, sino que afecta a la composición de las propias figuras: si en Italia los ciclos iconográficos estudiados representan a los personajes de cuerpo entero y en multitud de poses, en España se suele preferir el medallón como forma de realización del ciclo⁶³⁹. La utilización del medallón influye en que los ciclos españoles posean ciertas características especiales: la primera es que las figuras no pueden ser realizadas de cuerpo entero, ya que para ello el tamaño de dichos medallones debería ser gigantesco para albergar las figuras y además se rompería la composición deseada. Si las figuras no pueden ser representadas completamente se pierden multitud de poses del cuerpo humano que harían que el ciclo fuera más completo y variado, como hemos visto que ocurría en Italia. Al verse obligados a elegir otro modelo iconográfico, los ciclos españoles optan por el medallón, que merma las opciones de variedad en el registro de poses de los personajes, haciendo los ciclos hispanos más monótonos y repetitivos y por tanto menos variados que los provenientes de Italia. El uso de medallones con la efigie de personajes históricos, mitológicos o sagrados en la decoración de edificios renacentistas es una costumbre ampliamente difundida y que tiene como finalidad, además de servir de adorno, proporcionar una serie de tipos humanos que por sus destacadas virtudes de valor, inteligencia o santidad eran dignos de ser emulados⁶⁴⁰.

Tomando como inspiración las antiguas monedas y medallas como hemos visto en otros capítulos, se prefiere el uso del busto o medio busto para representar las virtudes personificadas, lo cual creará dos problemas iconográficos muy puntuales relacionados con la elección de la forma de medallón que no se encontraban en Italia y que hallaremos en la mayoría de ciclos de nuestro país. El primero de ellos se relaciona con la fisonomía elegida: la elección de la forma circular de medallón hace que la inclusión de una cartela que identifique al personaje sea extremadamente dificultosa tanto en su realización como en su composición. Si en Italia el identificar a los personajes por cartelas rectangulares con epigramas colocadas a los pies o encima del personaje era un hecho cotidiano, en España la dificultad de colocar esta cartela en un espacio circular hace que se reduzca su tamaño al de una mínima cinta o que lleguen a desaparecer completamente, dificultando o llegando a impedir la identificación del personaje efigiado⁶⁴¹. El segundo problema tiene que ver con el tamaño: el medallón y la utilización del busto como sistema de representación frente a la figura de cuerpo entero hacen que desaparezca más de la mitad inferior de los personajes. Esto supone que al mismo tiempo se eliminan todos los atributos que cualquier personaje portaría debajo de la zona del pecho y que los que aparecen por encima de esa zona posean un espacio muy reducido para su representación, por lo que la mayoría de las veces también se reducen en su tamaño o llegan a desaparecer.

Estos dos problemas nos llevan a la misma conclusión: la reducción o desaparición de cartelas y atributos iconográficos, dos elementos de información primordial para la identificación de los personajes representados en los ciclos, algo de una importancia vital para comprender el significado iconográfico de su realización y el mensaje que conllevan. De ahí que esta ausencia de información haya provocado una gran dificultad en el estudio de los ciclos iconográficos españoles y en la comprensión de su mensaje oculto, y por ello sean menos conocidos y estudiados que los italianos. También debemos recordar que el carácter

⁶³⁹ Los medallones se convirtieron pronto en uno de los elementos característicos de los patios y claustros españoles: CHECA, F.: *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450-1600*, p. 206.

⁶⁴⁰ SENDÍN CALABUIG, M.: *El Colegio Mayor del Arzobispo Fonseca en Salamanca*, p. 115.

⁶⁴¹ Los epigramas son parte de un conjunto en el que ejercen una función complementaria de la de los demás elementos (estructurales, tipológicos o heráldicos) del monumento, con una intención de perdurabilidad y pervivencia en un ámbito sacralizado y público a través de los siglos. En el siglo XVI llama la atención la ausencia de epigramas en sepulcros reales y de muchos grandes personajes de la Corte española del momento. Abundan los textos latinos en prosa con un contenido puramente formulario y a lo sumo con citas de textos bíblicos. Algunos de los más ilustres personajes del siglo encargaron sepulcros de gran valor artístico en los que el epígrafe funerario estuvo a la altura del monumento, como el cardenal Cisneros en la Universidad de Alcalá, don Rodrigo de Mercado en la iglesia de San Miguel de Oñate y otros ejemplos de epitafios conyugales: SUÁREZ DE LA TORRE, E.: *Epigramas sepulcrales latinos del Renacimiento español en Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, Vol. III. 3, pp. 1147-1158.

emblemático de las nuevas edificaciones se expresaba en la decoración de sus fachadas y tales superficies eran el soporte ideal de las glorias ciudadanas y el adecuado vehículo de expresión de un esplendoroso pasado casi siempre mítico⁶⁴², por lo que muchos de los ciclos estudiados los encontraremos en las fachadas exteriores, algo que no ocurría en Italia. Para iniciar el estudio de los ciclos de hombres y mujeres ilustres en nuestro país debemos mencionar que existen relaciones de artistas o mecenas comunes entre gran parte de ellos. Haremos un seguimiento cronológico de todos ellos al igual que realizamos en el capítulo de los ciclos italianos para comprender así las posibles influencias entre ellos, y para ello la documentación de buena parte de los primeros ciclos o medallones sobre hombres y mujeres ilustres la encontramos en la ciudad de Salamanca.

1) Uno de los ciclos más antiguos que se realizaron en nuestro país corresponde a la fachada de la Universidad de Salamanca, iniciada sobre 1513 y terminada en mayo de 1528. No se conocen sus autores aunque un posible arquitecto pudo ser Pérez de Oliva y la obra fue dirigida por fray Antonio de Guevara, obispo muy próximo al emperador. Como escultores se barajan los nombres del maestro Egidio o Gil, Juan de Troyes e incluso Berruguete⁶⁴³. Conocemos varias teorías sobre esta famosísima obra: Sebastián y Cortés ven en esta fachada la traslación de la idea del palacio renacentista que simbolizaría la opción del camino hacia la Virtud o hacia el Vicio y así van interpretando los personajes allí esculpidos. La alegoría de la *Casa de la Ciencia y del Vicio* se relaciona con la definición formulada por Filarete en su *Tratatto* en la que al igual que en el edificio salmantino existían dos puertas, ARETI y CACCIA. La contraposición entre la Ciencia y el Vicio se plantearía a través de representaciones situadas respectivamente a ambos lados de la calle central en la que figuran los Reyes Católicos, el escudo de Carlos V y un Papa. A la derecha aparecen figuras clásicas conocidas por sus virtudes frente a personajes famosos por sus vicios representados aquí para escarmiento⁶⁴⁴. Ambos grupos están presididos en el cuerpo superior por Hércules símbolo del amor sagrado y Venus, que representa al amor profano⁶⁴⁵. Sin embargo probablemente se trata de una alegoría de la Teología centro de la Universidad acompañada a ambos lados por virtudes en medallones, representadas por sabios de la Antigüedad griega como fundamento de los estudios teológicos de la Universidad. Hércules como protector y una Minerva púdica de la sabiduría y virtud de la fortaleza de ánimo. La portada así interpretada comporta un sentido referido a la propia Universidad, a la protección de los Reyes y a los estudios de Griego y Teología, y también como un *exorcismo* y protección frente a la ignorancia y el mal⁶⁴⁶. Unos personajes son prototipos de signo positivo como modelos a imitar: Hércules, Escipión Africano, Alejandro Magno y otros prototipos de signo negativo: Priapo, Venus, Sardanápalo. Estos personajes representados tuvieron una vida intelectual, fueron sabios y por eso se colocan en la Universidad. También se han identificado con personajes que real o mitológicamente tienen alguna relación con Salamanca: Hércules, Escipión Africano y Aníbal. Otros autores sin embargo ven en la fachada la exaltación del emperador, con los retratos de Carlos V e Isabel de Portugal, y una serie de emperadores y dioses romanos de los que Carlos V aparece como sucesor⁶⁴⁷.

La teoría de Santiago Sebastián no es totalmente aceptada ya que otros autores⁶⁴⁸ ven impensable que se pregonara en la fachada de la Universidad que alguna de sus puertas conduce al camino del vicio. Según esta interpretación Venus es la madre de Eneas, origen de la *gens Iulia* y de la dinastía de los Césares, protectora por ello de Roma y fundamento divino del imperialismo romano. Hércules aparece entonces como figura complementaria de Venus, no antitética. Estas figuras de la Antigüedad aparecen como modelos de reyes y emperadores y presentados como ejemplo de gobernante justo y virtuoso y todas ellas tienen relación literaria o real con *Hispania*. El primer cuerpo representa la tradición dinástica, el segundo más rico en figuras la imagen imperial y el tercero los símbolos de la Iglesia universal y de los dioses paganos que

⁶⁴² NIETO, V., MORALES, A. J., y CHECA, F.: *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, p. 223.

⁶⁴³ NIETO GONZÁLEZ, J. R.: *La universidad de Salamanca, escuelas mayores, menores y hospital del estudio*, p. 20.

⁶⁴⁴ Esta tesis de la Universidad como Palacio de la Virtud y el Vicio está defendida por Santiago Sebastián, que interpreta varias figuras como parejas positivas y negativas: Jasón con Medea y Hércules con Venus: SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Arte y Humanismo*, pp. 207-215.

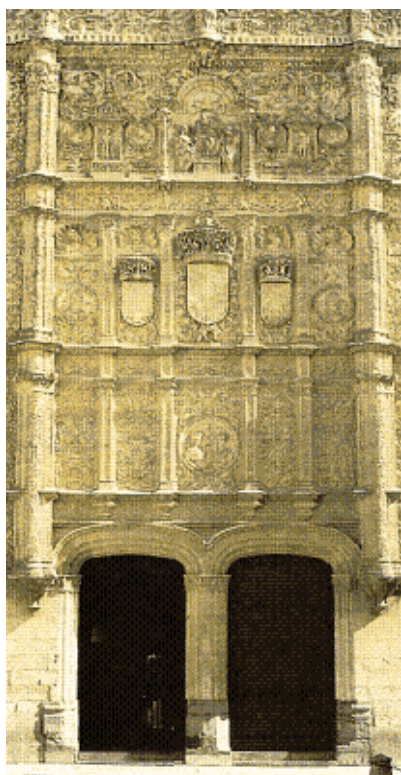
⁶⁴⁵ Hércules aludiría al varón virtuoso y laborioso y Venus a la idea del amor como fuerza motriz y causa del conocimiento por parte de las criaturas: CHECA, F.: *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450-1600*, pp. 86-89.

⁶⁴⁶ NIETO, V., MORALES, A. J., y CHECA, F.: *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, op. cit. pp. 86-89.

⁶⁴⁷ NIETO GONZÁLEZ, J. R.: op. cit., pp. 22-23. Para más información sobre este tema vid.: HERNANDO SEBASTIÁN, P. L.: *Pervivencias clásicas en la Iconografía cristiana en Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, Vol. III.3, pp. 1599-1606.

⁶⁴⁸ HINOJO ANDRÉS, G.: *Paradigmas imperiales en la fachada de la Universidad de Salamanca en Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, Vol. III.3, pp. 1383-1396, cfr. con las tesis de Santiago Sebastián.

encarnan el legado del mundo grecolatino de la Antigüedad, en una síntesis de monarquía e imperio, elementos hispánicos y europeos, tradición cristiana y cultura pagana.



Fachada de la Universidad, Salamanca



Medallón de los Reyes Católicos,
fachada de la Universidad, Salamanca

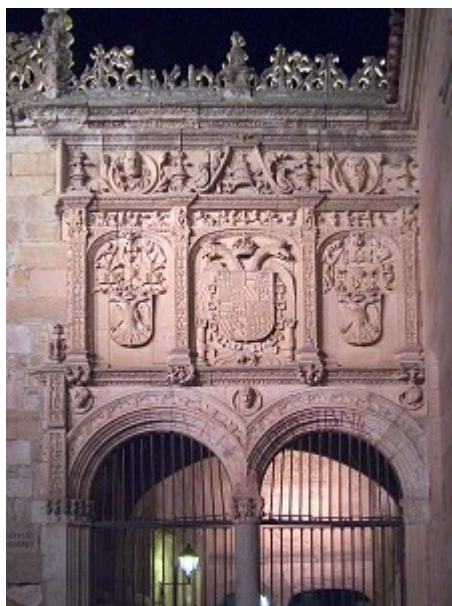
La figura de Hércules se utiliza en la Edad Media por la historiografía castellana como un recurso mitológico para dignificar el origen de Castilla. Esta figura no fue aceptada por los ciudadanos del reino de Aragón, que buscaban su modelo regio en Alejandro Magno, más relacionado con la conquista de Oriente y más acorde con los intereses y la política aragonesa. Los cronistas y escritores aragoneses acostumbraban a parangonar al rey con la figura de Alejandro, obteniendo así los modelos de los dos grandes reinos peninsulares. César, Augusto y Escipión simbolizarían a los conquistadores y gobernantes modélicos que defendieron su patria y sus fronteras y expandieron sus conquistas y los tres tuvieron relación con *Hispania*.

La Universidad salmantina quiso así presentar y ofrecer al joven monarca deseoso de ser proclamado emperador un espejo y una galería de representantes modélicos. Además de la fachada, la Universidad de Salamanca simbolizaría, si aceptamos la tesis de Santiago Sebastián, el templo de Apolo en el que el mensaje sólo puede ser descifrado por el hombre sabio, el humanista. Esto se corrobora en el patio, decorado con una idea muy apoyada en el lenguaje de jeroglífico usado por Francesco Colonna en su *Sueño de Poliphilo* (1499)⁶⁴⁹.

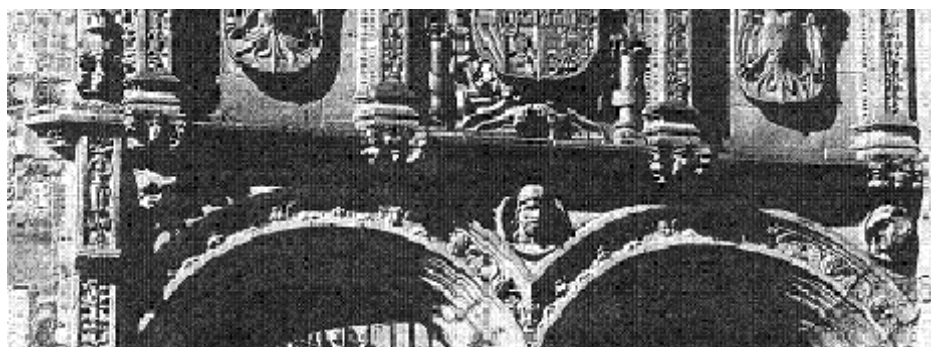
2) En el mismo conjunto de la Universidad de Salamanca destaca también la fachada de las Escuelas menores. El origen de la institución es anterior a 1413 pero el edificio no se construyó hasta 1526 y según Pedro Chacón fueron finalizadas en 1533. Su construcción se atribuye a Juan de Álava, aunque carecemos de dicha documentación. Si este dato se confirmara encontraríamos aquí por primera vez el nombre de Juan de Álava relacionado con medallones de personajes mitológicos, nombre que se volveremos a encontrar en varios de los ciclos estudiados. Destacan en la fachada los 3 medallones de las enjutas: en el centro encontramos a Cristo y a los lados dos guerreros que quizá

⁶⁴⁹ Entre estos mensajes se encontrarían los relieves que representan los triunfos del amor, del tiempo y de la inteligencia: SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Arte y Humanismo*, pp. 169 y ss.

representen a Hércules y a Teseo⁶⁵⁰.



Fachada de las escuelas menores, Salamanca



Detalle de los medallones, fachada de las escuelas menores, Salamanca

3) También en la ciudad de Salamanca y posiblemente influenciado por las dos obras anteriores, sobre todo por la fachada de la Universidad, encontramos el primer gran ciclo de hombres y mujeres ilustres en el Colegio Mayor del Arzobispo Fonseca. Sabemos que Siloé entabló relaciones con el arzobispo don Alonso de Fonseca en 1529 y dejó las obras en manos de Juan de Álava⁶⁵¹; el patio y los medallones fueron proyectados por el burgalés y la realización material correspondió a Pedro Ibarra ese mismo año⁶⁵². El contacto con esta obra es tan intenso que provocó ausencias de las obras de Siloé en la Catedral de Granada, llegando a motivar que el arzobispo de la ciudad don Gaspar de Ávalos escribiera una carta rogando al rey que hiciera volver a Siloé a las obras de la Catedral⁶⁵³. El patio del colegio posee una decoración de 128 medallones y es de destacar

⁶⁵⁰ *Ibidem*, pp. 85-86 y NIETO, V., MORALES, A. J., y CHECA, F.: *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, p. 231.

⁶⁵¹ GÓMEZ-MORENO, M.: *Las águilas del Renacimiento español*, p. 61.

⁶⁵² CAMÓN ANZAR, J.: *La arquitectura y la orfebrería españolas del S. XVI*, p. 156.

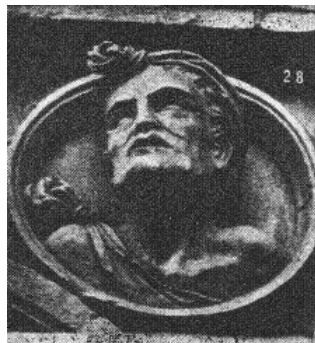
⁶⁵³ GÓMEZ - MORENO, M.: *Diego Siloé: Homenaje en el IV centenario de su muerte, op. cit.*, p. 17.

que los personajes representados sean en igual número hombres y mujeres y que se alternen en su disposición⁶⁵⁴.



Colegio Mayor del Arzobispo Fonseca, Salamanca

Entre estos medallones, tres son los que más interesan a nuestro ciclo, según los números otorgados por Sendín Calabuig: Judith (26) identificada por su semejanza con uno de los medallones de San Marcos de León y Julio César (28). El número 63, con toca cerrada y fruncida se ha identificado con Débora debido a su similitud con una de las ménsulas del claustro de San Zoilo de Carrión de los Condes⁶⁵⁵.



Detalles de los medallones identificados como Judit, Julio César y Débora, Colegio Mayor del Arzobispo Fonseca, Salamanca

4) El Colegio Mayor del Arzobispo Fonseca influyó en la construcción de San Esteban en la misma ciudad de Salamanca. Este convento tuvo su origen a mediados del S. XIII y ya en el Renacimiento se completó la obra del claustro bajo las órdenes de fray Martín de Santiago como arquitecto, terminando toda la obra en 1544. Sobre cada pilar del claustro inferior hay un medallón, lo que hace un total de 16 con el

⁶⁵⁴ SENDÍN CALABUIG, M.: *op. cit.*, pp. 116-118 y NIETO, V., MORALES, A. J., y CHECA, F.: *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, pp. 195 y 154. Recordemos que al viajar a Salamanca, Siloé ya se ocupaba del proyecto de San Jerónimo y aunque no estuviera finalizado, el número de hombres y mujeres era el mismo, con lo que podemos ver una influencia del ciclo granadino sobre el salmantino.

⁶⁵⁵ SENDÍN CALABUIG, M.: *op. cit.*, p. 122. Estos tres personajes también aparecen en las bóvedas de la iglesia de San Jerónimo.

busto de un profeta y su correspondiente nombre. En el claustro superior encontramos arcos de medio punto en los que en cada enjuta volvemos a encontrar un medallón con su respectivo busto, haciendo un total de 40. El problema del claustro superior vuelve a ser la ausencia de cartelas, como ya hemos comentado que es una característica hispana, por lo que alguno de los personajes permanece sin identificar⁶⁵⁶. Aquí volvemos a encontrar a Juan de Álava como autor de una obra cuya primera piedra se colocó el 30 de junio de 1524⁶⁵⁷. Esta obra es un claro ejemplo de la forma de entender la arquitectura en una época en la que el clasicismo había hecho su aparición a través de realizaciones de primer orden⁶⁵⁸. El mecenazgo recayó sobre el cardenal fray Juan Álvarez de Toledo, que murió el 15 de septiembre de 1557⁶⁵⁹ y la obra consta de dos partes que interesan a nuestro estudio: la fachada y el claustro. La construcción de la fachada comenzó siguiendo las trazas de Juan de Álava o Juan de Ibarra en 1524-25, y el maestro permaneció al cargo de las obras hasta 1533. Juan de Álava proyectó en esta obra una portada intentando desarrollar un organismo modulado *a lo romano*. En la portada se aprecia la personalidad de varios entalladores y alrededor de la figura de San Esteban se representan una serie de personajes de carácter soteriológico que hacen pensar que en lugar de dicho relieve originariamente se representaría otro con el Calvario. En los medallones del primer cuerpo se aprecia un cierto sentido épico, intentando emparejar héroes paganos con otros cristianos en un intento de unir ambos mundos, como por ejemplo Hércules y Minerva con David, Santiago y San Jorge⁶⁶⁰, además de otros personajes identificados como Job, Abraham o Hebe. El claustro, terminado en 1544, está muy influenciado por el patio del colegio mayor del arzobispo Fonseca, obra que ya estaba terminada ese año. Como en aquel, los personajes de los medallones no llevan inscripciones ni atributos y no parece una serie homogénea⁶⁶¹.



Iglesia de San Esteban, Salamanca

⁶⁵⁶ ESPINEL, J. L.: *San Esteban de Salamanca, Historia y Guía (Siglos XIII-XX)*, p. 251.

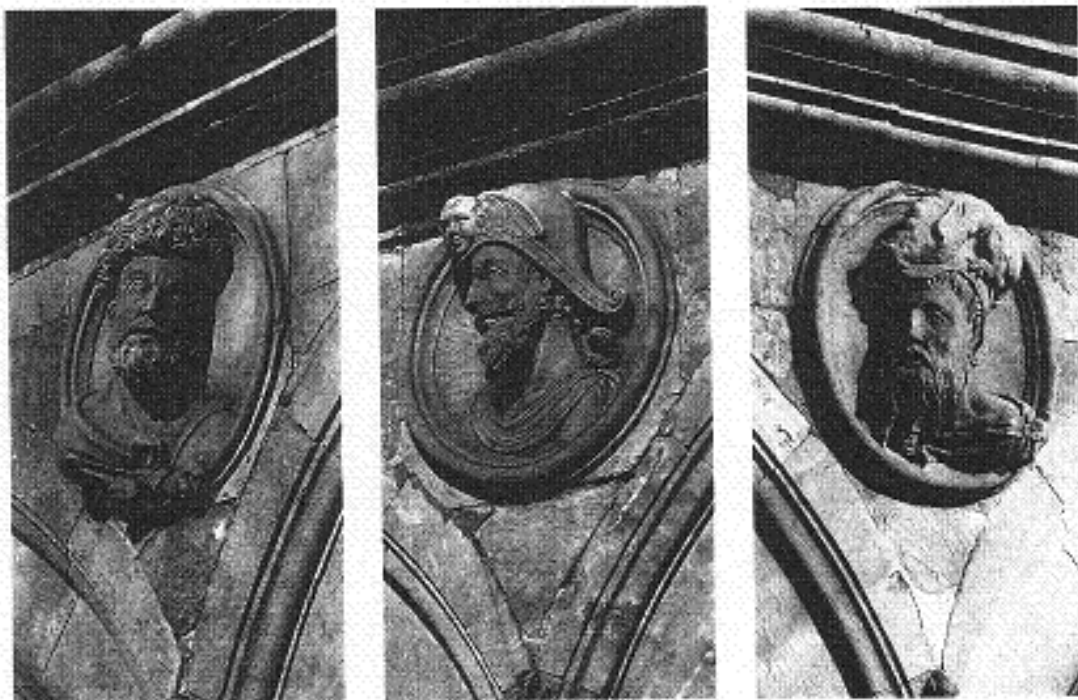
⁶⁵⁷ RODRÍGUEZ G. DE CEVALLOS, A.: *La iglesia y el convento de San Esteban de Salamanca*, p. 25.

⁶⁵⁸ NIETO, V., MORALES, A. J., y CHECA, F.: *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599, op. cit.*, p. 69.

⁶⁵⁹ RODRÍGUEZ G. DE CEVALLOS, A.: *op. cit.*, p. 36.

⁶⁶⁰ NIETO, V., MORALES, A. J., y CHECA, F.: *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599, op. cit.*, pp. 90-91.

⁶⁶¹ RODRÍGUEZ G. DE CEVALLOS, A.: *op. cit.*, pp. 91 y 126.



Detalle de los medallones del claustro, Iglesia de San Esteban, Salamanca

Algunos de los personajes se han identificado con los profetas mayores de Israel, con excepción de Ageo y Baruc, a los que hay que añadir el rey David. Parece ser que el autor del claustro está relacionado con el autor de los medallones de la fachada de la iglesia⁶⁶². El claustro alto, obra del mencionado fray Martín de Santiago es ya de pleno Renacimiento, y se decora con capiteles repletos de esculturas y monstruos. Al exterior las enjutas se decoran con medallones con efigies de guerreros, monjes y alguna mujer sin distintivos que faciliten su identificación. La decoración del ala Este es más sencilla que el resto y desaparecen las figuras, debido a que esta panda se derrumbó en 1591 y fue reparada en 1594-95⁶⁶³.

5) También obra de Juan de Álava y posiblemente influida por sus obras de Salamanca es la fachada de la catedral nueva de Plasencia, aunque la parte superior es obra de Gil de Hontañón⁶⁶⁴. De todos modos Juan de Álava aparece vinculado a la construcción de la Catedral de Plasencia diez años antes de encargarse de la edificación de San Esteban, por lo que debemos considerar la influencia Salamanca-Plasencia de flujo-reflujo⁶⁶⁵. La portada se inició alrededor de 1522 y se terminó en 1558, dato que se corrobora en la propia portada: 1558 SE ACABO ESTA PORTADA. La duración en el tiempo fue tan larga debido a la falta de seriedad de los maestros y a las dificultades económicas sufridas en la obra. En general la autoría se atribuye a Juan de Álava como hemos comentado, vinculado a las obras de la Catedral desde 1513. Tras Juan de Álava le sucedió Alonso de Covarrubias y el cuarto cuerpo está muy cerca de las obras de Siloé y recordemos que en esta época Siloé se encontraba prácticamente finalizando el ciclo estudiado de San Jerónimo de Granada. Con las dificultades para proseguir la obra el Cabildo decidió el 30 de junio de 1538 llamar a Siloé para ver las obras, y contamos con una abundante correspondencia entre ambas partes. El 30 de enero de 1539 se decidió que los

⁶⁶² *Ibidem*, p. 131.

⁶⁶³ SASTRE VARAS, L.: *Convento de San Esteban. Arte e historia de los dominicos*, pp. 41 y 44.

⁶⁶⁴ LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, M.: *Las catedrales de Plasencia*, pp. 23-26.

⁶⁶⁵ NIETO, V., MORALES, A. J., y CHECA, F.: *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, op. cit., p. 195.

aparejadores nombrados por Siloé, Juan Correa y Martín de la Rieta se encargaran de las obras conservando los planos y trazas que había dejado el maestro. Así se comprueba que la labor de Siloé en la Catedral fue efímera, pero el valor de sus trazas muy importante. Si se tienen noticias documentales de la participación de Gil de Hontañón en la portada⁶⁶⁶, en la que predomina la abundancia de medallones entre los que destacan San Pedro y San Pablo, el obispo don Gutierre de Vargas Carvajal, Paulo IV o Carlos V y la princesa Juana. En abril de 1562 se documenta la colocación de algunos medallones nuevos por parte de los canónigos⁶⁶⁷.

Los medallones de la portada Norte se identifican con personajes del Antiguo y Nuevo Testamento o de las crónicas profanas como Eva, María, Job, David, Cleopatra, San Jorge o los Reyes Católicos. Algunos profetas son muy similares a otras obras arquitectónicas, ya que esta portada está relacionada con la fachada Oeste de la catedral de Coria y la puerta del Convento de San Esteban de Salamanca, las tres relacionadas con Juan de Álava. Existe un gran problema para identificar muchos de los personajes por el mal estado de conservación de los medallones, que bien pudieron estar inspirados en monedas romanas, ya que no lejos de Plasencia se encuentran las ruinas romanas de Cáparra donde con frecuencia se hallaban este tipo de restos. Entre los medallones destacan guerreros con yelmos y torsos desnudos que podrían identificarse con personajes clásicos. El último medallón representa a un guerrero tocado con un yelmo decorado con roleos muy semejante a otro Escipión de la fachada de la Universidad de Salamanca que a su vez se relaciona con un relieve de este mismo personaje conservado en el museo del *Louvre*. Otra figura que interesa a nuestra investigación es la de Judit, que porta la cabeza de Holofernes y la espada en sus manos. Representa la virtud de la Fortaleza y aparece acompañada de un guerrero que podría ser Moisés o Josué. En resumen el programa de la portada trata de ofrecer un panorama del mundo humano, representado por sus vicios más dañinos y frecuentes, tentadores de la Iglesia de Cristo. Los frisos del segundo cuerpo están cubiertos de alegorías de vicios y virtudes humanas para los que se usan imágenes de distintos tiempos, históricos o heroicos⁶⁶⁸.

⁶⁶⁶ LÓPEZ MARTÍN, J. M.: *La arquitectura en el Renacimiento placentino: Simbología de las fachadas*, pp. 21, 24-25.

⁶⁶⁷ LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, M.: *op. cit.*, pp. 23-26.

⁶⁶⁸ LÓPEZ MARTÍN, J. M.: *op. cit.* pp. 50-51, 53-58, 60 y 66-67.



Fachada de la catedral nueva, Plasencia

6) Otra gran ciudad en la que encontramos amplios programas iconográficos es Santiago de Compostela. Uno de sus edificios cumbres es el Hospital Real de Santiago, fundación de los Reyes Católicos, quienes encomendaron las obras a Enrique Égas entre 1501-1511. El motivo de su creación fue dar asilo y asistencia médica a los peregrinos jacobeos, y para su construcción se destinaron parte de las rentas del recién conquistado reino de Granada. La fachada fue concebida en gótico tardío sobre 1523 por los maestros franceses Martín de Blas y Guillén Colás: es de tipo fachada-telón, con entrada en arco de triunfo y una gran profusión de grutescos, como una máscara italiana superpuesta a la estructura gótica. Posee un programa iconográfico de gran complejidad en el que se utiliza la mitología con una finalidad moralizante y donde aparecen figuras como Adán y Eva, santos y santas mártires como Catalina de Alejandría, Lucía, María Magdalena, Juan Bautista y los Apóstoles colocados según el orden canónico a excepción de Santiago que se coloca junto a Pedro, debido a la ciudad en la que nos encontramos. También aparecen las Virtudes Cardinales y todo el conjunto se rodea de una decoración de grutescos con imágenes paganas de Prometeo, la Gorgona Medusa, sátiros, sirenas y arpías. El significado simbólico está íntimamente ligado a la función del edificio, donde los grutescos juegan un papel fundamental: se narra de manera sintética el mito de Prometeo, que castigado por los dioses a que un águila le devorara el hígado, simboliza la enfermedad que nos roe y destroza por dentro. Prometeo representa a la humanidad que sufre enfermedades y sacrificios. También aparecen dos Medusas, una masculina y otra femenina para simbolizar que la Muerte afecta a ambos sexos y nadie escapa a ella, además de las arpías que, como raptoras de las almas en el mundo griego, representan la muerte súbita. Todos estos peligros del mundo pueden vencerse gracias a Dios, la Virgen María, las Virtudes Cardinales y los santos representados que, casualmente, son protectores de algunas enfermedades específicas que debían sufrir los enfermos y peregrinos. Así, toda la fachada se divide en la parte inferior destinada a la muerte y al sufrimiento y la superior destinada a la vida y la Gloria⁶⁶⁹.

7) Dos obras compostelanas fundamentales son el claustro de la Catedral de Santiago y la Universidad y Colegio de Santiago Alfeo. En 1505 se tomó la decisión de derribar el viejo claustro románico de la Catedral de Santiago, y para ello Alonso III de Fonseca, arzobispo de Santiago y más tarde de Toledo, reunió en 1518 a los mejores arquitectos españoles de su tiempo: Juan de Álava, Rodrigo Gil de Hontañón, Juan de Badajoz y Alonso de Covarrubias. Las obras se iniciaron en 1521 dirigidas por Álava y cuando éste murió en 1537 ya estaba terminado el lado Norte, la parte interior del Este y Oeste y las portadas del claustro y de la Sacristía. Le sustituyó Rodrigo Gil de Hontañón, que al interior siguió las trazas de su predecesor pero al exterior impuso su estilo mucho más austero. A él le corresponde la ejecución del cierre Este del claustro, conocido como Fachada del Tesoro, con un aire palaciego inspirado en el palacio de Monterrey de Salamanca. El programa iconográfico de este claustro está realizado a base de 14 medallones en las enjutas de los arcos, la mayoría personajes del Antiguo Testamento siguiendo el tema del árbol de Jesé. La parte más

⁶⁶⁹ AGUAYO, A.: *Simbolismo en las fachadas renacentistas compostelanas*, pp. 19-61.

interesante para nosotros es la torre, que alberga a héroes y heroínas bíblicas de importancia decisiva para el pueblo judío, gracias a los cuales éste fue una y otra vez liberándose de sus enemigos⁶⁷⁰.

8) La otra obra es la Universidad y Colegio de Santiago Alfeo: su historia es muy similar al claustro de la Catedral, ya que también fue fundación personal de don Alonso de Fonseca, quien encargó los planos a Juan de Álava, sustituido tras su muerte por Rodrigo Gil de Hontañón. Lo más importante de este edificio importante es el programa iconográfico de la fachada, donde entre santos y santas destacan las figuras paganas de Lucrecia y Escipión. La entrada al edificio debe entenderse como la Casa de la Ciencia y el Vicio, de ahí que Escipión aparezca como ejemplo de la Virtud que debe elegirse y se asocie a un personaje que representa el Vicio, identificado por Heliogábalo⁶⁷¹.

9) Si Juan de Álava pudo llevar la idea de los medallones desde Salamanca a Plasencia y Santiago de Compostela, Covarrubias pudo hacer lo propio hasta Sigüenza. En la Catedral de Sigüenza, donde ya comentamos la existencia de la tumba del conocido doncel, principal referente de la escultura funeraria renacentista en nuestro país, encontramos la llamada Sacristía de las cabezas. Es obra del mencionado Covarrubias realizada entre 1532-1552 y el prolongado retraso de la obra se debió a su trabajo en la catedral de Toledo⁶⁷², aunque su ejecución fue llevada a cabo por Francisco de Baeza como aparejador, Nicolás de Durango (1535) y Martín de Vandoma (1554)⁶⁷³. En la sacristía contemplamos relieves de 300 cabezas que quizá fueron retratos y representan una galería de tipos sociales de la época: guerreros, nobles, obispos, abades, doctores (junto a más de 3000 figuras menores). Existe además en la misma Catedral la Capilla de las reliquias, donde encontramos más cabezas y bustos de personajes de difícil identificación⁶⁷⁴. Se ha considerado la posibilidad de que tal solución se tomara de los frescos de Santa Constanza de Roma conocidos gracias al cuaderno de dibujos italianos de don Diego Hurtado de Mendoza⁶⁷⁵.



Catedral, Sigüenza

⁶⁷⁰ Los tres personajes femeninos de este ciclo aparecerán más tarde en la iglesia granadina de San Jerónimo o estarán relacionados con ella: Judit, Ester y Jael: *Ibidem*, pp. 63, 78, 83- 95.

⁶⁷¹ *Ibidem*, pp. 99, 104, 105 y 115-116.

⁶⁷² SÁNCHEZ DONCEL, G.: *La catedral de Sigüenza*.

⁶⁷³ GIL PECES Y RATA, F.: *La catedral de Sigüenza*, pp. 56-58.

⁶⁷⁴ DE FEDERICO, A.: *Los monumentos cardinales de España, S. XVI. La catedral de Sigüenza*, pp. 72 y 80.

⁶⁷⁵ NIETO, V., MORALES, A. J., y CHECA, F.: *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599, op. cit.*, p. 152.

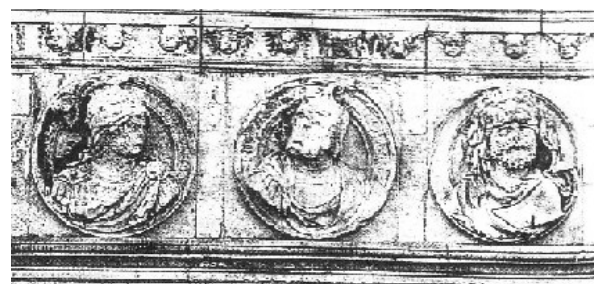
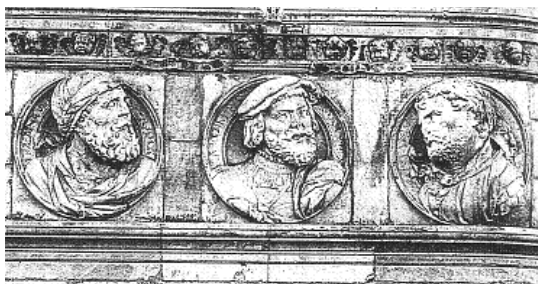
10) El referido Juan de Álava volvió a llevar la misma idea de Salamanca a León. El convento de San Marcos fue fundado sobre 1172, pero en 1514 se encontraba tan deteriorado que el rey don Fernando mandó su reedificación, para lo que encargó las trazas a Pedro Larrea. En las obras trabajaron artífices como Juan de Orozco, Martín de Villareal⁶⁷⁶ o Juan de Badajoz⁶⁷⁷. El claustro antiguo era muy desproporcionado y según los visitantes de 1503 estaba en muy mal estado, razón por la que mandaron que se hiciera todo él de nuevo⁶⁷⁸. La fachada del convento de San Marcos de León se construyó en dos etapas: la parte entre la iglesia y la portada principal es del S. XVI y la izquierda del S. XVIII. La parte renacentista se inició en 1531 bajo el priorato de don García de Herreras y entre 1533-37 se terminó el piso inferior derecho, fecha documentada por las inscripciones en los capiteles y grutescos. El cuerpo superior es ligeramente posterior, entre 1538-41.

Parece que el autor de la fachada fue Juan de Orozco y desde 1539 sus aparejadores fueron Martín de Villareal y Juan de Álava, a quienes hemos estudiado en ciclos precedentes. La parte que más interesa a nuestra investigación son los medallones y ornamentación, obra de Juan de Juni⁶⁷⁹, Juan de Angés, Guillén Doncel y Esteban Jamete. Precisamente a este último lo volveremos a encontrar en el Palacio Real de

Valladolid, donde pudo realizar un ciclo similar al de San Marcos.



Convento de San Marcos, León



⁶⁷⁶ Entre los arquitectos de la obra destacaron Juan de Orozco, que se ocupó de ella desde 1515 y cuya autoría se comprueba sobre la fachada principal con la leyenda *Horozco me fecit*, y Martín de Villareal, que trabajó desde 1539: MARTÍN GONZÁLEZ J.J.: *Juan de Juni: Vida y obra*, pp. 77-80.

⁶⁷⁷ Juan de Badajoz el Mozo, hijo de Juan de Badajoz el Viejo y maestro mayor de la Catedral de León, inició su carrera artística en 1516 y la culminó a mediados de siglo. A él corresponde gran parte de la estética del convento de San Marcos, que centra el predominio del interés en la decoración con ciertas soluciones francesas, de gran plasticidad y de una magistral distribución: NIETO, V., MORALES, A. J., y CHECA, F.: *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, op. cit., pp. 187-189.

⁶⁷⁸ FLORES GUERRERO, M. P.: *El arte del priorato de San Marcos de la orden de Santiago durante los siglos XV y XVI: Arquitectura religiosa*, pp. 742-748.

⁶⁷⁹ La importancia y versatilidad de Juni se demuestran en esta obra, ya que trabajó en la fachada sobre piedra y en el coro, dominando también la técnica del trabajo de la madera: MARTÍN GONZÁLEZ J.J.: op. cit., pp. 77-88 y ss.

Detalles de los medallones de la fachada, Convento de San Marcos, León

Este ciclo se compone de 24 medallones⁶⁸⁰ en el zócalo inferior de la parte derecha que expresan la idea programática de exaltación de la orden santiaguista y de la imagen de Carlos V como superación del imperio romano al aparecer entre Trajano y Augusto⁶⁸¹. Para ello se eligieron personajes bíblicos, mitológicos y heroicos con la correspondiente inscripción alusiva a su personalidad⁶⁸². La formulación de Carlos V como héroe militar se representa con la elección de tres personajes ideales de la cultura caballeresca castellana: Bernardo del Carpio, Fernán González y el Cid. Son personajes mitológicos o reales que por su sacrificio constituyen ejemplos de conducta y por eso están en la fachada principal. Todos ellos aparecen en altorrelieve y aislados en grupos de 3, y se identifican por letreros en caracteres renacentes colocados en el anillo externo. Destacan por su variada temática de la guerra de Troya (Príamo, Paris y Héctor) Hércules como representante del supremo esfuerzo, Alejandro Magno y Aníbal como militares reales y el mundo hebreo representado por David, Judas Macabeo y Judit. También se incluyen las figuras de los Reyes Católicos, y la reina Isabel aparece entre a Lucrecia y Judit, como símbolo de superación de ambas⁶⁸³.

Precisamente es Judit, junto a Julio César y Aníbal los personajes que coinciden con algunos de los representados en el ciclo de San Jerónimo. En el segundo piso volvemos a encontrar tondos sin inscripciones que identifiquen a los personajes, un problema que hemos visto que sucede a menudo en los ciclos españoles, pero algunas de estas figuras se reconocen como emperadores romanos, héroes y personajes bíblicos⁶⁸⁴.

11) La idea pasó de León al claustro del monasterio de San Zoilo de Carrión de los Condes gracias a Juan de Badajoz, uno de los autores que realizó la fachada del convento de San Marcos de León y que ejecutó la de San Zoilo sobre 1537. El monasterio de San Zoilo fue fundado en el S. XI por D. Gómez Díaz, Conde de Carrión y su esposa doña Teresa⁶⁸⁵ y ligado a Cluny prácticamente desde sus inicios (1047)⁶⁸⁶. El claustro se realizó siendo abad de San Zoilo fray Gaspar de Villarroel aunque se paralizaron las obras que volvieron a retomarse en 1574, concluyendo la galería alta en 1604. En este patio encontramos una serie de medallones con las figuras de santos, mártires, Papas, cardenales, doctores, evangelistas, profetas, apóstoles, reyes, reinas y emperatrices, algunos de los cuales se han identificado con las figuras de Daniel y la sibila europea. Los mencionados medallones se dividen en varios grupos: 1ª bóveda dedicada a los Papas, 2ª a los emperadores, 3ª a las santas reinas y emperatrices y la 4ª a los santos sabios y reyes⁶⁸⁷. Estos medallones fueron obra de los entalladores Miguel de Espinosa y Esteban Jamete. Tras el claustro de San Zoilo, que sirvió de modelo al de San Pedro de Eslonza, fechable unos diez años más tarde, Juan de Badajoz realizó en torno a 1540 el claustro de la Catedral de León, para el que se inspiró en el de San Esteban de Salamanca⁶⁸⁸.

⁶⁸⁰ Estos medallones no están colocados al azar, sino guardando una relación temática dentro del contexto general: son personajes ejemplares desde los tiempos mitológicos hasta los modernos colocados en tríos de Grecia, Roma, Judea, Francia y España: SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Arte y Humanismo*, p. 60.

⁶⁸¹ El tondo que representa a Carlos V tiene la inscripción *Karolus Imperator hispanus rex, Melior Trajano, Felicior Augusto*. Estos dos emperadores le flanquean en el programa para indicar de forma explícita cómo Carlos es casi corolario en el siglo XVI de los hechos personajes o virtudes de la Antigüedad romana: CHECA CREMADES, F.: *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, p. 87.

MARTÍN GONZÁLEZ J.J.: *op. cit.*, pp. 77-88.

⁶⁸² Con el fin de exaltar la orden de Santiago aparecen esculpidos en la fachada los retratos de los maestros y el programa iconográfico se completa con alusiones al mundo heroico del clasicismo: Príamo, Paris, Héctor, Alejandro Magno, Julio César, Trajano, Lucrecia... o de la historia medieval y moderna como Carlomagno, el Cid, Fernán González, Bernardo del Carpio, Carlos V y la emperatriz Isabel: CHECA, F.: *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450-1600*, p. 275.

⁶⁸³ MARTÍN GONZÁLEZ J.J.: *op. cit.*, pp. 77-88.

⁶⁸⁴ CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, Mª D.: *Guía breve de San Marcos de León*, pp. 26-35.

⁶⁸⁵ RAMÍREZ HELGUERA, M.: *El real monasterio de San Zoil de la muy noble y leal ciudad de Carrión de los Condes*, p. 90.

⁶⁸⁶ PALACIO SÁNCHEZ-IZQUIERDO, M. L.: *Colección diplomática del monasterio de San Zoil de Carrión (siglos XI al XV)*, pp. 10-15.

⁶⁸⁷ RAMÍREZ HELGUERA, M.: *op. cit.* pp. 48-50, 52, 54, 56 y 91.

⁶⁸⁸ NIETO, V., MORALES, A. J., y CHECA, F.: *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, *op. cit.*, pp. 188-189.

12) Volvemos a encontrar a Juan de Álava, que pudo de nuevo llevar esta idea al Norte, y a Siloé en el ciclo de la Universidad de Oñate. Aquí encontramos otro gran ciclo de virtudes simbolizadas por personajes encargado por el obispo Mercado. Don Rodrigo Mercado de Zuazola nació en Oñate, Guipúzcoa hacia la segunda mitad del S. XV. Fue consejero del rey Fernando el Católico y virrey de Navarra y en 1506 viajó a Nápoles, ciudad en la que se impregnó de la cultura humanista. Con la llegada de Carlos V cayó en desgracia como muchos otros consejeros, situación de la que se recuperó a partir de 1519, fecha en la que fue nombrado obispo de Ávila. En 1525 recibió el cargo de presidente de la Chancillería de Granada que ya había visitado. El 29 enero de 1548 murió en Valladolid, dejando a la Universidad de Oñate como heredera universal de sus bienes. Para su tumba encargó la obra a Diego de Siloé, quien realizó el mausoleo en la capilla de la Piedad de la iglesia de San Miguel de Oñate siguiendo el modelo parietal de mármol renacentista y lo terminó en 1532, antes de la muerte del obispo. La obra se documenta por el contrato de 1529 y gracias a las cartas se atestigua que es de Siloé, además del hecho de que el mármol sea de Macael y no de Carrara y Siloé realizó esta obra durante su estancia en Granada. Para comprender el gusto del comitente por la cultura clásica es de especial interés el estudio de la Biblioteca de Rodrigo de Mercado, en la que destacan obras de autores clásicos como Valerio Máximo, Plutarco, Lactancio, Suetonio, el *De Officiis* de Cicerón o las *Metamorfosis* de Ovidio, además de libros de mitología, astronomía y tratados sobre la virtud de la Castidad.

El conjunto de la Universidad es muy pagano y en él destaca la portada de la iglesia, obra de Juan de Álava, quien trabajaba por esas fechas en el convento de San Esteban de Salamanca, y quizá se inspirara en un posible diseño de Gil de Hontañón anterior a 1545 donde se representan virtudes cardinales, teologales y santas. En los relieves vemos la parte más pagana de la fachada, con los temas de Hércules contra el centauro Neso y un caballero inspirado en el arco de Constantino. Curiosamente y como ya vimos en el capítulo de la recuperación de temas clásicos, los artistas se inspiraban en la estatuaria clásica, pero preferían copiar figuras del arco de Constantino, el defensor de la religión cristiana, antes que de cualquier otro arco triunfal romano. Otros relieves que destacan en los pilastrones del basamento alrededor de la Universidad, obra del entallador Pierre Picart⁶⁸⁹ contratada en 1545 son Hércules y el león de Nemea, el rapto de Deyanira, Hércules contra el dragón en el jardín de las hespérides, Hércules y la Hidra, Hércules y Anteo, la victoria de Perseo, la Hidra, Pompeyo y su lucha contra el león, un bucráneo, un vaso de la virtud y un relieve de Alejandro Magno⁶⁹⁰.

La parte primordial para nuestro estudio es el claustro, decorado con 32 medallones que forman parejas de ambos sexos que se miran entre sí, con personajes famosos de la Antigüedad a destacar. Pero Mercado insistió en que los estribos quedaran ocupados por santas vírgenes, como un canto petrarquista a la Castidad. Los medallones recuerdan al palacio de Miranda de Burgos donde el mismo número de parejas hace referencia a la Castidad como triunfo del amor. El conjunto es de una difícil lectura debido a la falta de atributos pero se ha debido realizar basándose en medallas y grabados aún por descubrir y con un marcado influjo de Petrarca por el tema del Triunfo de la Castidad sobre el amor. Las figuras representan parejas de matrimonios que por su virtud y lealtad destacaron en la

⁶⁸⁹ NIETO, V., MORALES, A. J., y CHECA, F.: *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599, op. cit.*, pp. 231-232.

⁶⁹⁰ Los relieves hacen un total de 11 más los 2 de la fachada: GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M. y RUIZ DE AEL, M. J.: *Humanismo y arte en la Universidad Oñate*, pp. 21-22, 49-78, 95-178 y 193-200.

Antigüedad y se colocan en el patio como modelo para el estudiante⁶⁹¹. Los 32 medallones se colocan semejando una conversación, 8 en cada lado del patio y se atribuyen a Pierres Picart. El tema es colocar parejas virtuosas como pilar de la moral cristiana, idea muy similar al patio del colegio Fonseca Salamanca. Entre los medallones destacan las parejas de Carlos V e Isabel⁶⁹², Felipe II y María de Portugal, Hércules con Hebe o Deyanira y Lucrecia con Colatino. Debido al conocido problema de ausencia de cartelas o atributos el resto no se conoce quiénes son pero también podemos identificar a Ulises y Penélope con el tocado de can, símbolo de la fidelidad hacia su esposo⁶⁹³.



Medallón del emperador Carlos V,
claustro de la Universidad de Oñate



Medallón de la emperatriz Isabel de Portugal,
claustro de la Universidad de Oñate



⁶⁹¹ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M. y RUIZ DE AEL, M. J.: *op. cit.*, pp. 181-189.

⁶⁹² El obispo Mercado se preocupó de exaltar en el programa escultórico su relación con el emperador, de ahí la aparición de los bustos de éste y de su mujer en el patio. La figura de Hércules en las basas de la portada simbolizaría el poder, la fortaleza y la sabiduría que el héroe griego ejemplificaba: CHECA, F.: *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450-1600*, p. 209.

⁶⁹³ FORNELLS ANGELATS, M.: *La universidad de Oñate y el Renacimiento*.

Medallón de Penélope, claustro de la Universidad de Oñate

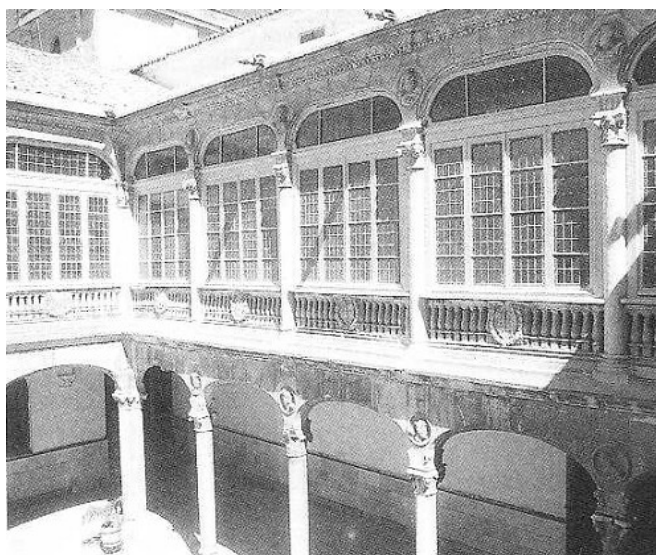
Podemos destacar en este momento las estrechas relaciones que el ciclo de Oñate posee con el granadino: en primer lugar para ambos comitentes trabajó Diego de Siloé y en ambos el ciclo iconográfico es de vital importancia para la realización del monumento. En segundo lugar, hemos comentado que en 1525 el obispo Mercado recibió el cargo de presidente de la Chancillería de Granada, ciudad que ya había visitado anteriormente. No sería extraño que por esa fecha conociese el proyecto que la duquesa de Sessa tenía para la iglesia de San Jerónimo e incluso que llegara a conocerla en persona, por lo que pudo existir una influencia personal entre ambos, ya que en ambos ciclos la virtud de la Castidad y los matrimonios modelo cumplen una función primordial.

13) El primer ciclo realizado para una residencia privada al más puro estilo italiano lo encontramos en el Palacio Real de Valladolid. El origen de este palacio son las propiedades del conde de Rivadavia que fueron aportadas en concepto de dote cuando Francisco de los Cobos, secretario imperial, contrajo matrimonio en 1522 con Doña María de Mendoza, hija del primero. Las obras del palacio debían satisfacer las necesidades domésticas y representativas además de alojar a la misma familia Real. Por este motivo se inició la actividad arquitectónica entre 1523-26 bajo las órdenes del arquitecto Luis de Vega (1495-1562) que trabajaría al servicio de Carlos V en diferentes obras, el cual fue requerido especialmente por el secretario del monarca aquí y en su Úbeda natal. A Luis de Vega volveremos a encontrarlo en otras obras como hemos visto que sucedía con Juan de Álava. Precisamente hemos mencionado que Francisco de los Cobos fue secretario imperial y para el programa de hombres ilustres contemporáneos y de la Antigüedad de su palacio de Valladolid⁶⁹⁴ pudo estar influido por la idea de la duquesa de Sessa, que como hemos visto no era desconocida en Granada en el verano de 1526⁶⁹⁵. Como ya hemos comentado, durante la estancia de la pareja imperial en Granada, la emperatriz Isabel mantuvo una estrecha relación con doña María Manrique y apoyó su idea de la construcción del mausoleo en honor al Gran Capitán. No sería de extrañar que ella lo compartiera con su esposo y éste a su vez con su secretario Francisco de los Cobos, quien pudo utilizar la misma idea para este ciclo. Las obras del palacio se realizaron en dos fases, ambas debidas al arquitecto Real Luis de Vega; en la primera fase de 1524 se ejecutó el patio principal donde encontramos los medallones labrados por Esteban Jamete en 1533; en una segunda fase de 1534 se consumó el otro patio⁶⁹⁶.

⁶⁹⁴ MARÍAS F.: *La obra renacentista del Claustro de los Caballeros de Santa María la Real de Huerta*, en *Monjes y monasterios. El cister en el Medievo de Castilla y León*, p. 294.

⁶⁹⁵ RUIZ DOMÉNECH, J. E.: *op. cit.* pp. 557-560.

⁶⁹⁶ NIETO, V., MORALES, A. J., y CHECA, F.: *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, *op. cit.*, p. 233.



Patio principal del Palacio de Francisco de los Cobos, Valladolid

Los dos patios de Valladolid se aceptan como el resultado de un plan premeditado con la premisa de magnificencia, grandeza y utilidad para la familia Real. Esto confirma la clásica dualidad de espacios para el Rey y la Reina exigidos por la etiqueta borgoñona, que debía desenvolverse en torno a ambos patios, etiqueta borgoñona que estipulaba la separación física de las respectivas casas del Rey y la Reina y que fue instaurada por Carlos V⁶⁹⁷. El patio principal actuaría de espacio semipúblico que acogería el acceso principal y su zaguán, a la vez que como eje distribuidor de ambos espacios.

Este patio ocupa un puesto de excepción entre los ejecutados en nuestro país en la primera mitad del S. XVI debido a la gran variedad iconográfica de su decoración: las enjutas de ambas galerías se adornan con medallones figurados que han sido interpretados en función del modelo de Templo de la Fama y de la Virtud, cuyo valor simbólico habría sido impreso al palacio. La autoría de la escultura se baraja entre los italianos Julio de Aquiles y Alejandro Mayner cuya presencia está documentada en el palacio del Comendador de León y del francés Esteban Jamete que trabajó con Luis de Vega en la capilla funeraria de Francisco de los Cobos en Úbeda y a quien estudiamos en la fachada de San Marcos de León. En esta primera fase constructiva la obra debió presentar como resultado una imponente vivienda que podía competir con las que habitualmente acogían a la familia Real durante sus estancias y esta confortabilidad hizo que el palacio fuese elegido como residencia de personajes ilustres como el caso de Leonor, reina de Francia y hermana de Carlos V con motivo del bautizo del príncipe Felipe y el mismo emperador hizo de este palacio su estancia cuando residía en Valladolid. Además el palacio ejerció de casa de los emperadores y ello confirmó el hecho de que don Francisco y doña María se habían hecho un moderno palacio que les permitió alimentar su privilegiado *status* en el seno de la corte gracias a la cercanía y convivencia con la familia Real. Francisco de los Cobos cultivó una profunda afición a otras disciplinas artísticas como demostró en 1530 en Bolonia al intentar contratar a los pintores italianos Bartolomeo de Bagnacavallo y Biagio Pupini o años más tarde al traer a su palacio de Valladolid al mencionado Esteban Jamete, que pudo llegar recomendado por Luis de Vega, con quien trabajaría en Medina del Campo y a los pintores Julio Aquiles y Alejandro Mayner, que posteriormente trabajarían en las obras Reales de Granada⁶⁹⁸.

⁶⁹⁷ ARTÉS BUSTELO, J., RIVERA BLANCO, J., y PEREZ GIL, J.: *Palacio Real*, pp. 16-17.

⁶⁹⁸ PEREZ GIL, J.: *Palacio Real*, pp. 18-22.

14) El siguiente ciclo lo encontramos en Medina del Campo. En 1520 ardió la plaza mayor de la villa y se procedió a su reconstrucción, que podría atribuirse a Luis de Vega, quien desde 1528 trabajaba en el Palacio de los Dueñas⁶⁹⁹. Los mismos autores que trabajaron en el palacio de Valladolid, el mencionado Luis de Vega y Esteban Jamete, hicieron lo propio para otra residencia privada en Medina del Campo. En 1528 Luis de Vega contrató con Beltrán Dueñas y su esposa la edificación de un palacio en Medina del Campo (el de los Dueñas) y en 1529 estipuló una reja para esa misma familia idéntica a la ya había hecho para Francisco de los Cobos en Valladolid⁷⁰⁰. El palacio de los Dueñas posee un patio decorado con medallones que efigian personajes Reales, obra de Luis de Vega, que trabajó allí desde el 2 de mayo 1528 hasta el 24 de abril de 1543⁷⁰¹. Este palacio fue encargado por el doctor Diego Beltrán, uno de los primeros Consejeros de Indias después de haber residido años en América y asistir a la conquista del Perú, quien regresó a esta villa donde, para perpetuar su memoria y fama labró la casa a partir de 1528⁷⁰². El mencionado arquitecto Luis de Vega confió los planos y la decoración escultórica a Esteban Jamete y la obra estuvo terminada hacia 1543. Al poco tiempo pasó a ser propiedad de don Ventura, hijo de Beltrán, que lo dejó en herencia a su hijo Francisco de Dueñas Ormazza, que a su vez se casó con Mariana Beltrán, nieta del consejero de Indias. En el patio del palacio destacan los medallones y otros adornos del bellissimo patio con los bustos de los reyes en las enjutas de las arquerías y en los ángulos los escudos de los propietarios⁷⁰³. Estas esculturas se han calificado como pertenecientes al estilo de Berruguete⁷⁰⁴, aunque sí está documentado el trabajo de Juan de Juni para esta familia, que confirma el alto nivel social del que gozaban. Otra anécdota relacionada con el emperador Carlos V vuelve a confirmarnos este *status social*: *Pasando el emperador (Carlos V) por esta villa cuando se iba a recoger a Yuste, que es un convento de jerónimos, en la Vera, posó en su casa y le hizo grande hospedaje dos días y cuando se hubo de partir le hizo un presente de 50.000 ducados aunque existen otras versiones para este episodio*⁷⁰⁵.

15) Si bien cronológicamente es posterior en el tiempo a las obras que estudiaremos a continuación, la misma familia de los Dueñas realizó a las afueras de la villa la llamada Casa Blanca. Se trata de una antigua *casa de placer* según expresión utilizada en la documentación del S. XVI, residencia de campo que toma el modelo de las villas italianas de ese momento. Fue mandada edificar por el cambista don Rodrigo de Dueñas en 1563. Es de una gran fastuosidad en su interior, con un patio de deslumbrante decoración repleto de motivos renacentistas, personajes heroicos y dioses mitológicos⁷⁰⁶. Según las descripciones era *una soberbia casa de placer a manera de fortaleza, con fuentes, estanques... que por haberla habitado doña Blanca de Estrada, viuda de Francisco de Dueñas, se llamó Casablanca*⁷⁰⁷. En ella se creó un mundo de fantásticos personajes, dioses mitológicos, héroes y poetas vestidos a la usanza romana⁷⁰⁸. Toda la ornamentación se realizó en yeso policromado y se completaba con una serie de inscripciones que permitía reconocer a los personajes representados, pero se ha perdido la pintura casi en su totalidad, por lo que se hace difícil identificar las figuras. No obstante algunos letreros y los atributos de ciertas representaciones indican que se trata de personajes mitológicos y de la Antigüedad y la casa se terminó en la citada fecha de 1563,

⁶⁹⁹ MARÍAS, F.: *El largo siglo XVI*, p. 83.

⁷⁰⁰ ARTÉS BUSTELO, J., RIVERA BLANCO, J., y PEREZ GIL, J.: *Palacio Real*, p. 15.

⁷⁰¹ GARCÍA CHICO, E.: *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Tomo III, Medina del Campo*, pp. 32 y 34.

⁷⁰² RODRÍGUEZ Y FERNÁNDEZ, I.: *Historia de Medina del Campo*.

⁷⁰³ LORENZO SANZ, E. (Coordinador): *Historia de Medina del Campo y su tierra. Nacimiento y expansión. Volumen I*, pp. 672-673.

⁷⁰⁴ RODRÍGUEZ Y FERNÁNDEZ I.: *op. cit.*, p. 1011.

⁷⁰⁵ MORALEJA, G.: *Medina del Campo, plano explicativo de la población antigua y moderna con noticias históricas y artísticas de sus monumentos actuales y desaparecidos*, pp. 36-37.

⁷⁰⁶ LORENZO SANZ, E. (Coordinador): *op. cit.* p. 673.

⁷⁰⁷ MORALEJA, G.: *op. cit.* p. 37.

⁷⁰⁸ GARCÍA CHICO, E.: *op. cit.*, p. 51.

documentado en una cartela de la obra⁷⁰⁹. Existe una estrecha relación entre la familia de los Dueñas con la de los Benavente de Medina de Rioseco⁷¹⁰. La Capilla de los Benavente es una obra realizada por Juan del Corral y sus hermanos para servir a la familia de último reposo y albergar los sepulcros de los comitentes, cuya cúpula se decora con virtudes y planetas, personajes del Antiguo Testamento y Sibilas⁷¹¹. La idea renacentista del ciclo de virtudes debió gustar en la villa, ya que en la misma Medina del Campo encontramos otra obra de interés en el patio de la casa nº 14 de la calle Alonso Pesquera, decorada con medallones y bustos de difícil identificación⁷¹².

16) Encontramos una obra de patronazgo Real que utiliza los ciclos de personajes ilustres en el Hospital del Rey de Burgos. El Hospital es obra de época medieval fundación de Alfonso VIII (1158-1214) y doña Leonor⁷¹³. Durante el siglo XVI se vio sometido a un proceso de reconstrucción que sirvió de expresión pública al poder y cuyo elemento más valorado es el atrio porticado que da acceso a la iglesia cuya ornamentación se ha relacionado con las obras francesas coetáneas⁷¹⁴. Entre 1500 y 1550 fue una época muy fructífera para el Hospital, labor del obispo Cabeza de Vaca que se preocupó de la renovación de los viejos edificios. El pórtico de la iglesia fue proyectado y realizado entre 1530-40 para renovar la antigua iglesia y sobre los arcos se colocó un friso con decoración de cartelas y seis bustos en relieve de reyes⁷¹⁵ y héroes que hacen alusión a Santiago, protector del Hospital. Debemos destacar que uno de los arcos desapareció por las mutilaciones del S. XVIII, en la ampliación realizada en 1732 por lo que en teoría se supone que debieron perderse dos bustos⁷¹⁶.

17) El reino de Aragón, con su estrecha relación con Italia, no podía ignorar la tradición de aquel país por representar los ciclos de personajes ilustres y el mejor ejemplo del levante español lo encontramos en la Lonja de Valencia. Se han dado varias interpretaciones para este palacio humanista y una de las más generalizadas es la de Casa o Templo de la Fama. El origen de este templo de la fama proviene de las *Metamorfosis* de Ovidio que se utilizaron ya durante la Edad Media y el Renacimiento. Esta versión humanista del Palacio de la Fama presenta una serie de héroes que cumplen la misión histórica de recordarles a los hombres del Renacimiento los ciclos históricos más importantes desde el punto de vista de las hazañas ejemplares y el esquema proviene de *Trionfi* o *De viris illustribus* de Petrarca.

⁷⁰⁹ NIETO, V., MORALES, A. J., y CHECA, F.: *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, op. cit., p. 204.

⁷¹⁰ GARCÍA CHICO, E.: op. cit., p. 54.

⁷¹¹ SORIA HEREDIA, F.: *La capilla de los Benavente en la iglesia de Santa María. Medina de Rioseco*, pp. 21 y 53.

⁷¹² MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Tomo XIII, Medina del Campo*, p. 73 y láms. 199-200.

⁷¹³ MARTÍNEZ GARCÍA, L.: *El Hospital del rey de Burgos. Poder y beneficencia en el Camino de Santiago*, p. 11.

⁷¹⁴ NIETO, V., MORALES, A. J., y CHECA, F.: *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, op. cit., p. 229.

⁷¹⁵ No es extraño que, dada la cronología del pórtico y la temática de ensalzamiento de la monarquía, encontremos aquí decoración de heráldica imperial: *Ibidem*.

⁷¹⁶ MARTÍNEZ GARCÍA, L.: op. cit., pp. 329 y 332-333.

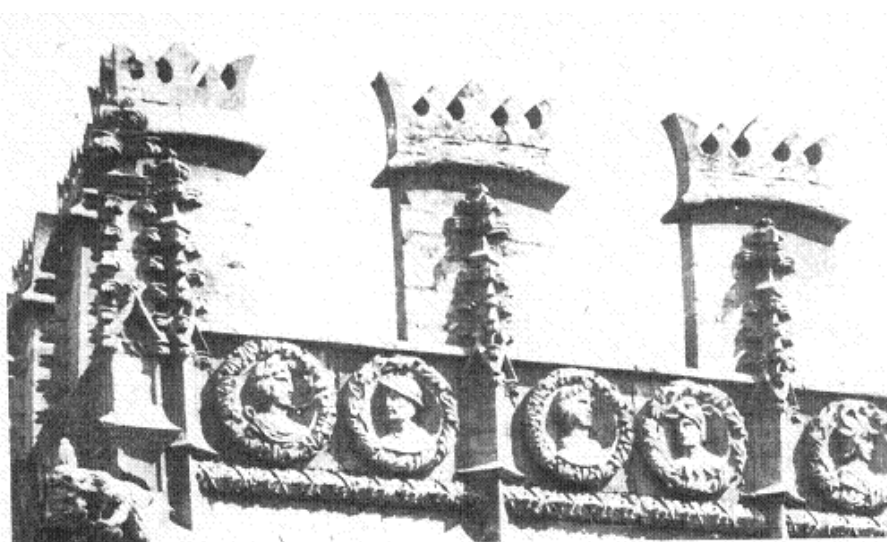


Vista de la Lonja, Valencia

Existen algunos precedentes literarios publicados en la ciudad de Valencia en el primer cuarto del S. XVI, que pudieron inspirarla, ya que la obra se terminó en 1548. Se destacan dos autores que publicaron obras concebidas como sueños alegóricos con el repertorio de los castillos o palacios fantásticos. El primero es Alonso Gómez de Figueroa, que publicó en 1515 en la casa de Diego Gumiel su obra *Alcaçar imperial de la fama del muy ilustrisimo señor el gran capitán*. Este palacio está poblado por multitud de héroes y heroínas tales como Josué, Judas Macabeo, David, Filipo de Macedonia, Alejandro, Héctor, Aquiles, Menelao, Agamenón, Patroclo, Ulises, Helena, Hécuba, Andrómaca o Polixena. El segundo es Alfonso Álvarez Guerrero, quien en 1520 publicó *Las doscientas del Castillo de la Fama* dirigido al emperador Carlos V. En ella aparecen Arístides, Cambises, Sócrates, Epaminondas, Temístocles, Pericles, Teseo, Perseo... Pero además este edificio en poco tiempo produjo una gran influencia en la ciudad, y sirvió a su vez de modelo a Jorge de Montemayor en su novela bucólico-pastoril *Los siete libros de Diana*.

Los elementos más significativos para la consideración del Consulado como Palacio de la Fama son los medallones colocados en la franja bajo las almenas y separados de dos en dos por espigones triangulares. Cada pareja se sitúa sobre una ventana y hacen un total de 40 (casualmente el mismo número que muchos de los claustros estudiados). Se trata de figuras masculinas y femeninas con los rostros afrontados y enmarcados por láureas. Parece ser que existió la idea de colocar guerreros, los cuales podrían ser Teseo, Aníbal, Julio César, Alcibíades, Epaminondas... acompañados de sus esposas. Son difíciles de identificar y habría que pensar en una serie francesa como posible inspiración, ya que en París se publicó en 1576 el libro de Espinosa *Hechos heroicos* y el modelo de Alejandro Magno y el de Sertorio se relacionan con uno de los medallones de la Lonja. Tal vez existió una versión de esta obra anterior a 1540 y fuera la que se utilizó en Valencia. Otros medallones se han identificado con el emperador Maximiliano y su esposa María, o Alfonso el Magnánimo y su esposa, que pudieron inspirarse en grabados o medallas anteriores. En conjunto los medallones recuerdan a la serie de Cordero (*Promptuario de las medallas de todos los mas insignes varones*) imitada también en el Colegio Fonseca de Salamanca. Está claro que los modelos utilizados para los medallones no son de origen clásico, es decir monedas o medallas, ya que la mayoría portan armas y vestimentas contemporáneas a la época en que se realizaron las esculturas y se trata de la serie más

larga del Renacimiento en España después del Colegio Fonseca⁷¹⁷.



Detalle de los medallones de la Lonja, Valencia

18) Como vimos en el Hospital del Rey de Burgos, una de las razones del uso de medallones decorados con personajes clásicos o ilustres es la exaltación de la monarquía, y esta misma idea la volvemos a encontrar en el Monasterio de Huerta en Soria. Durante las reformas del S. XVI, en los años 1530 se inició el claustro alto o plateresco por fray Bernardo de Espinosa, a quien sucedieron fray Ignacio de Collantes, fray Plácido de Ocampo y fray Francisco de Villamena⁷¹⁸. Fue finalizado en 1547, fecha documentada en los antepechos y su función era la de un claustro de carácter laudatorio de la monarquía hispana, representando los reyes desde 1142 a 1511, es decir, desde el rey Alfonso VII a Carlos V⁷¹⁹. Su autoría nos es desconocida, pero se ha atribuido a Covarrubias y a su círculo. El ingreso al claustro se hace mediante un arco de triunfo: algunos de los bustos se han identificado con los reyes David, Salomón y Alfonso X el Sabio. El propósito de estos bustos era destacar la relación entre la realeza castellana y el monasterio de Huerta, para incidir en la importancia de este último. Este patio cuenta con ciertas similitudes que lo relacionan con el palacio del III conde de Miranda del Castañar, don Francisco de Zúñiga Avellaneda y Velasco en Peñaranda de Duero, alrededor de 1530⁷²⁰.

⁷¹⁷ SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *La lonja y su entorno sociocultural*, pp. 44-48 y 51-53.

⁷¹⁸ ROMERO REDONDO, A.: *El cister en Soria. El monasterio de Huerta*, p. 74.

⁷¹⁹ Mientras la planta inferior del primer claustro, llamado de los caballeros, data del S. XIII, la superior se decora con escudos del emperador, medallones de sibilas, profetas, reyes y obispos: También existe un segundo claustro ya del S. XVII: GARCÍA MARTÍNEZ, P.: *Monasterios de España*, pp. 248-253.

⁷²⁰ MARÍAS F.: *op. cit.*, pp. 290-293.



Claustro del monasterio de Huerta, Soria

19) El palacio de don Francisco de Zúñiga está situado en la plaza mayor de Peñaranda de Duero. La obra es de mediados del S. XVI, realizada por Francisco de Colonia y los bustos del patio son de influencia italiana. Además del patio, en la portada destacan cuatro *putti* que sostienen el peso de las guirnaldas que se derraman a ambos lados⁷²¹ y los guerreros romanos que sostienen el escudo familiar⁷²², uno de los cuales se puede identificar con Hércules, siguiendo así el consejo de Luis Vives que indicaba que en la Antigüedad se colocaba a este héroe en la puerta para que no dejara entrar a males ni a malos⁷²³. Don Francisco falleció en 1536 y fue mayordomo de la emperatriz Isabel y amigo de don Francisco de los Cobos, con los que mantuvo una estrecha relación⁷²⁴. Aquí, al igual que hicimos con el Palacio Real de Valladolid podemos relacionar la obra con Granada. Don Francisco de Zúñiga al ser mayordomo de la emperatriz Isabel bien pudo conocer a la duquesa de Sessa o al menos estar al tanto de su programa de héroes y heroínas y utilizarlo en su correspondiente palacio de Burgos⁷²⁵.



⁷²¹ ÁVILA, A.: *Imágenes y símbolos en la Arquitectura pintada española (1470-1560)*, p. 129.

⁷²² XIMENO, D.: *Peñaranda de Duero, honor de villas castellanas*, pp. 10-26.

⁷²³ CHECA, F.: *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450-1600*, p. 86.

⁷²⁴ MARÍAS F.: *op. cit.*, p. 291.

⁷²⁵ NIETO, V., MORALES, A. J., y CHECA, F.: *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, p. 82.

Palacio Avellaneda, Peñaranda de Duero, Burgos

20) Otro gran ciclo que encontramos en un edificio civil es el del Ayuntamiento de Tarazona. El 31 de julio de 1557 los regidores de la ciudad acordaron levantar *una lonja, mirador de bueyes y granero*, cumpliendo el triple cometido de centro de intercambios y supervisión de la actividad comercial, punto de encuentro de los regidores municipales para presidir los festejos taurinos y almacén de trigo. El friso en yeso, de 32 metros de longitud, que representa el desfile triunfal de la coronación de Carlos V en Bolonia se realizó entre 1558-63 y sigue con fidelidad la serie de 38 grabados calcográficos preparada por Nicolás Hogenberg. La decoración de la fachada se completó en 1571 con representaciones de Hércules (asociado a Carlos V) y el león de Nemea, el gigante Caco robando el ganado y un personaje sin identificar, además de las alegorías de la Justicia y la Prudencia⁷²⁶. En esta fachada vemos interesantes relieves de carácter histórico con relación a la fundación de la ciudad, que se representan en el friso⁷²⁷, que junto con las imágenes de Hércules y Caco⁷²⁸ han permitido interpretar el edificio como Palacio de la Fama⁷²⁹.

21) Un ciclo muy relacionado con la figura del emperador es el colegio de San Luis en Tortosa, fundado por Carlos V originariamente en 1554 como Real Colegio de San Matías para la educación de moriscos. El edificio se concibió como templo de la Sabiduría Cristiana y su patio era el más completo del siglo XVI dedicado a la monarquía española⁷³⁰, con una especial significación iconológica que presenta imágenes alusivas a los mecenas regios y a los patronos del saber⁷³¹. Además de los ciclos estudiados, a partir de 1550 y quizá influenciados por las obras civiles, encontramos varios monasterios que decoran sus claustros con medallones de personajes que forman ciclos iconográficos completos.

22) El monasterio de Lupiana fue la primera casa de la orden de San Jerónimo en España, creada con una bula especial sellada en Aviñón el día de San Lucas de 1373, autorizando a fundar 4 conventos⁷³². En los arcos del claustro se configura una decoración con un tratamiento italianizante⁷³³ y sobre 1550 se construyó el tercer patio o principal atribuido a Berruguete, en el que encontramos medallones de diversos santos, los cuatro evangelistas y la Virgen⁷³⁴.

⁷²⁶ BORRÁS GUALIS, G. M. y CRIADO MAINAR, J.: *Entre Italia y España: los ecos artísticos de la coronación imperial de Bolonia* en *La imagen triunfal del emperador: La jornada de la coronación imperial de Carlos V en Bolonia y el friso del Ayuntamiento de Tarazona*, pp. 35-37 y CRIADO MAINAR, J.: *La cabalgata triunfal de Bolonia en el Ayuntamiento de Tarazona: su papel en la definición del monumento* en esa misma obra, pp. 211-227.

⁷²⁷ Para celebrar a la persona de Carlos V se eligió el momento de gloria de la coronación en Bolonia por Clemente VII y la representación de esos festejos triunfales. Quizá el cabildo de la ciudad fue asesorado por el hijo de la ciudad Gabriel Ortí, canónigo y luego obispo de esa diócesis (1523-35) que estuvo muy vinculado a la persona de Carlos V: SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Arte y Humanismo*, pp. 85-86. Ver capítulo 3.2 dedicado a la ceremonia del triunfo.

⁷²⁸ La colocación de Hércules y Caco se ha visto como una alusión al contraste entre el Vicio, representado por Caco, ladrón de los toros y la Virtud representada por Hércules, símbolo del emperador: *Ibidem*.

⁷²⁹ NIETO, V., MORALES, A. J., y CHECA, F.: *op. cit.*, p. 223 y CHECA, F.: *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450-1600*, pp. 205-206. CHECA CREMADES, F.: *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, pp. 121-122 y 253.

⁷³⁰ Los medallones de la serie se inician con los reyes de Aragón empezando por Ramón Berenguer y cada tramo presenta una pareja Real en busto, el rey a la derecha y la reina a la izquierda, en hornacinas aveneradas y separados por su escudo, con pocas variantes iconográficas. La entrada al colegio es de arco triunfal en tres cuerpos, lo que ahonda en el significado de templo de sabiduría: SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Arte y Humanismo*, pp. 178-180.

⁷³¹ SENDÍN CALABUIG, M.: *op. cit.* p. 116 y NIETO, V., MORALES, A. J., y CHECA, F.: *op. cit.*, p. 231: En el claustro de dicho colegio encontramos una larga serie de medallones que simbolizan la genealogía de los reyes aragoneses, decoración que lleva a interpretar el edificio como templo de la Sabiduría cristiana.

⁷³² CORDAVIAS, L.: *El monasterio de Lupiana*, p. 21.

⁷³³ NIETO, V., MORALES, A. J., y CHECA, F.: *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, p. 63.

⁷³⁴ CORDAVIAS, L.: *op. cit.*, p. 29.



Claustro del monasterio de Lupiana

23) En el monasterio de Veruela en Zaragoza encontramos otro ciclo iconográfico. Fue fundado por Pedro de Atarés, señor de Borja en 1146 y en su claustro encontramos un ciclo de medallones de labor muy desigual⁷³⁵. El claustro inferior se realizó sobre 1366 debido a que el anterior se perdió en la guerra de los dos Pedros acaecida sobre 1357, cuando las tropas arrasaron el claustro primitivo. A mediados del S. XVI se amplió el segundo piso, alrededor de 1548-49 con el abad Moro, pero desgraciadamente desconocemos sus autores⁷³⁶.



Claustro del monasterio de Veruela

⁷³⁵ TORRALBA SORIANO, F.: *Monasterios de Veruela, Rueda y Piedra*, pp. 5 y 18.

⁷³⁶ MORENO LAPEÑA, J. L.: *La abadía de Santa María de Veruela*, p. 45. Para conocer las relaciones entre el monasterio de Veruela y el Ayuntamiento de Tarazona vid.: CRIADO MAINAR, J.: *La cabalgata triunfal de Bolonia en el Ayuntamiento de Tarazona su papel en la definición del monumento en La imagen triunfal del emperador: La jornada de la coronación imperial de Carlos V en Bolonia y el friso del Ayuntamiento de Tarazona*, p. 208.

24) El monasterio de Osera fue fundado en 1137 y en el S. XVI sufrió uno de los peores desastres de su historia. En 1551 en poco más de una hora se redujo a cenizas casi todo el monasterio excepto la iglesia⁷³⁷.

Una de las primeras reconstrucciones fue el claustro procesional, comenzado en 1553, bajo el abadengo de don Alonso Nieto y terminado 10 años después. En este claustro encontramos 40 medallones de personajes y por ello es llamado por el vulgo patio de las 40 caras (ya que se corresponden 10 en cada lado) que representan personajes históricos o legendarios, sabios, guerreros o conquistadores. Entre ellos se distingue a Gutenberg, inventor de la imprenta, Hernán Cortés y reyezuelos de los tiempos del descubrimiento de América, preladados, monjes, magnates y figuras del S. XVI⁷³⁸.

25) El monasterio de Valbuena también posee en su claustro otro conjunto de medallones con cabezas⁷³⁹. Fernando el Católico en 1513 y Carlos V en 1518 se alojaron en este monasterio de Valladolid, decorado en sus enjutas con cabezas de personajes inidentificables de la Antigüedad, donde sólo podemos reconocer el retrato de un joven Carlos V⁷⁴⁰.



Claustro del monasterio de Valbuena

26) Un ciclo muy peculiar aunque de fecha tardía ya que se data sobre los años 60 del siglo XVI es el de la casa de don Pedro Magallón, marqués de San Adrián en Tudela, que sobresale por su escalera. La peculiaridad de este ciclo se debe a que los tres muros de la caja de la escalera están decorados al fresco con grisallas al óleo de doce mujeres ilustres, por lo que encontramos un ciclo completamente femenino. Gracias a los textos latinos que se conservan a los pies las figuras han sido identificadas como diosas y heroínas de la Antigüedad grecorromana. Se enmarcan por hornacinas de arquitectura fingida y se colocan para mostrarse a modo de espejo en el que se reflejen los habitantes de la casa e intenten emular sus hazañas. Cada una de ellas simboliza un vicio o virtud, y forman un programa con un significado planteado de antemano por un mentor humanista que utilizó fuentes como Valerio Máximo, Plinio, Tito Livio o Bocaccio. Este programa debió estar dedicado a la dueña de la casa, posiblemente la esposa de don Pedro, para alabar su Castidad y valor⁷⁴¹.

⁷³⁷ El monasterio de Osera, llamado Escorial gallego, ha sido considerado tradicionalmente como el primero del Cister en Galicia: DEL CASTILLO, Á.: *Inventario monumental y artístico de Galicia*, pp. 402-405, aunque hoy está fuera de toda duda que ese puesto corresponde a Santa María de Sobrado: VALLE PÉREZ, J. C. (Ed.): *El monacato en Galicia durante la Edad Media: La orden del Cister*, pp. 59-62 y 86-88. Según esta obra los 3 claustros reciben los nombres de: Hospedería o "Abacial", el "reglar" con 40 bustos y el del "dormitorio", mientras que otras obras los denominan de los medallones, de los caballeros y de los pináculos: GARCÍA MARTÍNEZ, P.: *Monasterios de España*, pp. 22-29.

⁷³⁸ Para las reformas posteriores de la iglesia, la escalera y la portada de la Sacristía, ya del S. XVII, vid.: BONET CORREA, A.: *La Arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, pp. 229-235.

⁷³⁹ Vid. GARCÍA, S.: *Monasterio de Valbuena*.

⁷⁴⁰ MARÍAS F.: *op. cit.*, p. 292.

⁷⁴¹ GARCÍA GAINZA, M. C.: *Un programa de "mujeres ilustres" del Renacimiento*, pp. 6-13.

Como hemos visto, entre 1500 y 1550 se produjo una verdadera explosión de ciclos de hombres y mujeres ilustres que prácticamente llegaron a invadir todo el país. Pero desde 1550 y debido en parte a las reformas iniciadas por el Concilio de Trento, las figuras que se preferirían en estos ciclos serían cada vez de una temática más religiosa e irían paulatinamente desapareciendo las figuras de origen mitológico, como hemos visto que ocurrió en los claustros de los mencionados monasterios. Esto no impidió que el propio Felipe II encargara largas series de santos y sabios para el Escorial, o de reyes y nobles para El Pardo, y que restaurara las viejas efigies talladas del Alcázar de Segovia, que enlazan con algunas series de *Uomini illustri* de clientes minoritarios anteriores a esa fecha⁷⁴². También destacan los frescos del palacio del Infantado en Guadalajara, con decoraciones de héroes y dioses, elementos del zodiaco y virtudes personificadas⁷⁴³. De todos modos y después de esta extensa enumeración de ciclos hispanos, queda aún por realizar el estudio completo de los edificios con medallones que se encuentran en nuestro país y que podrían completar los ciclos iconográficos: patios como el de la casa Zaporta⁷⁴⁴, el de los Condes de Morata⁷⁴⁵, el de los marqueses del Arco en Segovia, el de Polentinos en Ávila o claustros como el de Sobrado de los Monjes.

⁷⁴² MARÍAS, F.: *El largo siglo XVI*, p. 26.

⁷⁴³ MARÍAS, F.: *Los frescos del palacio del infantado en Guadalajara: problemas históricos e iconográficos*, pp. 177-217.

⁷⁴⁴ En esta casa señorial, llamada espejo de palacios aragoneses y cuyo patio se terminó sobre 1550, el programa iconográfico del friso y los antepechos contiene una rica iconografía que lo ha permitido interpretar como Templo de la Fama. Esta iconografía gira entorno al tema de Hércules, representando varios de sus trabajos y alegorías como las Tres Gracias, el Amor o la Ocasión, todo ello para resaltar la unión entre el banquero Gabriel Zaporta y el emperador, alrededor del que se agrupa el programa escultórico: CHECA, F.: *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450-1600*, p. 207 y NIETO, V., MORALES, A. J., y CHECA, F.: *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, pp. 234-235. Para más información sobre la decoración antigua y moderna de esta casa y los trabajos de Hércules *vid.*: SEBASTIÁN, S.: *La Casa Zaporta (Patio de la Infanta): sus claves mitológicas* en Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, nº 1, 1980, pp. 5-19. Estos medallones serían identificados más tarde por Esteban Lorente como los emperadores Augusto, Constantino, Adriano, Trajano y Marco Aurelio en Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, nº 6-7, pp. 56-79.

⁷⁴⁵ En este palacio encontramos un friso que representa el *Triunfo de César*, basado en los grabados de Jacopo de Estrasburgo sobre estampas de Mantegna: CRIADO MAINAR, J.: *La cabalgata triunfal de Bolonia en el Ayuntamiento de Tarazona: su papel en la definición del monumento en La imagen triunfal del emperador: La jornada de la coronación imperial de Carlos V en Bolonia y el friso del Ayuntamiento de Tarazona*, p. 216.

3.5. Ciclos iconográficos en Andalucía y el antiguo reino de Granada

Ya hemos visto en los capítulos anteriores cómo el modelo del programa iconográfico de hombres y mujeres ilustres se originó en Italia en el siglo XIII y continuó desarrollándose hasta bien entrado el Renacimiento. En nuestro país, debido a sus condiciones históricas particulares y a la relativamente tardía entrada del humanismo, deberemos esperar hasta finales del S. XV o inicios del XVI para poder encontrar ciclos similares que muy pronto se extenderían por todo el territorio. En Andalucía sin embargo se produjo un hecho especial que afectaría a la entrada del clasicismo en la zona. La ausencia de un arte gótico tan desarrollado como en las regiones del Norte y el alto número de nobles que se asentaron en la zona tras la conquista a los musulmanes, crearon un terreno especialmente abonado para la entrada del humanismo italiano. Esta entrada de nuevas ideas renacentistas llegaría fundamentalmente por dos vías: las fuentes literarias y los artistas que, ya fueran españoles formados en Italia o italianos llegados a nuestro país para encontrar mejor fortuna, crearían un flujo de nuevas ideas y modelos desde el país vecino hasta el nuestro.

1) Una de las primeras obras andaluzas, muy relacionada con Siloé y repleta de significados mitológicos, aunque no exactamente de un ciclo de hombres y mujeres ilustres, es la iglesia del Salvador de Úbeda. Fue encargada por Francisco de los Cobos⁷⁴⁶, secretario del emperador hasta 1543, año en que quedó como consejero de Felipe II. Francisco de los Cobos contó para esta iglesia con dos colaboradores eclesiásticos: Fernando Ortega y Diego López de Ayala⁷⁴⁷, quien en 1496 figuraba como paje del Cardenal Cisneros y conocía obras italianas como la *Divina Comedia*, hecho clave para la interpretación de la portada. El Papa Paulo II dio su permiso para la construcción en 1535 y al año siguiente Siloé dio las trazas y condiciones de la obra, contratada por Andrés de Vandelvira y Alonso Ruiz que se comprometieron a seguirlas. Quizá Siloé se desentendió de la obra y en 1540 ésta se paralizó, reiniciándose con un nuevo contrato de Luis de Vega en el que se especificaban dos importantes variaciones: la exigencia de que la portada de los pies se hiciera a imitación de la del Perdón de la Catedral de Granada, pero que sólo pudo servir de modelo para el cuerpo bajo, que era hasta ese momento el existente. El segundo cambio del contrato fue la Sacristía, que como tal añadido rompía la simetría establecida por Siloé⁷⁴⁸.

En la profusa y rica imagería realizada por Jamete se encierra un ambicioso programa iconográfico donde se incorporan temas religiosos, mitológicos y otros extraídos de la *Divina Comedia*, destacando la salvación del hombre. En la sacristía encontramos cariátides y guerreros que descansan en cabezas humanas y en las enjutas de los arcos aparecen representadas las sibilas, todo ello parece expresar al mundo antiguo a través de sus sabios y videntes que anunciaron la venida del Salvador⁷⁴⁹. Pero la parte más interesante del edificio es la portada, que presenta un programa iconográfico que resalta las actividades de Francisco de los Cobos y sobre todo el sentido funerario del edificio. El mundo militar y el tono heroico se centran en la portada de Santiago, alusión a la

⁷⁴⁶ Francisco de los Cobos fue hijo del regidor de la ciudad Diego de los Cobos y de Catalina de Molina, y casó en 1525 con María de Mendoza y Sarmiento. Estuvo muy relacionado con focos del arte renacentista: gracias a él se trajo a España el San Juanito de Miguel Ángel destruido en Úbeda en 1536 y vinieron a nuestro país Julio Aquiles y Alejandro Mayner: SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Arte y Humanismo*, pp. 34-50.

⁷⁴⁷ Diego López de Ayala contaba entre sus antecesores con Pedro López de Ayala, canciller y Juan López de Ayala, aposentador de los Reyes Católicos. Según Sebastián se presume la intervención de Diego López de Ayala, ya que al dilucidar este programa ve la mano de un humanista que escapa a la cultura de Siloé y Vandelvira: *Ibidem*, p. 40.

⁷⁴⁸ En el proyecto de Siloé se utilizaba la capilla lateral de la izquierda como Sacristía, pero en el contrato de 1540 se añadió la actual con ingreso en ángulo siguiendo el modelo de la de Sigüenza. En ella destaca la decoración de Esteban Jamete, quien partió de las ilustraciones del Vitruvio editado por Cesariano para la decoración de guerreros: NIETO, V., MORALES, A. J., y CHECA, F.: *op. cit.*, pp. 174-176 y SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Arte y Humanismo*, pp. 34-50.

⁷⁴⁹ NIETO, V., MORALES, A. J., y CHECA, F.: *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, pp. 174-176.

pertenencia del fundador a esta orden militar y el sentido aristocrático y señorial se concreta en la importancia concedida por Francisco de los Cobos a sus escudos y a los de su mujer, que enmarcan todo el conjunto de la fachada. Las figuras de Julio César y Carlos V nos remiten al mundo heroico, y los trabajos de Hércules de las pilastras al mundo mítico, en un sentido muy erasmista⁷⁵⁰.



Andrés de Vandelvira, fachada de la iglesia del Salvador, Úbeda

El templo tiene también un sentido funerario, con alusiones al mundo de la mitología y al Antiguo y Nuevo Testamento. Los relieves del intradós del arco principal desarrollan un programa mitológico posiblemente inspirado en la *Divina Comedia*, como reflexión al origen neoplatónico del Cosmos: en los 4 relieves inferiores Eolo, Anteo, Vulcano y Neptuno representan el mundo inferior y material de los 4 elementos, los dioses superiores Marte, Mercurio, Diana, Júpiter, Febo, Venus y Saturno simbolizan el resto de esferas y componentes del cosmos, que sirven como dintel de entrada a la Casa del Señor, trasunto de la morada celestial. La portada por tanto aparece repleta de escenas bíblicas y el arco de ingreso se reserva para lo mitológico: trece dovelas que simbolizan la exaltación

⁷⁵⁰ Este hecho se explica con la concepción erasmista de la figura de Hércules: *Leyendo los trabajos de Hércules, enseñante a ti aquellos cómo por honestos ejercicios y diligente industria, nunca cansando de obrar bien, se gana después el cielo*. La portada también posee elementos religiosos de interpretación erasmista, como la recogida del maná, símbolo de la Divina Sabiduría para Erasmo y la adoración de la serpiente, que prefigura la Crucifixión. La influencia de la doctrina erasmista es comprobable en Francisco de los Cobos, quien se movía en el entorno también erasmista del emperador y en su entallador Esteban Jamete, que fue procesado a causa de sus ideas heterodoxas con respecto a la imagen religiosa: CHECA, F.: *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450-1600*, pp. 276-278. Hércules será una figura muy extendida durante el Renacimiento debido en parte a la difusión de su imagen por la obra de Enrique de Villena los *Trabajos de Hércules*, editada en Zamora en 1483 por Antonio Centenera y que contiene ilustraciones de grabados: GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: *Artistas grabadores en la Edad del Humanismo*, p. 25.

de la inmortalidad tanto de Cristo (tema de la Transfiguración) como del hombre. El arte se convierte así en un medio de la salvación del alma mediante la alegoría de una visión general de Más Allá, el Infierno y Paraíso y los planetas⁷⁵¹.

2) En Córdoba destaca el palacio de don Luis Páez de Castillejo, cuya obra fue contratada por Hernán Ruiz *el Joven* y Sebastián de Peñarredonda en 1540⁷⁵². La portada de composición manierista realizada en 1543 por Francisco Jato y Francisco Linares⁷⁵³, posee una decoración de aspectos mítico-heroicos y esculturas de Alejandro Magno y Escipión con bustos de Hércules y Teseo a los lados, uniendo así el mundo histórico de la Antigüedad con el mitológico en una referencia al poseedor real de la residencia y así presentarla como casa del guerrero⁷⁵⁴. En esta portada se ven huellas de las trazas que Siloé realizó para la portada principal de la Catedral de Plasencia, ya que el esquema recuerda a los arcos triunfales excepto en el adintelamiento del ingreso, que marcará desde ese momento una constante en las obras civiles de Hernán Ruiz⁷⁵⁵.

3) Sevilla es un caso especial dentro del contexto andaluz. En ella encontramos obras muy importantes relacionadas con la mitología y las series de hombres ilustres, pero no ya relacionadas solamente con una familia noble, sino reflejadas a toda una comunidad. El orgullo cívico se expresó a través de una serie de historias dedicadas al pasado mítico de las ciudades y uno de los primeros ejemplos se produjo en esta ciudad, con la *Justicia de Sevilla: Historia de Esta Ciudad* del bachiller Luis de Peraza escrita entre 1535 y 1540, que conmemoraba los orígenes míticos de la ciudad hispalense, su historia antigua y medieval, sus linajes nobiliarios, sus instituciones, riquezas y monumentos. Esto daba por sentado su antigüedad al haber sido fundación de Hércules, lo que la convertía en una de las ciudades más tempranas del mundo y demostrando la afición de Julio César por ella. De ahí que, al igual que en el siglo XIV los príncipes italianos se preocupaban de legitimar su pasado mítico, en la España del siglo XVI ocurría lo mismo en un Ayuntamiento andaluz. El programa iconográfico del cabildo hispalense⁷⁵⁶ no se dirigía directamente a la exaltación del emperador Carlos V, sino a la gloria de la ciudad, en íntima relación a la imagen sevillana como ciudad imperial creada por el bachiller Luis de Peraza⁷⁵⁷. El acuerdo para la construcción de las Casas del Cabildo se adoptó en 1527 y hacia 1533 las obras estaban muy adelantadas, lo que permitió el traslado del Regimiento de la ciudad. Cada fachada del Ayuntamiento repetía en su estado primitivo el esquema de un arco de triunfo, sin duda influenciado por las arquitecturas efímeras que se realizaron con motivo de la boda de Carlos V en 1526. La decoración de las fachadas seguía el mismo discurso narrativo que los arcos, es decir, expresaba la conexión con la Antigüedad: la genealogía de la ciudad, los dioses y héroes del paganismo, formando un resumen de lo más

⁷⁵¹ SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Arte y Humanismo*, pp. 34-50.

⁷⁵² Esta obra está considerada la primera construcción civil de Hernán Ruiz *el Joven* y posiblemente le fuera cedida por su padre. El contrato se hizo mancomunadamente con su colaborador habitual Sebastián de Peñarredonda y las tareas escultóricas se encomendaron a Juan de Toribio, Francisco Jato y Justo de Linares: MORALES, A. J.: *Hernán Ruiz "El Joven"*, p. 101.

⁷⁵³ CHECA, F.: *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450-1600*, p. 398.

⁷⁵⁴ SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Arte y Humanismo*, p. 81.

⁷⁵⁵ MORALES, A. J.: *Hernán Ruiz "El Joven"*, pp. 101-103.

⁷⁵⁶ Hasta mediados del S. XVI el antiguo concejo de Sevilla ocupaba unas casas situadas a espaldas de la Catedral, poco representativas del poder e importancia de la ciudad. Para la visita en 1526 de los emperadores se destinó un nuevo emplazamiento y se concibió el nuevo edificio como Templo de Justicia. Diego de Riaño sería el encargado de las obras entre 1527 y 1534 y a él corresponden las trazas del edificio y la construcción del apeadero. Las obras de ampliación realizadas durante el S. XIX distorsionarían la visión renacentista del edificio original: MORALES, A., J.; SANZ, M^a J.; SERRERA, J. M. y VALDIVIESO, E.: *Guía artística de Sevilla y su provincia I*, pp. 94-99.

⁷⁵⁷ MARÍAS, F.: *El largo siglo XVI*, pp. 52-53 y 402-403.

significativo del programa decorativo de las bodas imperiales celebradas el año anterior⁷⁵⁸.



Arquillo del Ayuntamiento, Sevilla

El programa iconográfico del edificio, muy deteriorado por las deficientes restauraciones del S. XIX que pusieron en peligro su lectura y comprensión, trataba de exponer a los vecinos y visitantes de la ciudad unas imágenes lo suficientemente elocuentes como para resumir la antigüedad, nobleza y divinidad de su origen, indicando también su poderío y gloria presentes. Además de incluir a la figura del emperador, se insertó también la de la emperatriz, recordando el tema de la boda celebrada en la ciudad, muy acorde con el gusto humanista de utilizar parejas famosas como preeminencia de la vida conyugal. La parte principal representaría en sendos medallones a Hércules, César y Carlos V, uniendo así el pasado mítico e histórico de la ciudad con la historia contemporánea de la misma⁷⁵⁹.

4) Algo más tardíos son los frescos de la Casa de Pilatos, encargados a artistas

⁷⁵⁸ Ver capítulo 3.2. Los elementos mitológico-paganos más significativos de la fachada son las figuras de Hércules y Julio César, que aparecen como los fundadores míticos de la ciudad. Las obras continuaron hasta el último cuarto del siglo XVI, interviniendo entre otros arquitectos Diego de Riaño, Hernán Ruiz o Benvenuto Tortello, aunque su obra se vio muy distorsionada por las restauraciones realizadas durante el siglo XIX. En otro lugar de la ciudad antiguamente conocido como la Laguna, se realizaron desde 1574 a 1578 labores de acondicionamiento que la transformaron en la actual Alameda de Hércules, decorada con un programa iconográfico de exaltación a la monarquía reinante, colocando a las figuras de los mismos personajes que decoraban el Ayuntamiento (Hércules y Julio César) con las facciones de Carlos V y Felipe II sobre dos altas columnas: LLEÓ CAÑAL, V.: *Nueva Roma: Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano*, pp. 183-195.

⁷⁵⁹ Mientras Hércules se identificaba con el fundador de la ciudad, Julio César se creía fundador del cabildo, e incluso la tradición decía que había llegado a presidirlo alguna vez. Los medallones de las figuras femeninas correspondientes a estos dos personajes fueron sustituidos en el S. XIX, aunque posiblemente la pareja de César fuera otro emperador romano. El resto del programa se completaría con figuras de dioses y héroes clásicos relacionados con la Historia de la ciudad o con el emperador Carlos e identificarían al edificio como Templo de la Justicia: MORALES, Alfredo, J.: *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla*, pp. 91-104.

españoles secundarios como Alonso Hernández Jurado y Diego Rodríguez Benamad por el marqués de Tarifa don Fadrique Enríquez de Ribera. La Casa de Pilatos se construyó a mediados del siglo XV y las obras se continuaron a lo largo del siglo XVI⁷⁶⁰. La fachada principal posee medallones de emperadores romanos inspirados en la fachada de la Cartuja de Pavía, pero la parte más interesante es el corredor alto, que se pobló en 1539 con frescos de personajes de la Antigüedad parcialmente conservados⁷⁶¹ en cuyos basamentos aparecían carteles con inscripciones alusivas que en la actualidad están prácticamente perdidas. Estas figuras se colocaban junto a árboles genealógicos hoy también perdidos y dicha analogía sugería la intención de representar una especie de galería de antepasados ideal o espiritual. Años más tarde esta galería sería completada por la de bustos de emperadores y otros personajes de la Antigüedad alojados en hornacinas de la galería baja del patio, que fueron traídos de Nápoles por el virrey Per Afán de Ribera y se instalaron en la casa en la segunda mitad del siglo XVI⁷⁶². La parte final del programa se completaba con la Sala de las Vidrieras, donde se representaban los carros triunfales de Jano, Flora, Ceres y Pomona, basados en las estampas de Pieter Coecke van Aelst de 1535. Aquí la mitología, héroes antiguos y modernos, personificaciones simbólicas y hombres ilustres⁷⁶³ se funden para proclamar la fama virtuosa de la clientela, como la Apoteosis de Hércules o posteriormente las Ciencias y Virtudes Cardinales en el Palacio del Viso del marqués⁷⁶⁴.

5) Otro edificio a destacar es el Ayuntamiento de Jerez, obra de Andrés de Ribera y Martín de Oliva fechado en 1575⁷⁶⁵. La estructura se subdivide en 2 zonas: la principal posee orden corintio y un programa decorativo donde se unen inscripciones conmemorativas, grutescos y esculturas de tipo histórico-mitológico (Hércules y César) y alegórico (Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza). Junto a ese paramento se abre una galería con doble arcada en profundidad en la que no coinciden la situación de las columnas, obligando a una visión central desde el punto medio del conjunto arquitectónico, que permite la unificación perspectiva de ambos núcleos⁷⁶⁶. Los personajes de la fachada son los mismos que los utilizados en el cabildo sevillano y con análogo fin⁷⁶⁷.

Pero no debemos pensar que toda Andalucía disfrutaba de las mismas características de uniformidad social y cultural a finales del S. XV. Recordemos que el antiguo reino de Granada fue conquistado durante esa fecha y que sus condiciones de vida

⁷⁶⁰ Fueron el Adelantado don Pedro Enríquez y más tarde su viuda doña Catalina de Ribera quienes encargaron y controlaron las obras (ver el capítulo 4.1 para el estudio de sus tumbas), aunque la mayor parte de ellas se realizaron en tiempos de su hijo, don Fadrique Enríquez de Ribera, primer marqués de Tarifa, quien desempeñó un papel fundamental en la introducción en Sevilla de las formas del Renacimiento: LLEÓ CAÑAL, V.: *La Casa de Pilatos*, pp. 33-34.

⁷⁶¹ Entre estos personajes conservados de la galería superior se pueden identificar aún a Cicerón, Crespo, Tito Livio, Horacio, Cornelio Nepote y Quinto Curcio, aunque la serie debió ser mucho mayor: CHECA, F.: *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450-1600*, p. 202. Para consultar imágenes de esta galería de hombres ilustres *vid.* LLEÓ CAÑAL, V.: *La Casa de Pilatos*, p. 30.

⁷⁶² *Ibidem*, pp. 35 y 42-44. Para una información más específica de la Casa de Pilatos y su construcción consultar esta misma obra, sobre todo las páginas 29-35 sobre el tema del ciclo de hombres ilustres.

⁷⁶³ Estas galerías de personajes ilustres se veían como la exaltación de una nación o ciudad mediante la imagen o la historia de sus hijos más esclarecidos: MORÁN, M. Y CHECA, F.: *El coleccionismo en España*, pp. 160-162

⁷⁶⁴ MARÍAS, F.: *El largo siglo XVI*, pp. 350 y 567. El palacio del Viso del marqués, construido desde 1564 por mandato del marqués de Santa Cruz don Álvaro de Bazán, posee un espléndido programa mitológico de frescos que exaltan su labor militar en la marina, escapando ya del arco cronológico de nuestra investigación. Para más información *vid.*: DEL CAMPO MUÑOZ, J. y DOLAREA CALVAR, R.: *Palacio del El Viso del marqués*.

⁷⁶⁵ Este Ayuntamiento se inspira claramente en el de Sevilla, al insertar personajes míticos en su fachada para simbolizar el origen legendario de la ciudad: NIETO, V., MORALES, A. J., y CHECA, F.: *op. cit.*, pp. 223-224.

⁷⁶⁶ LÓPEZ GUZMÁN, R.: *El lenguaje arquitectónico en el Renacimiento andaluz en La Arquitectura del Renacimiento en Andalucía: Andrés de Vandelvira y su época*, p. 129.

⁷⁶⁷ De época similar también destaca la antigua cárcel de Baeza, hoy Ayuntamiento: CAMÓN AZNAR, J.: *op. cit.*, p. 324.

eran totalmente distintas a las que se vivían en esos mismos momentos en Córdoba o Sevilla. La incorporación de un reino que social y culturalmente seguía siendo musulmán hizo que en él se crearan las mismas condiciones que en el resto de Andalucía pero elevadas a un grado mayor. El gótico en el reino de Granada entró gracias a los Reyes Católicos, pero debido al escaso tiempo del que disfrutó no estaba tan enraizado como en otras partes de Andalucía y mucho menos que en el resto de España. Esta escasa identificación de la población con este arte facilitó la entrada del clasicismo, mucho más acorde en algunas de sus estructuras y soportes con el substrato cultural anterior que el arte gótico. Pero además se intensificaba la segunda característica que veíamos en el resto de Andalucía: en la zona granadina existía un gran número de nobles que deseaba mostrar su prestigio ante una población culturalmente diferente y el nuevo estilo podía servirles para demostrar este poder, de ahí que las nuevas ideas venidas de Italia fueran aceptadas antes incluso que en otras partes de Andalucía o España⁷⁶⁸.

6) Una de las primeras muestras de este Humanismo renacentista en el antiguo reino de Granada la encontramos en el patio del castillo de La Calahorra, encargado por Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, marqués del Zenete⁷⁶⁹. Don Rodrigo era el hijo mayor de don Pedro González de Mendoza⁷⁷⁰, gran cardenal y primado de España y por tanto hijo ilegítimo, lo que marcaría su existencia, carácter y ajetreada vida⁷⁷¹.

Parece ser que don Rodrigo debió concebir el proyecto de creación de un palacio renacentista durante su viaje en Italia en 1506⁷⁷², por la contemplación directa de edificios similares, entre los que destaca el palacio de Ludovico el Moro en Ferrara, obra de Biagio Rossetti. Se trata de un claro precedente de La Calahorra por las soluciones empleadas en ambos: fustes demasiado gruesos, capiteles corintios de considerable tamaño donde aparece la faja decorada en el collarino y un idéntico tratamiento a la unión de las arcadas en los ángulos. Quizá el arquitecto que diseñó el patio granadino no fue Rossetti, pero sí alguien de su círculo que, aunque no viajara a España, pudiera proporcionar al marqués los planos que él mismo trajo desde Italia⁷⁷³. Una vez en España con los planos el siguiente paso era encontrar alguien para llevar a cabo la obra y don Rodrigo hizo el encargo al

⁷⁶⁸ HENARES CUÉLLAR, I.: *Historia del Arte, pensamiento y sociedad*, p. 66.

⁷⁶⁹ BROWN, J.: *España en la era de las exploraciones: una encrucijada de culturas artísticas en Reyes y mecenas: Los reyes católicos, Maximiliano I y los inicios de la casa de Austria en España*, p. 129 y MORALES, A. J.: *Italia, los italianos y la introducción del Renacimiento en Andalucía* en la misma obra, pp. 184-185.

⁷⁷⁰ La familia Mendoza, con don Pedro González de Mendoza, arzobispo de Sevilla y más tarde de Toledo y cardenal de España fue una de las primeras en interesarse por la cultura humanista, hasta el punto de que el primado cambiaba perlas y esmeraldas por camafeos: CHECA, F.: *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450-1600*, p. 82. Don Pedro era el quinto hijo del marqués de Santillana, pero pronto llegó a desplazar a un segundo término a sus hermanos mayores. Llegó a tener tanto poder que fue conocido como el Tercer Rey de España, y gracias a este poder logró que se reconocieran, no sin gran esfuerzo, sus dos hijos ilegítimos, fruto de su relación con doña Mencía de Castro o de Lemos y se les otorgaran plenos derechos en cuanto a temas de herencia. Don Rodrigo consiguió el señorío del Zenete y de sus ocho villas el 3 de marzo de 1491. Parece ser que el castillo existía antes de la conquista cristiana de 1489 y lo que se hicieron fueron labores de reparaciones: ZALAMA, M. A.: *El Palacio de La Calahorra*, pp. 11-17, 20 y 39-41.

⁷⁷¹ El Gran Capitán mantuvo una estrecha relación con la familia del cardenal Mendoza. Militó a las órdenes del Conde de Tendilla, hermano segundo del Cardenal; y capitanes a sus órdenes fueron, en las campañas de Italia, los hijos de don Pedro González de Mendoza, a los que la Reina Isabel llamó *dos bellos pecados del Cardenal*. Uno de ellos fue Rodrigo Díaz de Vivar y de Mendoza y el otro, Don Diego Hurtado de Mendoza, que alcanzó por sus méritos militares en Italia el título de Conde de Melito: MOLINA ARRABAL, J.: *El Gran Capitán y su regio carcelero*, p. 54. Para más información sobre el marqués del Zenete y su ajetreada vida *vid.*: FERNÁNDEZ GÓMEZ, M.: *Los grutescos en la Arquitectura española del Protorenacimiento*, pp. 129-131.

⁷⁷² No era la primera vez que don Rodrigo visitaba Italia. Entre la muerte de su primera esposa doña Leonor de la Cerda y su matrimonio en secreto con doña María de Fonseca no se tienen noticias suyas. Se cree que se trasladó a Italia y que fue uno de los candidatos a convertirse en marido de la hija del Papa Alejandro VI, Lucrecia Borgia: ZALAMA, M. A.: pp. 22-23.

⁷⁷³ *Ibidem*, pp. 45-46 y 50.

arquitecto personal de don Pedro González de Mendoza, Lorenzo Vázquez de Segovia que ya había trabajado para el cardenal en el colegio de Santa Cruz de Valladolid. Es posible que don Rodrigo quisiera terminar el palacio a toda costa y a un ritmo frenético con destajos interminables y ello le llevó a ejercer una excesiva presión e incluso amenazas hacia los artistas, algunos de los cuales decidieron huir y refugiarse en Granada. Don Rodrigo reclamó a su primo el Conde de Tendilla la vuelta de esos artistas, pero éstos no regresaron, llegando incluso Lorenzo Vázquez a acabar en la cárcel por enfrentarse al marqués. Todo esto llevó a don Rodrigo a poner al frente de la dirección de la obra a un escultor genovés, Michele Carlone, que sustituyó al español desde diciembre de 1509, fecha que marca la línea divisoria entre ambas fases de construcción⁷⁷⁴.



Castillo de la Calahorra, Granada

Carlone era un escultor y su elección se debió a que en ese momento no era necesario un arquitecto porque el proyecto ya estaba terminado. Su trabajo inicial fue cursar pedidos de material a Génova y realizar contratos con artistas italianos que se comprometieron a enviar en plazos muy breves un gran número de piezas de mármol cortadas y talladas según sus directrices. También se contrataron escultores ligures y lombardos⁷⁷⁵ para que se trasladaran a trabajar al palacio, de ahí que la construcción realizada desde este momento presente cambios tan evidentes⁷⁷⁶. Desde diciembre de 1509 Carlone mantuvo relación con sus colegas lombardos de Italia a los que enviaba medidas, dibujos y encargos de la obra y sobre 1512 el castillo estaba prácticamente terminado, momento en el que se encargó como remate final una fuente en Génova obra de Antonio y Pietro da Carona⁷⁷⁷.

⁷⁷⁴ Además de las desavenencias con los artistas españoles, el marqués debió entender la incapacidad de aquellos para realizar un patio renacentista como el que él deseaba: RUIZ GARCÍA, A.: *El castillo de Vélez Blanco (Almería)*, p. 57.

⁷⁷⁵ Algunos de estos marmolistas eran muy conocidos por sus trabajos en la Cartuja de Pavía y en Génova. Destacan Pietro de la Verda de Gandria (*Magister Antelami*), Baldassare de Canevalle (*Magister Marmorum*) y Antonio Pilacorte (*Magister Picapetrum*) los tres originarios de Lombardía. Durante la construcción de la obra hubo 2 grupos de trabajo claramente diferenciados: la manera florentina, con un relieve poco profundo y vasos con follajes ligeros y el lombardo, con columnas con follaje denso, relieve profundo y dioses inspirados en estatuas antiguas: DE BOSQUE, A.: *Artistes italiens en Espagne: du XIV siècle aux Rois Catholiques*, pp. 436-448 y FERNÁNDEZ GÓMEZ, M.: *op. cit.*, p. 133.

⁷⁷⁶ ZALAMA, M. A.: *op. cit.*, pp. 55-56. Se conservan en Génova contratos desde 1509 a 1512 donde se detallan encargos de material, pagos y acuerdos para que varios artistas se trasladaran a La Calahorra. También conocemos la lista detallada de los escultores y sus pagos, además de artífices italianos preparados para realizar bóvedas de arista, las cuales eran desconocidas para los españoles: *Ibidem*, pp. 41-45 y 58-64 y RAGGIO, O.: *El patio de Vélez Blanco, un monumento señero del Renacimiento*, p. 246.

⁷⁷⁷ *Ibidem*: pp. 245-247.

Además de todo el repertorio decorativo de grutescos y decoración renacentista del palacio, la parte que más interesa a nuestro estudio es sin duda la Portada del Salón de los marqueses, situada en el muro oriental del piso superior. Los altorrelieves de las jambas y el friso crean un programa iconográfico sin precedentes en España: la jamba de la izquierda muestra a Hércules con la Hidra, Hércules con la maza y la Abundancia, mientras que en la jamba derecha encontramos un Centauro sobre un monstruo marino, Apolo y la Fortuna. Todo el conjunto se remata por el friso superior decorado con dioses marinos y tritones y flanqueado por Dionisio sobre un tigre y Aquiles sobre el centauro Quirón. Este programa se ha identificado como un mensaje de la vida de ultratumba expresado en lenguaje mitológico. Hércules se relaciona con la costumbre existente en la Antigüedad de colocarlo en las puertas para prevenir la entrada de males y aquí impediría el paso de las almas impuras al cielo. Apolo se relaciona con Hércules por ser el dios que le encargó los 12 trabajos por medio de su Oráculo, purgando así su crimen, trabajos que se entienden como los sucesivos pasos que debe dar el alma para purificarse y ascender al Paraíso. La Abundancia y la Fortuna tendrían una lectura más difícil, con una posible identificación con Proserpina⁷⁷⁸.

Lo más interesante de todas estas figuras es que algunas de ellas tienen su origen en el llamado *Codex Escorialensis*. Se trata de una colección de dibujos que se encontraba entre los libros de don Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575⁷⁷⁹) y que fueron utilizados como modelo en el palacio de La Calahorra. Los dibujos provenían del círculo de Ghirlandaio o Sangallo y llegarían a España sobre 1509⁷⁸⁰. El *Codex Escorialensis* y su influencia en la escultura del palacio tendrán un estudio más detallado en el capítulo 9.

7) Otro monumento muy interesante y deudor del castillo de La Calahorra es el castillo de Vélez Blanco. Fue mandado realizar por don Pedro Fajardo y Chacón⁷⁸¹, Adelantado Mayor de Murcia y primer marqués de los Vélez. Don Pedro fue educado por Pedro Mártir de Anglería con el que mantuvo una extensa correspondencia en latín⁷⁸²; era muy aficionado a leer y gozar de los clásicos, expresarse en un latín fluido y bello del que se sentía orgulloso y a escribir poesía⁷⁸³. Ante la imposibilidad de levantar castillos dictada por los Reyes Católicos modificó la antigua fortaleza musulmana de la población de Vélez Blanco en 1506. Mientras se estaba trabajando en esta obra se comenzó la construcción de La Calahorra y es posible que don Pedro la visitase sobre 1509 al estar emparentado con don Rodrigo, o si no seguro que tuvo noticias de sus obras ya que los materiales y escultores que venían de Génova llegaron al puerto de Cartagena y debieron pasar a escasa distancia de su castillo. Desde 1509 se perciben cambios en la construcción del edificio, sin duda influenciado por el vecino monumento, a cargo de artistas italianos, por lo que es

⁷⁷⁸ ZALAMA, M. A.: *op. cit.*, p. 77 y ss.

⁷⁷⁹ RAGGIO, O.: *op. cit.*, p. 256.

⁷⁸⁰ Mientras Miguel Ángel Zalama defiende que los dibujos los trajo el propio marqués desde Italia sobre 1506, otros autores proponen que éstos fueron enviados por Michele Carlone o algún agente del marqués en Italia, como Martino Centurione, que actuaba en Génova en su nombre sobre 1509: ZALAMA, M. A.: *Reyes y mecenas: Los reyes católicos, Maximiliano I y los inicios de la casa de Austria en España*, (fichas) pp. 321-322.

⁷⁸¹ Los padres de don Pedro fueron Juan Chacón y Luisa Fajardo. Tras la muerte de su primera esposa Juan Chacón casó con Inés Manrique a quien le entregó Oria y las cuatro villas de Almanzora como dote y bienes gananciales, que más tarde compraría don Pedro Fajardo a su madrastra por 1.500.000 maravedies más un juro anual de 260.000. Don Pedro casó en primeras nupcias con Magdalena Manrique, matrimonio que fue disuelto por la carencia de descendencia y en 1508 con Mencía de la Cueva: RUIZ GARCÍA A.: *op. cit.*, pp. 32 y 39.

⁷⁸² Ver esta amplia correspondencia en MÁRTIR DE ANGLERÍA, P.: *Epistolario*, 4 volúmenes.

⁷⁸³ RAGGIO, O.: *op. cit.*, p. 240.

muy posible que algunos de los italianos que trabajaron para don Rodrigo trabajaran después en Vélez⁷⁸⁴.

La obra muestra al exterior la apariencia de un castillo gótico⁷⁸⁵, mientras que al interior encontramos un palacio renacentista italiano en un momento en el que aún no se había producido el debate entre Gótico-Renacimiento que se produciría en las décadas de 1520-30. Este patio renacentista sería el núcleo de las remodelaciones encargadas por don Pedro y gracias a la inscripción de la cornisa del entablamento conocemos la duración de las obras: *Pedro Fajardo, primer Marqués de los Vélez y quinto Gobernador del reino de Murcia de su linaje, erigió este castillo como castillo de su título. Esta obra fue comenzada el año de 1506 después de Cristo y terminada en el año 1515*. De ahí que se fechen entre 1506 y 1512 las obras de una primera fase de la construcción que se realizó en un estilo más español, y desde 1512 debido a la posible visita de don Pedro a la Calahorra se quiso dar una nueva estética al palacio⁷⁸⁶. Los mármoles del patio se comenzaron a esculpir poco tiempo después de terminarse el castillo de la Calahorra y los autores podrían ser los mismos que trabajaron para don Rodrigo: Egidio, Giovanni y Baldassare de Gandria y Pietro Antonio de Carona⁷⁸⁷.

La parte más importante del castillo era el llamado Salón del Triunfo, del que conocemos descripciones de principios del siglo pasado. En este salón se encontraban diez enormes frisos de madera decorados con bajorrelieves que se diferenciaban en dos grupos⁷⁸⁸: los Triunfos de César instalados en el Salón del Triunfo (6) con modelos recogidos del *De Viris Illustribus* y de los Triunfos de Mantegna⁷⁸⁹ y los Trabajos de Hércules para el Salón de la Mitología (4), tema muy difundido en esa época en la obra de Enrique de Villena *Los doce trabajos de Hércules* (1483) de un estilo más monumental que los de César⁷⁹⁰. Desgraciadamente hoy día el patio y parte del mobiliario del castillo no

⁷⁸⁴ ZALAMA, M. A.: *op. cit.*, pp. 88-96.

⁷⁸⁵ No se conoce el nombre del arquitecto de este castillo, pero pudo ser el mismo que construyera la capilla de los Vélez de la Catedral de Murcia, ya que ambos monumentos demuestran características de un artista formado en el ambiente hispano-morisco de la zona: RAGGIO, O.: *op. cit.*, pp. 242-244.

⁷⁸⁶ No es extraño que encontremos estos dos lenguajes, ya que se complementaban entre sí: el Gótico como arte oficial de la monarquía y la Iglesia y el Renacimiento como cultura de prestigio de la nobleza: RUIZ GARCÍA A.: *op. cit.*, pp. 44, 46-47 y 49.

⁷⁸⁷ MORALES, A. J.: *Italia, los italianos y la introducción del Renacimiento en Andalucía en Reyes y mecenas: Los reyes católicos, Maximiliano I y los inicios de la casa de Austria en España*, pp. 194-195 y RAGGIO, O.: *op. cit.*, pp. 257-259, aunque la historiografía más antigua atribuya su autoría a Francisco Florentín y Martín Milanés, careciendo de documentos para ello: CAMÓN ANZAR, J.: *La arquitectura y la orfebrería españolas del S. XVI*, p. 43. Al contrario que los mármoles de La Calahorra que son de Carrara y por tanto de grano más fino, los de Vélez Blanco son de Macael, lo que demuestra que los escultores trabajaron en el castillo y labraron allí mismo los relieves: RAGGIO, O.: *op. cit.*, p. 248 y ss.

⁷⁸⁸ Estos relieves fueron comprados por el coleccionista francés Emile Pierre en 1903 por 60.000 francos al decorador y anticuario Goldberg, aunque se documentaban 11 relieves por lo que se ha debido perder uno. Fueron recuperados en el museo del *Louvre* en 1992 y hoy se encuentran en el Museo de Artes Decorativas de París: RUIZ GARCÍA A.: *op. cit.*, pp. 93-100 y SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Arte y Humanismo*, p. 61.

⁷⁸⁹ Estas pinturas tuvieron un gran éxito y fueron muy imitadas, sobre todo por Jacobo de Estrasburgo, que había publicado en Venecia en 1503 una serie de 12 grabados que representan el Triunfo de César. Estos grabados han servido incluso para reconstruir las partes perdidas de los frisos de madera: RUIZ GARCÍA A.: *op. cit.*, Ver también el capítulo 3.2 dedicado al tema de la recuperación de la ceremonia del triunfo, con un estudio detallado de las pinturas de Mantegna.

⁷⁹⁰ Enrique de Villena, además de realizar la traducción completa de la *Divina Comedia*, la *Eneida* y la *Retórica* de Cicerón, escribió *Los doce trabajos de Hércules* en catalán en 1417 y se tradujeron al castellano en 1420. Se ha considerado esta obra como el primer ensayo medieval de exégesis mitológica en España, inspirada en Ovidio, Virgilio, Lucano y Boecio. La primera edición impresa se realizó en Zamora en 1483, con grabados que representaban los trabajos de Hércules: HERRERO, M. L.: *Reyes y mecenas: Los reyes católicos, Maximiliano I y los inicios de la casa de Austria en España*, (fichas) pp. 376-377.

pueden contemplarse *in situ*, ya que se encuentran instalados en el *Metropolitan Museum* de Nueva York⁷⁹¹.

8) Estos dos casos de castillo-palacio remodelados al estilo renacentista en su interior se realizaron en las dos primeras décadas del S. XVI y fueron la avanzadilla de la penetración del arte humanista en el antiguo reino de Granada, pero deberemos esperar unos años para encontrar obras de similar significado en la propia ciudad. Una de las primeras es la comúnmente llamada Casa de los Tiros⁷⁹², que posee el verdadero nombre de Casa de los Gil Vázquez-Rengifo, levantada entre 1530-1540 por este comendador⁷⁹³. Su estructura es similar a la de muchas de las casas cristianas de la época, con el típico patio interior, pero al exterior presenta una imagen de fortaleza, ya que lo fue al estar en su origen enlazada con las murallas que cerraban el barrio de los Alfareros⁷⁹⁴. Al exterior tiene aspecto de torre, cuyas almenas han quedado desfiguradas por los añadidos posteriores. La fachada se estructura en dos balcones modernos y una portada de esgrafiados en el dintel. Como elementos decorativos aparecen 5 esculturas y en el centro del dintel una espada tocando con su punta un corazón a cuyos lados se lee EL MANDA⁷⁹⁵. La parte más importante para nuestro estudio es el programa iconográfico que forman esas cinco figuras masculinas que componen la decoración de esta fachada: Hércules y Teseo abajo, Mercurio al centro y Jasón y Héctor arriba⁷⁹⁶. La fachada alude a la mitología griega vista desde la óptica medieval y por tanto los héroes antiguos se transmutan en personajes de fábula cabaleresca. La imagen central es Hermes-Mercurio, vestido de heraldo como mensajero de los dioses en los poemas homéricos. Este Mercurio como mensajero o iniciador en su función de heraldo nos anuncia un discurso cuya lectura comienza por las actividades de los cuatro héroes. Las otras cuatro esculturas se revisten de guerreros clásicos aunque con algunas incoherencias en su vestimenta: Héctor a falta de atributos sólo se identifica por su repisa donde se lee: HECTOR EL TROIANO y Hércules se reconoce por ir acompañado de Cerbero⁷⁹⁷. Por los personajes elegidos la fachada alude a la guerra de Troya⁷⁹⁸, aunque con un tratamiento medieval del tema, sobre todo en el

⁷⁹¹ Para conocer los avatares del patio desde que fue desmontado en 1904 y vendido al decorador francés J. Goldberg, adquirido por George Blumenthal y por fin colocado en el *Metropolitan Museum* de Nueva York *vid.*: RAGGIO, O.: *op. cit.*, pp. 232-238.

⁷⁹² Su nombre proviene de los mosquetones que asoman en la parte alta de su fachada. Se asienta sobre lo que fue el avance de la muralla fortificada, quizá una prolongación de la fortaleza árabe de Torres Bermejas, pero es difícil precisarlo. Las noticias sobre la casa se remontan a 1510, en este año existía en ese lugar una casa de don Pedro de Rivera, obispo de Lugo, que la vendió a Juan de Gamboa. Al año siguiente compró varias almaceras y mesones lindantes con la casa y en 1526 Gamboa vendió la propiedad del conjunto al Comendador de Montiel Gil Vázquez de Rengifo, con cuya hija caso el nieto de Çidi Yahia, enlazando con este linaje de los Granada Venegas. Sobre todas estas pequeñas construcciones comenzó Gil Vázquez de Rengifo a levantar la existente entorno a 1530: LÓPEZ GUZMÁN, R.: *Tradicción y clasicismo en la Granada del S. XVI. Arquitectura civil y urbanismo*, p. 446.

⁷⁹³ Disponemos de datos sobre esta edificación desde 1510, año en el que se documenta una casa perteneciente a don Pedro de Rivera, obispo de Burgos, que la vendió a Juan de Gamboa, quien al año siguiente adquiriría varios mesones y locales colindantes. Todo el conjunto fue comprado en 1526 por el comendador de Montiel Gil Vázquez Rengifo: LÓPEZ GUZMÁN, R.: *Los palacios del Renacimiento*, p. 72.

⁷⁹⁴ GALLEGO BURÍN, A.: *Granada: Guía artística e histórica de la ciudad*, p. 177.

⁷⁹⁵ Por encima aparecen tres alabaras de bronce triangular, cuadrada y octogonal, sujetas al paramento por corazones con las siguientes leyendas: "EL (corazón) MANDA. !GENTE DE GERA EXERCITA LAS ARMAS;- EL (corazón) SE QUIEBRA HECHO ALDAVA LLAMANDONOS A LA BATALLA- ALDABADAS SON LAS QUE DA DIOS Y LAS SIENTE EL (corazón)". Estas formas geométricas poseen un amplio significado simbólico: LÓPEZ GUZMÁN, R.: *Tradicción y clasicismo en la Granada del S. XVI. Arquitectura civil y urbanismo*, p. 446.

⁷⁹⁶ SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Arte y Humanismo*, p. 62.

⁷⁹⁷ LÓPEZ GUZMÁN, R.: *Tradicción y clasicismo en la Granada del S. XVI. Arquitectura civil y urbanismo*, pp. 438-446.

⁷⁹⁸ No es extraño que se elija la Guerra de Troya como uno de los elementos principales de la fachada. Si recordamos la *Crónica Troyana* de Guido delle Colonne se había imprimido sobre 1500 en Pamplona por Arnaldo Guillén de Brocar por mandato de Juan Thomas Favario. De esta obra se hicieron hasta 15 ediciones y gozó de gran popularidad. Guido delle Colonne fue un intelectual, jurista y poeta de la corte del emperador Federico II que escribió *Historia destructionis*

Mercurio que aparece como un heraldo con armadura⁷⁹⁹.



Figuras masculinas, fachada de la Casa de los Tiros, Granada

Al interior este programa se continua con la decoración de la Cuadra Dorada: se entra a ella por una puerta en la que en ocho cuarterones se inscribe un programa tallado de seis bustos de héroes rodeados por corona de laurel y reservando los dos espacios superiores para la heráldica de los Rengifo. La estancia se cubre con un gran alfarje policromado de un sólo orden de vigas con figuras humanas. Las calles poseen un amplio programa donde aparecen bustos que representan héroes antiguos y modernos que se acompañan de sus hazañas. Cada busto lleva su respectiva leyenda; los personajes son Alarico, Bernardo del Carpio, Hermenegildo, Juan Vázquez Rengifo, Íñigo López de Mendoza, los Reyes Católicos, Carlos V, Garcilaso de la Vega, don Pelayo o el Cid entre otros⁸⁰⁰. Gil Vázquez de Rengifo planteó su palacio como recordatorio de hazañas guerreras, fabulosas en el exterior e históricas en el interior, remitiéndose al concepto de palacio como morada del héroe⁸⁰¹. Entre todos estos personajes destacamos la aparición del Gran Capitán en la tercera calle: “*Gonçalo, español, gran capitán de España, entre otras muchas azañas que yzo, ganó el reino de Nápoles, venció a los franceses, sojuzgó a Italia*” y también aparecen sus compañeros de armas Pedro Navarro y Diego García de Paredes⁸⁰². La sala completa su decoración en la parte alta con cuatro tondos con los bustos de

Troiae (1270-1287) en latín y en prosa, versión del gran poema *Roman de Troie*, de Benoit de St. Maure (1160-70). Ambos tratan la guerra de Troya como si hubiera ocurrido en el S. XII. En España ya se conocía la guerra de Troya por autores como Paulo Orosio o San Isidro, o la *General Estoria* de Alfonso X el Sabio. También se conocía la versión manuscrita en castellano llamada *Las Sumas de Leomarte*, que reunía y daba unidad a las historias troyanas dispersas en narraciones anteriores. La *Crónica Troyana* es una fundición de los textos de Leomarte y Guido delle Colonne: DE SANTIAGO, E.: *La paz y la guerra en la época del Tratado de Tordesillas*, pp. 293-294.

⁷⁹⁹ CHECA, F.: *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450-1600*, p. 201.

⁸⁰⁰ Para una relación completa de los personajes y las leyendas de sus hazañas *vid.*: LÓPEZ GUZMÁN, R.: *Tradición y clasicismo en la Granada del S. XVI. Arquitectura civil y urbanismo*, pp. 442-445 y GALLEGO BURÍN, A.: *Granada: Guía artística e histórica de la ciudad*, pp. 177-182.

⁸⁰¹ CHECA, F.: *op. cit.*, p. 201.

⁸⁰² Durante las últimas restauraciones aparecieron en la Cuadra dorada pinturas murales de guerreros vestidos a la antigua, pero los escasos restos conservados impiden realizar una lectura completa del mensaje. Para ver el esquema completo del alfarje de la Cuadra dorada, sus personajes y la leyenda de cada uno *vid.*: LÓPEZ GUZMÁN, R.: *Los palacios del Renacimiento*, pp. 78-80 y 123-131.

Pentesilea, Lucrecia, Semíramis y Judit⁸⁰³. Suponen una alabanza a las virtudes femeninas, ya sean de tipo moral, guerrero o patriótico.

Todo el conjunto intenta identificar el palacio con la mansión del guerrero donde se representa toda su gloria: Mercurio anunciaría el programa de hazañas bélicas que en su variante mítica o de superhombres se muestra en la fachada junto a un glosario sobre el honor medieval como motor del individuo y cuyo concepto aúna las virtudes guerreras con las morales, plasmadas en los emblemas de las aldabas. Al interior la metáfora se amplía al elemento femenino con los tondos, admitiendo que la virtud está por encima de la condición sexual. Tras las referencias al pasado mítico, el alfarje se refiere a historias concretas y los héroes responden a una tradición típicamente española, como se especifica en los tableros desde época imperial con Trajano, tratando de legitimar un modelo de imperio hasta Carlos V.

Este programa se explica sabiendo que los Granada-Venegas eran parte de la nobleza nazarí que apoyaron al El Zagal contra Boabdil y tras el fin de la conspiración no tuvieron otra salida que acercarse a Castilla. Así Çidi Yahia que fue caudillo de Baza y señor de Almería se bautizó en el verano de 1491 teniendo como padrino a Fernando el Católico con el nombre de don Pedro de Granada justificando su conversión a la intervención directa de San Pedro. Esto le supuso a la familia mantener una serie de privilegios en la Granada conquistada. Su nieto don Pedro de Granada Venegas casó con la hija del comendador Rengifo, doña María Rengifo y Ávila, lo que le reportó el palacio de los Tiros y la Tenencia del Generalife. Era así un linaje de conversos que necesitaba enraizarse y olvidar su procedencia en una sociedad hostil y con este programa se pretendía buscar una genealogía guerrera, fundamentada en la negación de su propio pueblo. La presencia del elemento femenino no es extraña si entendemos el enlace matrimonial como vehículo de esa elaboración genealógica, unión que permitió a Juan Vázquez de Rengifo situarse como último eslabón de su nueva genealogía⁸⁰⁴ y parangonarse con los personajes principales que participaron en la conquista de la ciudad de Granada⁸⁰⁵.

9) La segunda residencia nobiliaria granadina que decide incluir un programa mitológico en su fachada es la conocida Casa de Castril, actual museo arqueológico de la ciudad. El edificio tomó el nombre del señorío de Castril que los Reyes Católicos hicieron merced a su secretario don Hernando de Zafra. Don Hernando fue un personaje muy importante en su época, ya que antes que de los Reyes Católicos fue secretario de Enrique IV de Castilla (hermano de la reina Isabel) y más tarde lo sería de Juana la Loca. Tras la conquista de Granada le fue encomendado el gobierno de la ciudad junto al Conde de Tendilla y a fray Hernando de Talavera. La casa fue construida por el nieto del secretario real en 1539, quien acudió al emperador para pedirle autorización de fundar un mayorazgo con la villa de Castril y otras herencias, de acuerdo con lo ordenado por su abuelo en su testamento, lo que Carlos V concedió el 22 de agosto de 1539. La heráldica de la familia aparece en la fachada: en la clave del dintel se encuentra la representación de la torre de Comares, blasón que los Reyes Católicos concedieron a su secretario por su intervención

⁸⁰³ Ver el capítulo 4.2 dedicado a Florentino para conocer la hipótesis de don Manuel Orozco sobre la primitiva colocación de estos 4 medallones femeninos. Bocaccio en su *De Claris Mulieribus*, narra las historias de diosas romanas, heroínas mitológicas, reinas y mujeres dignas de mención. Es notorio señalar que en esta obra se mencione a Semíramis (2), Penthasilea (30) y Lucrecia (46), que junto con Judit forman la serie de cuatro medallones que decoran el interior de la Casa de los Tiros, por lo que esta obra pudo influir en la elaboración del programa femenino. Para más información sobre esta obra ver el capítulo 5.2 dedicado a las fuentes medievales.

⁸⁰⁴ LÓPEZ GUZMÁN, R.: *op. cit.*, pp. 438-449.

⁸⁰⁵ LEÓN COLOMA, M. A.: *El programa iconográfico del Palacio de la Real Chancillería de Granada*, pp. 39-40.

en las capitulaciones de Granada y por haber venido secretamente a la torre para que Boabdil las firmara⁸⁰⁶.

Como la mayoría de casas cristianas de la época se estructura alrededor de un patio cuadrangular. Lo más interesante para nuestro estudio es la portada, de artista desconocido aunque algunos investigadores defienden la autoría de Siloé o Sebastián de Alcántara. Se encuentra desplazada a un lado de la fachada y su decoración se divide en tres niveles: en el inferior se abre la puerta adintelada que da paso a la casa, la cual se enmarca por medias columnas de capitel antropomórfico. Alrededor de la puerta de entrada encontramos una cenefa de veneras aladas y monstruos en los ángulos, una segunda cenefa decorativa que limita directamente con la puerta de entrada con motivos de panoplia de armas romanas, árabes y cristianas⁸⁰⁷ y la representación de la torre de Comares en la clave del dintel, blasón de la familia que los Reyes Católicos otorgaron a don Hernando.



Fachada, Casa de Castril, Granada

Un entablamento con cabezas de león da paso al segundo nivel, enmarcado por pilastras toscanas cubiertas con grutescos y flanqueadas por sátiros que sostienen flameros. La zona central se divide en dos espacios: el inferior con heráldica familiar sostenida por tenantes y la superior con la representación del ave fénix sobre la hoguera (símbolo renacentista de la inmortalidad del alma⁸⁰⁸) enmarcada en un arco de medio punto con leones en las enjutas. El tercer nivel presenta un balcón central con postigos de cuarterones

⁸⁰⁶ Para mas información sobre la heráldica de la familia Zafra *vid.*: MORENO OLMEDO, M^a A.: *Heráldica y genealogía granadinas*, pp. 124-125.

⁸⁰⁷ Las veneras aladas simbolizan el agua y la diosa Venus, como la fuerza procreadora de la naturaleza o el símbolo místico de la prosperidad; para el cristiano son aladas como simbolo del alma y su destino hacia el más allá. Los trofeos militares son panoplias de armas herederas del uso romano en los arcos de triunfo. Se retoman en la decoración del *Palazzo Spinola* de Génova, desde donde se irradia el modelo, influyendo en los grutescos de la Calahorra, obra importada directamente desde Génova. Las panoplias aluden al héroe y al enemigo derrotado, tema que se retomará en los *putti* quemando armas del palacio de Carlos V: NAVARRETE AGUILERA, C.: *Metodología en un trabajo de restauración: portada de la Casa de Castril de Granada*, pp. 25-29.

⁸⁰⁸ El ave Fénix simboliza la victoria última del caballero, como conquista de la inmortalidad: NAVARRETE AGUILERA, C.: *op. cit.*, pp. 25-29.

y bustos de grifos y animales fantásticos tallados. En torno al vano la decoración es de conchas y en el exterior dos geniecillos sustentan una cartela sin inscripción y sobre ella dos medallones con bustos de guerrero y dama clásica. Coronando la fachada encontramos un friso con monstruos y una figura humana en el centro con una cartela donde se lee la fecha de 1539 y como remate una cornisa de canes de hojas de acanto⁸⁰⁹. Toda la fachada está concebida por tanto como glorificación del linaje de los Zafra, insistiendo en la temática de la inmortalidad del alma desde una óptica pagana.

10) Uno de los grandes programas iconográficos que encontramos en la Granada de la primera mitad del S XVI es el que se realizó para la glorificación del emperador Carlos V, el único de toda la ciudad que consta de más de un edificio y que necesita de un recorrido completo para una comprensión total del mismo. El espacio elegido fue la antigua ciudad de los reyes nazaríes, con la intencionalidad de apropiarse simbólicamente de un espacio de recia tradición palatina que sufriría una redefinición concreta en tres puntos: la Puerta de las Granadas, el Pilar y el Palacio de Carlos V⁸¹⁰.

El programa se inicia con la Puerta de las Granadas: es de piedra labrada a la rústica con un gran frontón triangular sobre pilastras toscanas que se rompe para cobijar el escudo imperial. Sobre este frontón aparecen las figuras de la Paz y la Abundancia, y por encima tres acróteras en forma de granadas de donde procede su nombre. Todo este programa representa la potencia e invencibilidad del emperador en un camino que conducía hacia los palacios de los reyes granadinos a quienes sus abuelos habían arrebatado la ciudad⁸¹¹. Antes de entrar al núcleo palatino y situado en un punto estratégico de entrada al recinto musulmán encontramos el conocido Pilar de Carlos V. Esta obra cumple tres funciones esenciales: servir de abrevadero a las caballerías del emperador y sus cortesanos, como muro de contención para estabilizar el desnivel existente en el terreno entre la explanada y la Puerta de la Justicia y como fachada de ornamentación renacentista que se utiliza para manifestar la grandeza imperial de Carlos V⁸¹². Fue proyectado por Pedro Machuca, quien hizo la traza y diseño de la fachada del pilar, y redactó las condiciones para su construcción. Las obras se adjudicaron al maestro lombardo Niccolo da Corte en octubre de 1545 por ciento treinta y cuatro ducados sin incluir las tallas. Parece ser que el italiano reinterpretó el diseño de Machuca añadiendo temas escultóricos y modificó la traza arquitectónica para acomodar sus nuevas figuras⁸¹³.

⁸⁰⁹ La descripción de la fachada y sus elementos está tomada de LÓPEZ GUZMÁN, R.: *op. cit.*, pp. 417-422 y GALLEGO BURÍN, A.: *op. cit.*, p.347-350. Ver también: LÓPEZ GUZMÁN, R.: *El lenguaje arquitectónico en el Renacimiento andaluz en La Arquitectura del Renacimiento en Andalucía: Andrés de Vandelvira y su época*, p. 122.

⁸¹⁰ El distanciamiento de la urbe es el primer elemento significativo que adquiere este palacio como expresión de una cierta idea del poder ya que aquí el príncipe se concibe como un ser aparte, distante, anticipo del rey oculto y distanciado, propio de la monarquía hispánica de amplias repercusiones en la arquitectura cortesana española. Don Luis Hurtado de Mendoza como alcaide de la Alhambra impulsó los inicios de esta construcción y no tuvo en cuenta los deseos de sobriedad y austeridad del pensamiento antiimperialista y erasmizante de otros grupos de la corte: CHECA CREMADES, F.: *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, pp. 56-60.

⁸¹¹ LÓPEZ GUZMÁN, R.: *op. cit.*, pp. 276-279. La Puerta de las Granadas suponía la creación de un acceso principal a la Alhambra nuevo con respecto al pasado nazarí, pero se tuvo el cuidado de insertarla en el antiguo lienzo de murallas musulmanas, sustituyendo a la antigua puerta de Bab Alauxar. Su tipología de arco triunfal con tres vanos deriva directamente de la arquitectura efímera de triunfos que Carlos V ya había recibido en varias ciudades: GALERA ANDREU, P. A.: *Carlos V y la Alhambra*, p. 49. Ver también el capítulo 3.2 dedicado a la recuperación de la ceremonia del triunfo.

⁸¹² El pilar fue denominado *de Carlos V* desde el siglo XVII, ya que hasta entonces recibió el nombre de Pilar o Fuente de las Cornetas: CERVERA VERA, L.: *La fábrica y ornamentación del pilar de Carlos V en la Alhambra granadina*, p. 11.

⁸¹³ Dada la fecha de realización de la obra es probable que su encargo viniera de don Íñigo López de Mendoza, III marqués de Mondéjar y IV conde de Tendilla, alcaide de la Alhambra entre 1543 y 1580, y no de su padre: CERVERA VERA, L.: *op. cit.*, pp. 16, 50 y 54.

La obra se estructura en tres cuerpos superpuestos: el primero se decora con un frontón curvo y las armas de Carlos V en su tímpano, flanqueadas por figuras de ángeles y coronado por un querubín. En el segundo encontramos un recuadro con una cartela entre dos plintos decorados por los emblemas del *Plus Ultra* y las aspas de Borgoña. El tercero se remata con una cornisa moldurada y tres vanos horizontales; los de extremos con niños sosteniendo caracolas y las armas del II conde de Tendilla, gobernador y rector de las obras de la Alhambra, y en el central el emblema de Granada acompañado de mascarones identificados con los tres ríos de la ciudad o con tres estaciones. La parte que más interesa a nuestro estudio son los cuatro medallones labrados en piedra arenisca llamada por entonces *franca*, cada uno de los cuales representa ciertas fábulas mitológicas y sus correspondientes leyendas⁸¹⁴. Este programa mitológico-iconográfico del pilar es uno de los más elaborados de la ciudad⁸¹⁵: todos los relieves se centran en otorgar una gran importancia a exaltar el origen mitológico del emperador: el primero representa a Hércules matando a la Hidra de Lerna con la NON MEMORABITUR ULTRA, en el segundo aparecen los hermanos Frixo y Hele pasando el Helesponto sobre un carnero con la leyenda IMAGO MISTICAE HONORIS. El tercero incorpora a Dafne perseguida por Apolo en el momento en el que es alcanzada por éste y empieza a convertirse en laurel y al pie la inscripción A SOLE FUGANTE FUGIT. El cuarto y último medallón muestra a Alejandro Mango cabalgando sobre Bucéfalo sobre la cita NON SUFFICIT ORBIS.

Santiago Sebastián ve claras alusiones a la figura del emperador en Hércules y Alejandro, así como en el tema del vellocino de oro, origen de la orden del Toisón. El tema de Dafne vendría relacionado con el laurel en el que se convierte, símbolo durante la época romana y el Renacimiento de poetas, artistas y emperadores⁸¹⁶. Fernando Checa coincide con Sebastián en la alusión a Carlos V con las figuras de Alejandro Magno como emperador y caballero militar y de Hércules, imagen del caballero esforzado y virtuoso, además de aceptar el vellocino de oro como origen mítico de la orden del Toisón de Oro. Sin embargo introduce un pequeño matiz al considerar que la fábula de Apolo y Dafne nos recuerda a Carlos V en su faceta de héroe civilizador⁸¹⁷. León Coloma aporta nuevas interpretaciones a algunas de estas fábulas: para él Hércules y la Hidra de Lerna⁸¹⁸ representan los triunfos militares de Carlos V o también sus triunfos morales contra la herejía. Frixo y Hele sobre el carnero con vellón de oro recordarían la Orden del Toisón de Oro, de la que Jasón era su patrón simbólico y Carlos V su máximo representante. Apolo y Dafne transformada en laurel recordarían el símbolo usado por el vencedor de las batallas y por tanto harían alusión a Carlos V como general victorioso y emperador coronado de laurel⁸¹⁹. Por último Alejandro Magno sobre Bucéfalo nos recuerda la ilimitada ambición conquistadora del griego, acercándonos al lema carolino PLUS ULTRA. Hoy día aparecen

⁸¹⁴ *Ibidem*, pp. 60-64.

⁸¹⁵ El significado que las referencias mitológicas tienen en el caso de Carlos V y aun en cualquier personaje al que se aluda dentro de la mentalidad simbólica del arte del Antiguo Régimen, es doble. Con la remisión a la Antigüedad mítica se pretendía resaltar las hazañas del soberano, cumpliendo así su fin exaltador de propaganda. Pero de igual forma se quería aludir a una cualidad moral sin la cual el paralelismo parecía quedar sin significado: CHECA CREMADES, F.: *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, p. 110.

⁸¹⁶ LÓPEZ GUZMÁN, R.: *op. cit.*, pp. 276-279 y SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Arte y Humanismo*, pp. 64-65.

⁸¹⁷ CHECA, F.: *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450-1600*, pp. 179-182.

⁸¹⁸ Este primer medallón está completamente desaparecido por la humedad y hoy día es prácticamente irreconocible, aunque se conocen grabados antiguos que nos muestran su diseño original: LEÓN COLOMA, M. A.: *Temas mitológicos en Carlos V y la Alhambra* (fichas), pp. 301- 305.

⁸¹⁹ La figura de Carlos V fue muy relacionada con héroes y dioses mitológicos y uno de los más usados fue Apolo: CHECA CREMADES, F.: *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, pp. 171-175. De hecho la utilización de la imagen del Sol como símbolo de poder Real ya había sido adoptada por los emperadores romanos, y se transmitió a la Edad Media. Las teorías heliocéntricas del S. XVI reforzaron este pensamiento político y muchos monarcas de la Edad Moderna usaron el Sol como símbolo de su poder: MÍNGUEZ, V.: *Los reyes solares*, pp. 35-52.

muy deteriorados, problema que se conocía desde antiguo ya que con motivo del viaje de Felipe IV a Granada el escultor granadino Alonso de Mena restauró en 1624 parte de las figuras y molduras que decoran la fachada del Pilar y sustituyó los bajorrelieves circulares de los cuatro grandes medallones cincelándolos de nuevo⁸²⁰.



Niccolo da Corte: Medallones representando a Frixo y Hele sobre el vellocino de oro, Apolo persiguiendo a Dafne y Alejandro Magno sobre Bucéfalo, Pilar de Carlos V, Granada.

Como ya comentamos en el capítulo 2.1 el Palacio de Carlos V es una de las obras cumbres del Renacimiento español y posee un programa iconográfico de excepcional calidad que mantiene una estrecha relación con el de la iglesia de San Jerónimo. Este edificio tiene una doble lectura simbólica, primero con respecto a su forma y segundo en cuanto a la iconografía que adorna sus fachadas y ambas se realizaron para exaltar las virtudes y poder del emperador como representante político y militar de la Europa católica. La forma y estructura en sí del palacio suponen la utilización en un mismo edificio de la planta cuadrada con el patio circular, que representan la unión de lo terrenal con lo celestial. Además de esto, el patio también representa el centro del universo político y las fachadas están orientadas a los cuatro puntos cardinales, ya que el poder del emperador se expandía a todos los confines del mundo conocido⁸²¹. También la elección de los órdenes de las columnas de las fachadas Oeste y Sur está relacionada con la distribución que los espacios hubieran debido tener en el interior. Así, la entrada Oeste estaba destinada al emperador Carlos V y por ello se usaron columnas toscanas, caracterizadas por su mayor vigor, mientras que la entrada Sur era la reservada a la emperatriz Isabel y se decoró con columnas jónicas en la parte inferior, que representan mejor el estilo femenino.

Por lo que se refiere a la decoración escultórica de las fachadas⁸²², éstas se realizaron entre 1533 y 1548 y estuvieron totalmente bajo el control de Machuca, ya que este murió en 1550. El equipo dirigido por Machuca que realizó los relieves estaba compuesto por Juan del Campo, Niccolo da Corte, Juan de Orea, Andrés de Ocampo y Antonio de Leval entre otros. Al igual que la estructura física del edificio y la ordenación de las fachadas, los relieves escultóricos que decoran estas últimas también tienen la función de exaltar la figura del emperador en distintos aspectos. Las cuatro fachadas

⁸²⁰ CERVERA VERA, L.: *op. cit.*, p. 56.

⁸²¹ Para Sebastián el Palacio de Carlos V posee un juego entre las plantas cuadrada y circular. Su intención era la integración racional de las proporciones de todas las partes del edificio, sin que nada pudiera agregarse o quitarse sin destruir la armonía del todo y donde el poder universal de Carlos V era expresado por el juego simbólico del círculo y el cuadrado: SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Arte y Humanismo*, pp. 62-63.

⁸²² La descripción del Palacio y sus elementos está tomada de LÓPEZ GUZMÁN, R.: *Tradicción y clasicismo en la Granada del S. XVI. Arquitectura civil y urbanismo*, pp. 284-285. Las fachadas del palacio son una retórica propagandística acerca del poder de los ejércitos del emperador y la glorificación de su persona: REDONDO CANTERA, M. J.: *La Casa Real Vieja de la Alhambra como residencia de Carlos V en Carlos V y la Alhambra*, p. 62.

poseen pequeños elementos decorativos comunes de estilo renacentista, como serían las granadas y guirnaldas. Además de estos, los dos emblemas característicos de Carlos V se repiten alternados y rodean por completo el palacio: el primero es un águila entre dos columnas sobre un globo terráqueo situado encima del mar con la cartela *Plus oultre* que simboliza el poder del emperador sobre los territorios españoles en América. El segundo es el emblema borgoñón del Toisón de Oro, con la cruz de San Andrés y en su interior el eslabón y el pedernal para hacer fuego, rodeado todo de granadas y la corona imperial sobre ellas⁸²³. Pero además de toda esta decoración general, las fachadas Oeste y Sur concentran el resto de la decoración simbólica que se desarrolla en el palacio.

La fachada Oeste es la entrada principal al palacio y todo su programa decorativo está relacionado con el emperador⁸²⁴. La decoración se concibió para resaltar a la persona de Carlos V no simplemente como un gran militar, sino como pacificador del mundo. Haciendo una descripción desde abajo, los podios de las columnas del piso inferior se decoran al exterior con 4 relieves simétricos. Estos representan en los 2 exteriores las conquistas terrestres de Carlos V, en concreto la Batalla de Pavía, mientras que en los relieves de los podios interiores se representa la alegoría del triunfo de la Paz Universal que se desea en todos los territorios dominados por el emperador. Las figuras de la Paz sostienen en sus manos una columna y ramas de olivo, mientras rodean un globo terráqueo decorado con la corona imperial. Sobre ellas se colocan dos figuras aladas que hacen sonar sus trompetas, a modo de victorias clásicas y dan la señal para que en la parte inferior unos genios diminutos quemen los trofeos de guerra, simbolizando el fin de las guerras en los territorios del Imperio. Encima del frontón de la puerta central aparecen figuras con alas que representan a la Victoria y sobre los frontones de las laterales encontramos *putti* con guirnaldas. Al ser las puertas laterales de menor tamaño que la central, en el espacio que sobra se colocan dos tondos con temas ecuestres.

En el piso superior y sobre cada uno de los 3 frontones de las puertas de los balcones existen otros tantos tondos que representan el escudo de España en el centro y a ambos lados, relieves de los trabajos de Hércules luchando contra el León de Nemea y el Toro de Creta. La elección de Hércules no es aleatoria, ya que representa al clásico fundador de España y además simboliza las virtudes de Carlos V al representarlo como un héroe de la Antigüedad⁸²⁵, un tema estrechamente relacionado con el motivo de nuestra

⁸²³ El Palacio muestra las alegorías de la Paz universal junto a los elementos heráldicos del emperador, Granada y Borgoña, dando a entender que el edificio se concibió como morada del héroe militar que basaba su triunfo en la práctica de las virtudes: CHECA, F.: *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450-1600*, pp. 179-182. Para un estudio más profundo de la Orden del Toisón de Oro, las columnas de Hércules y el águila imperial como elementos simbólicos y su relación con Carlos V *vid.*: CHECA CREMADES, F.: *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, pp. 190-201.

⁸²⁴ Esta fachada se construyó en la segunda mitad del XVI, y no se siguió las trazas de Machuca: SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *op. cit.*, pp. 63-65. Puede decirse que son los aspectos imperiales del arte romano los que se utilizan cuando se trata de imitar lo antiguo. La época imperial romana suministraba una serie de imágenes que constituían en multitud de ocasiones la base de los programas decorativos de Carlos V, como el águila, los trofeos, el triunfo o el retrato mitológico, ejemplos de arte romano que proporcionan unos caracteres específicos en la creación de la imagen heroica, como una idea de grandiosidad, serenidad y solemnidad, esenciales para todo arte de tipo oficial: CHECA CREMADES, F.: *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, p. 77.

⁸²⁵ Recordemos que durante la Edad Media Hércules supuso un caso excepcional de pervivencia positiva de un mito clásico al asociarse con Sansón, mientras otros dioses paganos eran considerados ídolos o personificaciones de los vicios (Marte de la discordia, Venus de la lujuria y Júpiter de la soberbia). Como ejemplo de un mito positivo, la figura de Hércules se identificó muy pronto con Cristo por sus similitudes: engendrado por Dios y una mortal, afiliado putativamente a Anfitrión, enviado a la tierra con la misión de salvar a la humanidad, sacrificado y elevado a la gloria del Olimpo y vencedor de la muerte. Esta asociación cristiana hizo que Hércules fuera muy famoso y su popularidad se extendiera más allá de los círculos eruditos relacionados con la fábula mitológica. Este hecho, unido a que algunas de las empresas del héroe tuvieron lugar en la Península Ibérica hizo que se convirtiera en el símbolo de la monarquía hispana.

investigación⁸²⁶. De hecho veremos como la elección de Hércules⁸²⁷ en este programa afectará de forma directa a la elección de las figuras del programa masculino de la iglesia de San Jerónimo que se estaban realizando en ese mismo momento.

La fachada Sur⁸²⁸ era la reservada para la Emperatriz Isabel y en el piso inferior encontramos dos leones sentados que miran hacia el exterior como representación de la majestuosidad. En los podios donde se apoyan los leones aparecen 8 relieves que se repiten de forma simétrica al igual que los de la fachada del emperador y representan trofeos de armas y despojos de batallas, alusivos al final de las guerras. En los ángulos sobre el frontón de la puerta de entrada al patio del piso inferior hay dos figuras aladas con ramas que representan a la Victoria y dos *putti* característicos del Renacimiento, mientras que en el tímpano de este mismo frontón está representada la Abundancia con ramilletes de espigas y frutas en las manos, que disfrutaría el mundo tras la Paz Universal del emperador. En el piso superior, en los podios encontramos relieves decorados con el Toisón de Oro del que Carlos V era maestro mayor, el águila imperial y columnas con el emblema *Plus oultre*. Los paneles frontales de los podios se rematan con motivos mitológicos relacionados con el dios Neptuno, que exaltan las hazañas marítimas del emperador en su lucha por el dominio de los mares y la reciente conquista de Túnez⁸²⁹. En la serliana que cierra el arco del piso superior las alegorías aladas de la Historia (derecha) y de la Fama (izquierda) que muestran sendas cartelas con inscripciones rematan este programa⁸³⁰.

Si a esto sumamos que la monarquía de los Habsburgo instrumentalizó su figura para conseguir mayor prestigio y que la casa de Borgoña reconocía a Hércules como origen mítico de su fundación, vemos que la figura de Carlos V es la más propicia para utilizar a Hércules como símbolo al unir las tradiciones de los dos países. De la predilección por Hércules surgió la extensión de su iconografía por gran cantidad de edificios públicos como los ayuntamientos de Tarazona, Jerez y Sevilla y privados, donde el morador efectuaba así su parangón con el héroe clásico: la Casa de los Tiros, el Palacio del Marqués de Santa Cruz en el Viso, la casa de los San Cristóbal en Estella, la del Conde de Morata, la Casa Zaporta de Zaragoza o el Palacio de la Calahorra entre otros: LEÓN COLOMA, M. A.: *El programa iconográfico del Palacio de la Real Chancillería de Granada*, pp. 136-142 y 145. Ver también: SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Arte y Humanismo*, pp. 197-202 y ÁVILA, A.: *Imágenes y símbolos en la Arquitectura pintada española (1470-1560)*, pp.163 y ss.

⁸²⁶ Los tondos de los relieves de Hércules fueron realizados por Andrés de Ocampo (1550-1622). El que representa a Hércules y el León de Nemea muestra la lucha como tema principal en el centro de la composición y a los lados Hércules rematando al león y una pareja de leones. La iconografía no es del todo correcta ya que según las fuentes Hércules no usó para esta hazaña arma alguna y aquí aparece representado con la maza (contaminación iconográfica de la figura de Sansón), además de portar la piel del león antes de matarlo. En el que simboliza a Hércules y el Toro de Creta, la imagen principal corresponde al héroe derribando a la bestia y otros animales en partes secundarias de la composición, menos lograda que su compañera. Ambas recuerdan el origen mítico de la monarquía española y las victorias de Carlos V: LEÓN COLOMA, M. A.: *Temas mitológicos en Carlos V y la Alhambra*, (fichas), pp. 297-299.

⁸²⁷ Para un estudio de la imagen de Carlos V simbolizado como Hércules y las razones históricas de dicha elección *vid.*: CHECA CREMADES, F.: *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, pp. 114-124.

⁸²⁸ La portada meridional se realizó alrededor de 1539 y fue concebida como doble arco triunfal, con pedestales de trofeos antiguos y modernos y victorias. La exaltación de las empresas marítimas de Carlos V y la conquista de Túnez se completaría con las pinturas del Peinador de la Reina, obra de Julio Aquiles en 1548: SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *op. cit.*, pp. 63-65.

⁸²⁹ Este palacio era un monumento conmemorativo de las glorias imperiales antes que un recinto para habitar y por tanto era el lugar donde con mayor abundancia y coherencia se localizan programas de exaltación imperial basados en la mitología. Así el palacio se concibe como imagen de la morada del héroe militar que basa su triunfo en la práctica de las virtudes. La simbolización del control militar había de realizarse por tierra y mar, y la historia de Carlos V comprende tanto de hechos militares terrestres como marítimos. Desde este punto de vista, Hércules por un lado y Neptuno por otro vinieron a simbolizar el doble contenido de las victorias imperiales. Según Calvete de la Estrella, *el poder de Dios domina el cielo y las estrellas mientras que la tierra y la profundidad de los mares lo hacen por el emperador y su hijo*: CHECA CREMADES, F.: *op. cit.*, pp. 27, 112-113 y 124.

⁸³⁰ Esta fachada meridional fue completada alrededor de 1552. Posee 2 relieves compañeros, *Quos Ego* o Neptuno amenazando a los vientos, que hace una comparación entre Neptuno como soberano del Océano y Carlos V vencedor de la batalla marítima de Túnez. El segundo es Neptuno y Anfitrite, haciendo referencia a la relación entre Carlos V y la emperatriz Isabel. También aparecen otras dos parejas: Divinidad marina y Tritón que hacen sonar la trompeta en señal de triunfo y portan la palma de la victoria, recordando la batalla de Túnez: LEÓN COLOMA, M. A.: *Temas mitológicos en Carlos V y la Alhambra*, pp. 293-297.

El programa de la fachada del palacio tiene su equivalente privado en las pinturas del Peinador de la Reina, donde encontramos una lectura de la imagen del príncipe en clave manierista. Se trata de una estancia también llamada Sala de la Estufa, destinada a la quema de perfumes e inciensos para conseguir vapores de sustancias aromáticas que produjeran un agradable olor en las habitaciones imperiales, como estaba a la moda en la Italia de la época⁸³¹. La idea de realizar este tipo de habitación se atribuye a don Luis Hurtado de Mendoza y la realización material a Machuca que estaba a su servicio, siendo conocedor éste último de estufas romanas durante su época italiana. La sala se decoró con un amplio programa iconográfico en el que destaca la Conquista de Túnez por Carlos V, expedición en la que intervino el Marqués de Mondéjar y en la que fue herido, motivo por el cual encargaría este programa⁸³². Los frescos de la conquista de Túnez en 1535⁸³³ suponen la base del ciclo de pinturas de Julio Aquiles⁸³⁴ y Alejandro Mayner⁸³⁵. En él encontramos además una serie de alegorías como la Victoria, la Fama o la Abundancia junto a personificaciones de las virtudes y dioses mitológicos que aluden a cualidades civilizadoras como Dionisio, la Sabiduría de Minerva, el Poder de Júpiter y la Prudencia recordada por la fábula de Faetón. Todas ellas poseen contenidos alegóricos y mitológicos de tipo heroico y virtuoso.

11) Uno de los últimos ciclos renacentistas de mediados del siglo XVI es el que posee la Chancillería de Granada. La Chancillería o suprema institución del reino de Castilla en lo que a administración de Justicia se refiere permanecía instalada en Ciudad Real pero se decidió su traslado a Granada el 20 de septiembre de 1500 por una Real Provisión de los Reyes Católicos. Dicho traslado se produjo el 8 de febrero de 1505 por una Real Cédula dirigida al presidente y oidores de parte del rey don Fernando y durante todo el S. XVI la estructura de la Chancillería se dividió en seis salas: cuatro de lo Civil, una de lo Criminal y una de Hijosdalgo. Se realizaron varias obras en los reinados de Carlos V, Felipe II (fachada⁸³⁶ y escalera del patio) y los Borbones (balaustrada que remata la fachada y medallón de Carlos III). Para nuestro estudio interesa la primera de las intervenciones: la del segundo tercio del S. XVI a la que corresponden el patio con los medallones de las enjutas de los arcos, los frescos de los corredores y las seis puertas interiores que poseen el programa iconográfico más completo⁸³⁷.

Los tondos del patio se han atribuido a Siloé: el conjunto se compone de doce bustos de hombres y cuatro de mujeres, repitiendo de nuevo el número de 16 como en

⁸³¹ Para conocer ejemplos de *stuffetas* italianas como las de cardenal Bibbiena o el Papa Clemente VII y su decoración de pinturas murales con temas de grutescos *vid.*: MÜLLER PROFUMO, L.: *El ornamento icónico y la Arquitectura 1400-1600*, p. 170.

⁸³² Estas pinturas, cuyos pagos se efectuaron entre 1537 y 1544, están consideradas como el ejemplo más representativo y temprano de las influencias de las *loggias* de Rafael fuera de España, que influyeron en muchos de estos diseños mediante el uso del grabado: LÓPEZ TORRIJOS, R.: *Las pinturas de la Torre de la Estufa o del Peinador en Carlos V y la Alhambra*, pp. 109, 114-120.

⁸³³ Para más información sobre la campaña de Túnez y los tapices que con este motivo se encargaron a Juan Vermeyen y Pannemaker y que fueron expuestos en Londres en 1554 para la boda de Felipe II con María de Inglaterra *vid.*: CHECA CREMADES, F.: *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, pp. 91-93.

⁸³⁴ Este artista era nieto de Antoniazio Romano: LÓPEZ TORRIJOS, R.: *op. cit.*, pp. 127-128.

⁸³⁵ Estos dos artistas italianos fueron llamados por don Francisco de los Cobos, secretario imperial, quien ya había contado con ellos para la decoración de su palacio en Valladolid: CHECA, F.: *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450-1600*, pp. 179-182.

⁸³⁶ Para un profundo estudio iconográfico de la fachada de la Chancillería y su simbología *vid.*: TAYLOR, R.: *The Façade of the Chancilleria of Granada* en Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte: *España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, Vol. II, pp. 419-436.

⁸³⁷ LEÓN COLOMA, M. A.: *El programa iconográfico del Palacio de la Real Chancillería de Granada*, pp. 15 y 21-23.

muchos otros patios ya estudiados. Corresponden a personajes de la Antigüedad, como generales o emperadores romanos posiblemente inspirados en monedas y medallas pero sin cartelas que identifiquen sus nombres. El hecho de que se trate de personajes famosos que pertenecen a la Antigüedad se confirma por sus vestimentas, pero no queda claro que se necesitara identificarlos exactamente, solo se precisaba la idea general, es decir aportaban significación moral en un edificio destinado a impartir Justicia y donde Carlos V aparecía como heredero del linaje de los emperadores romanos, algo ya aceptado en Europa. La segunda parte más importante son las puertas de las salas: en total son seis, cada una dedicada a una de las seis salas en las que se dividía la Chancillería y su autor es Diego de Aranda, considerado como el mejor discípulo de Siloé.



Tondos del patio principal de la Chancillería, Granada

Someramente comentaremos que en la puerta número 1 encontramos un catálogo de hombres ilustres, con 20 bustos enmarcados por óvalos y de un estilo muy próximo a los medallones del patio. Las vestimentas corresponden a la Antigüedad y se han identificado con matronas, héroes, generales y emperadores romanos, pero ninguno de ellos porta inscripciones que faciliten su identificación. Los motivos ornamentales que se emplean son querubines (que reflejan la idea de *virtus* o motivo orgiástico con lo que no se sabe si tienen un valor positivo o negativo), la cabeza de león (simbolizaría el valor, la fuerza, la magnanimidad o la Justicia), los cuernos de la abundancia (alegoría de la fortuna), las azucenas o lirios (símbolo de pureza) como positivos y pequeños sátiros (que persiguen a las ninfas como personificación de la lujuria o el amor desordenado), las serpientes (ingratitud, maldad y envidia, como veíamos en los frescos de Giotto), y las máscaras (expresarían la mundanidad, insinceridad y falsedad), llamas brotando de cuernos (de nuevo la lujuria, envidia, discordia e ira) como negativos. Pero todas estas interpretaciones no son del todo seguras porque podrían ser ambivalentes: los leones podrían referirse a la cólera o las serpientes a la Prudencia, con lo que cambiarían todo su significado. Otra puerta importante es la de las Virtudes, que pretende dar una lección de moralidad o marcar unas pautas de conducta destinadas a quienes iban a impartir Justicia en aquel edificio. Estas virtudes sentadas en el arco del ingreso a la escalera, poseen gran similitud con las que se encuentra en la Puerta del Perdón de la Catedral de Granada y en el arco de comunicación de los dos claustros de San Jerónimo, dejando claro el hecho de que su autor debió estar muy relacionado con Siloé, artífice de ambas obras⁸³⁸.

⁸³⁸ *Ibidem*, pp. 33-34, 41-51, 53-57 y 72.

Como hemos visto, tanto en Andalucía como en el antiguo reino de Granada el lenguaje humanista de inicios del S. XVI fue muy pronto aceptado por una población especialmente condicionada y sobre todo por una élite a la que el nuevo simbolismo clásico beneficiaba de forma particular y que no tuvo ningún inconveniente en aceptar e identificar como propio. De ahí que durante la primera mitad del S. XVI y parte de la segunda encontremos una gran profusión de temas paganos relacionados sobre todo con el poder, el prestigio y el deseo de conquistar la vida ultraterrena, una vez se entendía que se había conquistado ya en esta vida. Este apego por los mitos clásicos y su significación cristianizada, apoyada por las teorías erasmistas que influyeron durante el reinado de Carlos V, serían apagadas gradualmente durante el reinado de Felipe II, menos cercano a las teorías de Erasmo⁸³⁹ que su padre y más ortodoxo con la religión, y sobre todo después del Concilio de Trento, que supuso un parón para el desarrollo de la decoración mitológico-pagana en nuestro país.

⁸³⁹ Aunque el erasmismo fomentaba el conocimiento, la lectura de los clásicos y suponía un aire nuevo frente a la ortodoxia más cerrada, también se mostraba contrario al excesivo uso de las imágenes que más tarde defendería el Concilio de Trento. Francisco de Villalpando en su introducción a los libros de Serlio en 1552 proponía una defensa de las imágenes frente a las críticas erasmistas y sobre todo de los protestantes, y una valoración de las imágenes como *Biblia pauperum* y medio idóneo para fomentar la piedad: MARÍAS, F.: *El largo siglo XVI*, pp. 224-225.

4.1. La duquesa de Sessa, esposa del Gran Capitán

Para iniciar nuestra investigación sobre la duquesa de Sessa, debemos comenzar unos años antes de su nacimiento, atendiendo primero a la figura de su esposo Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán⁸⁴⁰. Su nombre completo era Gonzalo de Aguilar y Fernández de Córdoba y su padre fue don Pedro Fernández, VIII señor de la casa de Córdoba, señor de Cañete de la Frontera, de Priego, Montilla, La Puente, Castell-Anzur y Monturque, Ricohombre de Castilla, alcalde Mayor y Alguacil de Córdoba según reza su epitafio. Don Pedro, octavo señor de Aguilar, casó en 1441 con doña Elvira de Herrera, quien era a su vez hija de Pedro Núñez de Herrera, señor de Pedraza, y de Blanca Enríquez, hija de Alfonso Enríquez, descendiente de doña Leonor de Guzmán y por tanto emparentada con el rey Alfonso XI. De este matrimonio nacieron tres hijos: Leonor, Alonso el mayor, destinado a ser el futuro señor de Aguilar, y Gonzalo el menor, sin otra posibilidad que ser el segundón de una familia de rancio abolengo y gran influencia política⁸⁴¹.

Los entramados de la política hicieron que en 1465 su hermano Alonso eligiera el bando del infante don Alfonso contra el rey Enrique IV y por su influencia Gonzalo fuera paje del primero. De esta forma entre los doce y los quince años fue un joven que maduró en medio de una guerra civil, lo que le hizo aprender que los acuerdos diplomáticos podían ser una buena forma de dirimir un conflicto⁸⁴². Pero los planes de la familia se torcieron cuando Alfonso murió el 30 de junio de 1468 en una escaramuza que tuvo lugar en la localidad abulense de Cardeñosa y fue enterrado con todos los honores en la cartuja de Miraflores de Burgos, en la tumba realizada por Gil de Siloé que hemos comentado en el capítulo 2.1. De ahí que a comienzos de julio Gonzalo abandonara la corte. Ya en su juventud, su hermano Alonso había acordado el matrimonio de Gonzalo con Isabel de

⁸⁴⁰ Para una información más completa de los orígenes medievales de la familia del Gran Capitán *vid.* MORENO OLMEDO, M^a. A.: *Heráldica y genealogía granadinas*, p. 78 y MOLINA RECIO, R.: *La familia del Gran Capitán: el linaje Fernández de Córdoba en la Edad Moderna en El Gran Capitán. De Córdoba a Italia al servicio del Rey*, pp. 70 y ss. Para ver un resumen de las diferentes ramas del linaje de los Fernández de Córdoba *vid.*: HERNANDO SÁNCHEZ, C. J.: *El reino de Nápoles en el Imperio de Carlos V*, pp. 76 y ss.

⁸⁴¹ RUIZ-DOMÈNEC, J. E.: *El Gran Capitán: Retrato de una época*, pp. 34 y 76-78.

⁸⁴² Conocemos el nombre de Diego de Cárcamo, quien ejerció el oficio de ayo y maestro y adiestró a Gonzalo enseñándole costumbres muy excelentes. Entre éstas destacaba la formación militar y su preparación caballerescas y de cortesano al integrarse en el séquito del infante don Alfonso y por prematura muerte de éste, en el de su hermana la princesa Doña Isabel. Se ingresaba en la institución tradicional de la Caballería comenzando por la categoría de “doncel” (espada, cinto y espuelas de plata); se ascendía más tarde a “escudero” (servir al señor, llevarle las armas, lanza y yelmo y auxiliarle) y tras varios años de entrenamiento militar y de aprender las habilidades y virtudes caballerescas, ser armado “caballero”. Se preparaba este solemne día con ayunos, oraciones y ejercicios de penitencia. Tras un baño, vestían al aspirante una túnica blanca en señal de limpieza espiritual; luego un vestido rojo como signo de su anhelo de derramar su sangre por la Fe, y luego otro negro para no olvidar nunca la idea de la muerte. Durante la noche hacía “la vela de las armas”, y a la mañana se confesaba y recibía la “Sagrada Comunión”. Prometía solemnemente ser valeroso y leal, proteger a los pobres y débiles, no matar al enemigo que pide gracia, suavizar la suerte de los prisioneros, repudiar la traición y la injusticia, ayunar los viernes, asistir diariamente a Misa y sanar y honrar a los compañeros. Tras calzarle espuela de oro, se le vestía el arnés, los brazales y zapatos de hierro, y se le ceñía la espada. Puesto de rodillas ante su señor feudal, recibía, con la espada de plano, tres golpes en el hombro o cuello, y se levantaba y daba el ósculo de la paz; se repicaban campanas o resonaban trompetas, y se hacía entrega al nuevo caballero del escudo, lanza y yelmo y un caballo de batalla. Montaba, blandía la lanza, esgrimía la espada y hacía galopar al caballo ante el castillo, entre el aplauso popular: MOLINA ARRABAL, J.: *El Gran Capitán y su regio carcelero*, pp. 37, 46-47.

Sotomayor⁸⁴³, prima suya e hija del señor de El Carpio⁸⁴⁴, quien le dio una hija que murió siendo niña, tras lo que murió la madre⁸⁴⁵.

Tras el fallido intento de ascenso social bajo el apoyo del infante don Alfonso, Gonzalo se decantó en esta ocasión por buscar el apoyo del rey Fernando. La abuela materna de Gonzalo era hermana del abuelo materno de Fernando de Aragón; ambos tenían por tanto un bisabuelo común: Alfonso Enríquez, casado con Juana de Mendoza. Gonzalo y Fernando eran *primos* según los usos sociales de aquel tiempo, de ahí que no fuera extraño que Gonzalo se dirigiera a él. Al servicio de los Reyes Católicos Gonzalo se embarcó en la larga guerra del reino de Granada⁸⁴⁶. Aquí debemos hacer mención de una persona muy importante en la vida de Gonzalo y en la Historia de la ciudad de Granada: el rey Boabdil. Ambos se conocieron en la batalla de Lucena en 1483 y desde entonces cultivaron una gran amistad, tanto que cuando en uno de los pactos previos a la toma de la ciudad Fernando le exigió a Boabdil la entrega como rehén de su hijo, éste puso la condición de que el joven estuviera bajo la tutela de Gonzalo hasta la conquista de Granada, ya que la amistad entre ambos era la mejor garantía⁸⁴⁷. Otro dato que nos reafirma la opinión de que Boabdil y el Gran Capitán mantenían una estrecha relación fue la elección de Gonzalo como intermediario entre el rey Granada y los Reyes Católicos antes de la rendición de la ciudad⁸⁴⁸. Precisamente su relación con don Fernando hizo que se dirigiera a él a la hora de elegir otra esposa. Éste optó por una mujer de la cámara de la reina, doña María Manrique y el matrimonio tuvo lugar el 14 de febrero de 1489⁸⁴⁹. Doña María era *hija de Don Fadrique Manrique de linaje muy claro y antiguo: ca fue hijo del adelantado don Pero Manrique gran señor que fue en estos reynos*⁸⁵⁰. Pertenecía al linaje de los Nájera, al ser hija de don Fadrique y doña Beatriz de Figueroa, que era hermana a su vez de don Lorenzo Suárez de Figueroa, primer conde de Feria⁸⁵¹. Del matrimonio entre don Fadrique y doña Beatriz nacieron además de doña María que era la mayor, otras tres hijas⁸⁵².

⁸⁴³ Debido a viejas rencillas y disputas por la hegemonía del ámbito cordobés, la noche del 18 de septiembre de 1474 Diego Fernández de Córdoba, mariscal de Castilla, asaltó el baluarte de Santaella y prendió a Gonzalo y a Isabel de Sotomayor llevándolos presos a su fortaleza de Baena. Sólo por mediación de los Reyes Católicos fueron puestos en libertad en la primavera de 1476: GARRAMIOLA PRIETO, E. y AGUILAR PORTERO, M.: *El Gran Capitán y Montilla en El Gran Capitán. De Córdoba a Italia al servicio del Rey*, pp. 189-190.

⁸⁴⁴ RUIZ-DOMÈNEC, J. E.: *op. cit.*, pp. 43, 48, 62, 64, 66 y 80.

⁸⁴⁵ RODRÍGUEZ VILLA, A.: *Crónicas del Gran Capitán*, p. LIX.

⁸⁴⁶ Las guerras de Granada han sido consideradas el acontecimiento que marcó en el terreno militar la división entre la Edad Media y la Edad Moderna, caracterizada por un mayor uso de la infantería, armas de fuego portátiles, artillería y ejército semi-profesional. En la segunda mitad del siglo XV los ejércitos permanentes empezaron a ser una realidad en la que Francia, Borgoña, Venecia y Milán fueron pioneras: MARTÍNEZ RUIZ, E.: *El Gran Capitán y los inicios de la "Revolución militar" española en Córdoba, el Gran Capitán y su época*, pp. 159.

⁸⁴⁷ RUIZ-DOMÈNEC, J. E.: *op. cit.*, pp. 16, 79, 148, 149 y 189. De hecho durante las Capitulaciones para la entrega de la ciudad la responsabilidad recayó en el secretario Hernando de Zafra, hombre de confianza de la reina y en Gonzalo Fernández de Aguilar, muy conocido de los *moros* de Granada y que hablaba su lengua, que contaba con el apoyo de Fernando y con la simpatía de Boabdil.

⁸⁴⁸ PÉREZ DEL PULGAR, H.: *Breve parte de las hazañas del excelente nombrado Gran Capitán*: folio XIV verso.

⁸⁴⁹ RUIZ-DOMÈNEC, J. E.: *op. cit.*, pp. 180 y 198.

⁸⁵⁰ PÉREZ DEL PULGAR, H.: *op. cit.*: folio XXII verso.

⁸⁵¹ Conocemos algunos datos de la familia de doña María gracias al *poder de el IV conde de Ossorno para obligarle al ajuste hecho con los herederos de doña Beatriz de Figueroa, Señora de Baños, en nombre del duque de Sessa*. Este documento identifica a doña María como duquesa de Terranova y nos informa que ella y su hermana doña Leonor Manrique eran hijas de don Fadrique Manrique (hijo a su vez del Adelantado Pedro Manrique) y doña Beatriz de Figueroa: SALAZAR Y CASTRO, L.: *Historia genealógica de la Casa de Lara*, Vol. V, pruebas del libro VI, pp. 194-198.

⁸⁵² RODRÍGUEZ VILLA, A.: *Crónicas del Gran Capitán*, p. LIX. Una de ellas, Francisca Manrique casó con Luis de Portocarrero en una fecha anterior a 1483, donde ya figura como su esposa. Portocarrero, señor de Palma y cuñado del Gran Capitán al estar casado con una hermana de la duquesa, lo acompañó en las guerras de Granada e Italia. De hecho Luis de Portocarrero fue enviado a Italia con la intención de relevar a Gonzalo en su puesto tras la derrota de Seminara,

Doña María Manrique casó con el Gran Capitán en Palma del Río⁸⁵³ y le dio tres hijas: doña María que murió a los pocos años y fue sepultada en la parroquia de Illora, ya que en ese tiempo era su padre alcaide de esta villa; doña Beatriz que en 1508 enfermó en Génova mientras viajaba junto a su madre, muriendo joven y sin poder contraer matrimonio y doña Elvira llamada así por su abuela paterna, la cual al quedar como única hija del matrimonio pasó a ser la segunda duquesa de Sessa⁸⁵⁴.



Medallón identificado con doña María Manrique, duquesa de Sessa: exterior del ábside de la iglesia de San Jerónimo, Granada.

Gracias a su matrimonio y durante la guerra de Granada⁸⁵⁵, Gonzalo disfrutó de una gran dignidad social, ya que mientras doña María fue la señora de Íllora creó un centro de cultura en esa región⁸⁵⁶. Invitó a mucha gente, se rodeó de un lujo acorde con su categoría social, adornó la fortaleza con tapices, vistió la mesa con un ajuar importante, compró todo tipo de objetos y ropa a los mercaderes que acudían al mercado de Granada, mantuvo relaciones con hombres y mujeres de la sofisticada ciudad vecina, arabizó su casa y sus costumbres. María Manrique había crecido instruida por su madre en las normas sociales, según las cuales una dama como es debido atiende a su casa y a su marido de la mejor

pero la muerte le sorprendió a los pocos días de llegar a Calabria: NIETO CUMPLIDO, M.: *Luis de Portocarrero, señor de Palma, en las guerras de Portugal y Granada (1479-1492)* en *Córdoba, el Gran Capitán y su época*, pp. 77-107 y SUÁREZ FERNÁNDEZ, L.: *El Gran Capitán y la política exterior de los Reyes Católicos* en *El Gran Capitán. De Córdoba a Italia al servicio del Rey*, p. 40.

⁸⁵³ La boda entre Gonzalo Fernández de Córdoba y María Manrique de Lara, tuvo lugar en la iglesia de la Asunción junto al castillo de la villa de Palma del Río. Según la carta dotal recibió “doscientos de maravedies y diez mil de juro de heredad en renta de Córdoba”, asignando a la esposa en arras “mil doblas de oro castellanas”: GARRAMIOLA PRIETO, E. y AGUILAR PORTERO, M.: *op. cit.*, p. 191.

⁸⁵⁴ DE MINA SALVADOR, M.: *Visitar la Granada de San Juan de Dios*, p. 272.

⁸⁵⁵ Para una información más detallada de la conquista del reino de Granada y sus diferentes campañas *vid.*: SESMA MUÑOZ, J. A.: *Fernando de Aragón, Hispaniarum Rex*, pp. 183 y ss.

⁸⁵⁶ Durante el Renacimiento las mujeres de las clases más elevadas solían aprender a leer y escribir, e incluso recibían formación en casa con profesores particulares. De este modo resulta imaginable que el nivel del que disfrutaba una mujer en su ámbito social se derivaba primero de la autoridad conferida por su familia y luego, una vez casada, de la de su marido: ALFARO, V. y FRANCIA, R.: *Bien enseñada: la formación femenina en Roma y el Occidente romanizado*, p. 186.

manera que sabe⁸⁵⁷. Probablemente Gonzalo no había visto jamás una actitud semejante y su sorpresa alcanzaba límites insospechados cuando veía a su esposa mostrando toda la simpatía de la que era capaz hacia las mujeres no cristianas de sus amigos granadinos. Quizás en aquellos gestos cotidianos aprendió una gran lección para su ulterior futuro como hombre de mundo y además María Manrique no era ajena a la vida política⁸⁵⁸.

De la etapa de la guerra de Granada Hernán Pérez del Pulgar aporta cierta información que puede ayudarnos a conocer algo más del carácter de doña María. Durante su residencia en Illora, mientras el Gran Capitán estaba empeñado en la guerra de Granada nos comenta: *Sabido por Gonzalo Fernández como estaba allí Mansot y preso embiole a Yllora donde doña Maria Manrique, muger de Gonzalo Fernández (...) Yo señor dixo el lo quiero hazer y daros la: pues tan piadosa es vuestra muger en su casa quanto vos enemigo en el campo: de la qual a velas tendidas he rescibido mercedes y beneficios*⁸⁵⁹, con lo que en esta afirmación no sólo se comentan las virtudes del Gran Capitán, sino que sus mismos enemigos alababan las de doña María, que no desmerecían frente a las del caballero.

Durante el final de la guerra de Granada y su asedio, las tropas cristianas fijaron su campamento en el Real sitio de Santa Fe, donde tuvo lugar el conocido episodio del incendio de las tiendas. Aquí Pérez del Pulgar vuelve a informarnos sobre este dato curioso y de cómo doña María reaccionó ante tal evento: *la reyna q estando rezando junto ala cama do estaba el rey durmiendo: el ayre q por una ventana entrava en la camara meneava unas cortinas de seda q daban en la vela del cadelero: aqllas quemadas dio en las ramadas de una en otra se quemo gran parte del real y toda la tapeceria del rey y dela reyna co mucha parte dela camara. Doña Maria marique q lo supo de improviso de Yllora embio ala reyna muchas y buenas camas y rica tapeceria suplicadole se sirviese dello: con mas camisas y cosas de lienzo labrado q alas infantas y damas dio q de todo el fuego les hizo falta. La reyna de su mano le escribio: y en la carta y de palabra mucho agradecimiento le dio. E ala noche venido Gonzalo Fernández dela guarda del capo dode estuvo dede luego que el fuego dio rebato en el real. La reyna le dixo: Gonzalo fernandez sabed que alcanzo el fuego de mi camara en vuestra casa que vuestra muger mas y mejor me embio que se me quemó*⁸⁶⁰.

Por lo tanto este pasaje nos demuestra claramente la gran importancia que se le otorgaba a doña María Manrique como esposa que era del Gran Capitán, y además nos confirma que como perteneciente a la alta aristocracia, estaba acostumbrada a rodearse de objetos de lujo de todo tipo⁸⁶¹. Tanto es así que como hemos visto, cuando ocurrió el incendio de Santa Fe, no demostró ningún reparo en enviar cuanto antes todos los enseres que pudieran ser necesarios a la reina Isabel. La respuesta de agradecimiento de doña

⁸⁵⁷ Para hacernos una idea del ambiente cultural femenino en la Granada de finales del S. XV e inicios del XVI vid.: OSORIO PÉREZ, M^a J.: *Acceso de las mujeres granadinas a la cultura escrita en Las mujeres y la ciudad de Granada en el siglo XVI*, pp. 189-205.

⁸⁵⁸ La cultura de doña María debió ser mayor de lo que podemos suponer en un primer momento. Recordemos que las mujeres no sólo tenían libros, sino que se los legaban a sus hijas más a menudo que a sus hijos. La excepción a esta regla eran los libros de oraciones especialmente ricos, que a menudo eran parte del patrimonio familiar y que por lo general quedaban en poder del heredero principal: WADE LABARGE, M.: *La mujer en la Edad Media*, p. 294. Vid.: RUIZ-DOMÈNEC, J. E.: *op. cit.*, p. 182.

⁸⁵⁹ PÉREZ DEL PULGAR, H.: *op. cit.*, folio IX verso y folio X recto.

⁸⁶⁰ *Ibidem*, folio XV verso.

⁸⁶¹ De entre los muchos objetos de lujo que debió poseer el Gran Capitán, detaca un tríptico de esmalte de Limoges que don Gonzalo llevaba consigo a las batallas, hoy conservado en el Museo de Bellas Artes de Granada: SAÉNZ DE MIERA, J. *Reyes y mecenas: Los reyes católicos, Maximiliano I y los inicios de la casa de Austria en España*, (fichas) pp. 350-351.

Isabel al Gran Capitán no pudo ser más expresiva; de su puño y letra como indica Pérez del Pulgar, la reina agradeció al militar la ayuda de su esposa, manifestando claramente que los objetos enviados desde su casa eran mejores incluso que los que la misma reina poseía en su campamento, lo que nos da aún mejor idea de la suntuosidad que debía rodear la casa de este matrimonio⁸⁶². Tras la toma de Granada, en la que Gonzalo fue una pieza clave, la situación de la ciudad cambió radicalmente. Mientras Talavera conseguía el arzobispado, el conde de Tendilla, de quien el Gran Capitán era enemigo, se hizo con el control militar de la ciudad, colocando a Gonzalo en una situación incómoda que no debió ser de su agrado. Quizá por ello, además de por su ya comentada amistad con Boabdil, se prestara a mandar las naves que en octubre de 1493 trasladaron a África al rey granadino⁸⁶³. A su regreso, Gonzalo encontró en la guerra de Italia la oportunidad perfecta para legitimar su deseado ascenso social⁸⁶⁴.

La guerra de Italia contra los franceses dio a Gonzalo la gran oportunidad de seguir demostrando su valía como militar tras la guerra de Granada y además le fue proporcionando el conocimiento sobre la cultura italiana que haría de él un verdadero *condottiero* del Renacimiento. En líneas generales⁸⁶⁵, las guerras de Italia ocuparon de 1495 a 1505⁸⁶⁶, con la campaña de Cefalonia contra los turcos entre la primera y la segunda, en 1500⁸⁶⁷. Durante todos estos años mientras Gonzalo se labraba su sobrenombre

⁸⁶² Toda esta magnificencia se vería reforzada tras la primera campaña de Italia, como demuestra el notable incremento de la vajilla y las joyas, componentes esenciales de la cultura material cada vez más sofisticada del modo de vida noble, apreciable a partir de la comparación entre las piezas poseídas por Gonzalo en 1495 y las que fueron inventariadas a su regreso a España en 1498, mucho más numerosas y ricas gracias a las adquisiciones efectuadas en Mesina y Nápoles: HERNANDO SÁNCHEZ, C. J.: *Las letras del héroe. El Gran Capitán y la cultura del Renacimiento en Córdoba, el Gran Capitán y su época*, pp. 233.

⁸⁶³ RUIZ-DOMÈNEC, J. E.: *op. cit.*, pp. 18, 202 y 210.

⁸⁶⁴ Mientras Ruiz Domenec defiende la mala relación de la reina Isabel con el Gran Capitán, la historiografía tradicional entre ellos Valdecasas insiste en la mala relación del Gran Capitán con el rey don Fernando. Éste último incide en la amistad entre Gonzalo e Isabel, quien decidió personalmente que Gonzalo fuera a Nápoles en la 1ª campaña, ya que tenía el favor de la reina y desconfianza del rey que temía que Gonzalo se alzase con el reino de Nápoles. Domenec defiende que Isabel no apreciaba a Gonzalo y que su verdadero apoyo era Fernando: VALDECASAS, G. G.: *Fernando el Católico y el Gran Capitán*, pp. 7-8. Para ver el nombramiento de capitán general del ejército expedicionario de Sicilia y otras partes de Italia a favor de Gonzalo Fernández de Córdoba, fechado en Madrid el 29 de noviembre de 1494 *vid.*: HERNANDO SÁNCHEZ, C.J.: *La paz y la guerra en la época del Tratado de Tordesillas*, pp. 331-332.

⁸⁶⁵ El motivo que llevó al enfrentamiento entre Francia y los Reyes Católicos fue la disputa de los territorios italianos donde estaban en juego los intereses dinásticos aragoneses. La muerte de Alfonso el Magnánimo supuso el reparto de sus posesiones entre su hijo ilegítimo Ferrante, a quien legó el reino de Nápoles, y Juan, padre de Fernando el Católico que recibiría las tierras aragonesas. Este reparto se vio amenazado en 1493 cuando el rey de Francia Carlos VIII reclamó Nápoles alegando los derechos de los Anjou y en una cabalgada impresionante conquistó el reino y fue aclamado en una capital abandonada por Ferrante. Tras las batallas de Seminara y Atella en la primera campaña y las de Barletta, Ceriñola y Gaeta en la segunda dirigidas por el Gran Capitán, el reino se incorporó a la corona aragonesa. La guerra terminó el 11 de febrero de 1504 con la firma del tratado de Lyon que garantizaba el territorio para el monarca español. El Gran Capitán fue recompensado con el título de duque de Terranova y 10.000 ducados de renta sobre la tierra napolitana que eligiera. Recordemos que las guerras de Italia son un hito en la historia militar europea ya que en ellas encontramos todos los elementos que después se desarrollarán durante la Edad Moderna: disminución de la caballería, cuestionamiento del sistema de fortificaciones, aumento del papel de la artillería o creciente importancia de la infantería: MARTÍNEZ RUIZ, E.: *op. cit.*, pp. 168-175.

⁸⁶⁶ En 1498 y tras la 1ª campaña italiana el Gran Capitán se reunió con los Reyes Católicos en Zaragoza, quienes habían perdido a su hija Isabel pocos días antes, hecho que sumado a la muerte del príncipe heredero agravó los graves sucesorios del matrimonio hasta conseguir como heredero a Carlos I. En 1499 don Gonzalo partió hacia Andalucía a sofocar los levantamientos moriscos de las Alpujarras: VALDECASAS, G. G.: *op. cit.*, pp. 11-15 y 17. Recordemos que Nápoles era esencial para frenar a los turcos en su expansión hacia el Mediterráneo Occidental: SUÁREZ FERNÁNDEZ, L.: *El Gran Capitán y la política exterior de los Reyes Católicos en El Gran Capitán. De Córdoba a Italia al servicio del Rey*, pp. 31-41.

⁸⁶⁷ Tras la campaña de Cefalonia la República de Venecia obsequió al Gran Capitán con innumerables regalos por su servicio prestado. De entre ellos destacaron tres regalos: 50 libras de plata acuñadas a su nombre, dos martas cibelinas venidas de Asia Central y dos piezas de seda fabricadas en China. El Gran Capitán envió las tres cosas a la reina, quien retuvo para sí las martas, porque sabía que esta piel tiene algo que ver con la soberanía, pero envió todo lo demás a la esposa de Gonzalo, María Manrique: SUÁREZ FERNÁNDEZ, L.: *El Gran Capitán y la política exterior de los Reyes*

de Gran Capitán en tierras italianas⁸⁶⁸, doña María permanecía pacientemente en España esperando el fin de la contienda, hecho que como veremos influirá en el programa decorativo estudiado.

La época italiana de la vida del Gran Capitán estuvo llena de buenos momentos, especialmente tras sus victorias en la primera campaña. Estos éxitos y su fama hicieron que para la campaña contra el peligro turco, el *dogo* veneciano sugiriera la formación de una armada y como jefe de la flota combinada propusiera al Gran Capitán, cuyas hazañas en Nápoles no habían pasado inadvertidas para sus embajadores y espías. De hecho, sólo un capitán en España contaba con el aprecio de las chancillerías europeas e incluso el Papa dio su aprobación al nombramiento de Gonzalo como capitán de la armada⁸⁶⁹. Uno de los embajadores destinados en misión diplomática en Venecia y Roma desde la última década del siglo XV hasta su muerte en 1506 fue Lorenzo Suárez de Figueroa, que descendía del marqués de Santillana y estaba emparentado con el Gran Capitán, con el que es probable que mantuviera contacto durante esta etapa⁸⁷⁰. También los Papas sabían de la valía de Gonzalo, hecho que se demostró cuando el 22 de mayo de 1501 tras ser nombrado Lugarteniente General de Puglia y de Calabria, noticia que recibió en Mesina, estuviera a punto de aceptar el ofrecimiento de Alejandro VI de convertirle en *gonfaloniere* de las tropas pontificias, hecho que de nuevo se volvería a repetir en 1508, cuando Julio II le ofreció ese mismo puesto. Muchos de los grandes nobles italianos lo admiraban aunque fuera extranjero y mantuvo una estrecha amistad con la familia Colonna. Esta amistad hizo que en 1502 los Reyes Católicos le pidieran que hiciera de intermediario entre los Orsini y los Colonna para acabar con las disputas entre ambas familias y quizá en una de sus visitas pudiera conocer y contemplar los ciclos que éstos poseían en sus residencias y que hemos comentado anteriormente⁸⁷¹.

Pero no sólo las grandes personalidades apreciaban al Gran Capitán. El pueblo llano lo amaba y prueba de ello, además del sobrenombre que recibió, fueron los grandes recibimientos que se preparaban tras cada una de sus victorias: Giovanni Battista Cantalicio habla de la entrada triunfal de Gonzalo, que se presentó en Nápoles montado sobre su caballo de batalla y vestido con arneses de guerra, rechazando con elegancia el arco triunfal preparado para él. Parece ser que la verdadera intención de Gonzalo al eliminar los arcos triunfales realizados en su honor fue impedir que su triunfo se convirtiera en una obra de arte, como había sucedido con Alfonso el Magnánimo tiempo atrás, dando una lección de humildad⁸⁷². Otros muchos recibimientos se le darían en el

Católicos en El Gran Capitán. De Córdoba a Italia al servicio del Rey, p. 38. Para más información sobre esta campaña y sobre la batalla de Ceriñola vid. SANZ SAMPELAYO, L.: *Ceriñola/Garellano: la cuna de los tercios en Córdoba, el Gran Capitán y su época*, pp. 186-194.

⁸⁶⁸ La principal innovación del Gran Capitán que le llevó a conseguir tanto éxitos en el campo de batalla fue la unión de los piqueros y mosqueteros, que eran la base de su ejército y ambos se protegían entre sí en formación: MARTÍNEZ RUIZ, E.: *El Gran Capitán y los inicios de la "Revolución militar" española en Córdoba, el Gran Capitán y su época*, p. 158. Para más información sobre las técnicas militares y las innovaciones introducidas por don Gonzalo en el ejército vid.: SANZ SAMPELAYO, L.: *Ceriñola/Garellano: la cuna de los tercios en Córdoba, el Gran Capitán y su época*, pp. 179-213. Durante las campañas italianas Gonzalo fue poco a poco obteniendo títulos desde mayo de 1496: gobernador de las ciudades calabresas conquistadas, gobernador de la provincia de Calabria, lugarteniente general del reino de Sicilia y Capitán General del mismo reino, lugarteniente general de las provincias de Calabria y Puglia, hasta llegar a ser virrey de Nápoles. Para una visión general de la política del Gran Capitán en el reino de Nápoles vid.: MUTO, G.: *La sociedad napolitana a comienzos del siglo XVI en El Gran Capitán. De Córdoba a Italia al servicio del Rey*, pp. 129-144.

⁸⁶⁹ RUIZ-DOMÈNEC, J. E.: *op. cit.*, p. 306-310.

⁸⁷⁰ MARTÍN GARCÍA, J. M.: *Arte y diplomacia en el reinado de los Reyes Católicos*, p. 175.

⁸⁷¹ RUIZ-DOMÈNEC, J. E.: *op. cit.*, pp. 18, 321, 335 y 444. Ver también el capítulo 3.3 donde se habla de los ciclos de hombres ilustres que pudo conocer el Gran Capitán durante su estancia italiana.

⁸⁷² *Ibidem*, pp. 282, 353-354 y CANTALICIO, G. B.: *De bis recepta Parthenope*, Biblioteca Nacional, Sección de Raros, signatura 21.156.

futuro⁸⁷³.

Inmediatamente después de este período de conflictos y a partir de 1504 una vez se hizo necesaria la pacificación del territorio, Gonzalo fue nombrado virrey de Nápoles y su vida se tornó más fácil en el plano militar, pero no en el político⁸⁷⁴, sobre todo desde la muerte de la reina Isabel, su protectora⁸⁷⁵. Durante su estancia en Nápoles Gonzalo vivió en dos residencias pero ninguna era suya y no tendría casa propia hasta la primavera de 1506. Una de estas residencias fue *Castel Nuovo*, sede Real y morada de la corte desde las reformas realizadas en tiempos de Alfonso el Magnánimo en las que se perdió el famoso ciclo de Giotto⁸⁷⁶. Esta situación cambió gracias al rey don Fernando, que hacía mención de la casa del Gran Capitán en Nápoles en una carta escrita en Segovia el 30 de julio de 1505 y *porque havemos savido que no teneys ninguna casa en la ciudad de Nápoles, vos mandamos que veays que casas ay confiscadas a nuestra corte en essa ciudad, de que nos hayamos fecho merced y tomeys para vos la que mas quisieredes; y avisarnos dello para que vos enviemos el privilegio de merced della y no la demos a otro*⁸⁷⁷. La nueva residencia se fijó en un terreno plantado con árboles frutales, en medio del cual se levantaba la casa propiedad en un tiempo del duque de Andría, decorada con el gusto napolitano de finales del siglo XV. Era un cambio que Gonzalo necesitaba tras tantos años de guerras, y esa tranquilidad fue la que le haría pensar en su tierra, en su mujer y en sus hijas. Esto le llevó a ponerse en contacto con doña María y proponerle que se trasladara a Nápoles junto con sus hijas⁸⁷⁸. El propio rey movió los hilos para que María Manrique se reuniera con su marido en Nápoles⁸⁷⁹; buscaba con ello poner fin a las habladurías de la corte, pero este

⁸⁷³ Entre los recibimientos que más se destacan en territorio español figuraron los de Valencia, Burgos y Santiago de Compostela: PÉREZ DEL PULGAR, H.: *op. cit.*, folio XVII verso.

⁸⁷⁴ Desde el fin de la guerra y debido al nombramiento de Gonzalo como virrey de Nápoles las relaciones con Fernando se deterioraron aún más; el rey le dirigió quejas y reproches por el desgobierno y la mala administración, del reino, redujo sus efectivos militares y colocó en los puestos claves del gobierno personas de su confianza revocando los nombramientos hechos por Gonzalo. Sospechando haber perdido la confianza de los Reyes Católicos Gonzalo pidió la licencia para regresar a España el 20 de julio de 1504, pero Isabel le rogó que permaneciera en Nápoles: VALDECASAS, G. G.: *op. cit.* 18-20. A pesar de este distanciamiento el Gran Capitán recibió los estratégicos territorios feudales de Terranova en el extremo meridional y Sessa en el septentrional del reino, que lo convertían en dueño de los dos principales accesos al reino por donde se habían producido las dos últimas invasiones: HERNANDO SÁNCHEZ, C. J.: *El reino de Nápoles en el Imperio de Carlos V*, p. 74.

⁸⁷⁵ Las exequias por la muerte de Isabel la Católica que Gonzalo preparó minuciosamente fueron celebradas en la Catedral de Nápoles el 7 de enero de 1505. En la nave central se construyó un monumento elevado sobre cuatro columnas forradas de terciopelo, cada una coronada por un estandarte negro con las armas de la reina. El conjunto se alzaba sobre una escalinata también forrada de paño negro y bajo el baldaquino fúnebre se dispuso el túmulo, cubierto de terciopelo negro. El Gran Capitán encabezó a caballo el cortejo que lo llevó desde *Castel Nuovo* hasta la Catedral, donde tomó asiento junto al arzobispo mientras duraron los largos oficios y la oración fúnebre compuesta para la ocasión: HERNANDO SÁNCHEZ, C. J.: *Las letras del héroe. El Gran Capitán y la cultura del Renacimiento en Córdoba, el Gran Capitán y su época*, pp. 244-245.

⁸⁷⁶ Entre los artistas que trabajaron para Alfonso V destacaron Francesco Laurana y Guillem Sagrera. El Gran Capitán también realizó mejoras y ordenó a sus ingenieros reparar las murallas de la ciudad e hizo rodear *Castel Nuovo* con un nuevo cinturón de fosos y baluartes cuyas obras dirigió el Comendador Maestre Ramiro López, obras que en 1505 el rey le apremiaba para que terminara, quizá debido a su viaje al reino de Nápoles: DOMÍNGUEZ CASAS, R.: *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, pp. 530-533.

⁸⁷⁷ Citado en RUIZ-DOMÈNEC, J. E.: *op. cit.*, pp. 391-392.

⁸⁷⁸ Se conocen seis cartas redactadas el 6 de marzo de 1504 por el Consejo Real bajo las órdenes de Fernando e Isabel. En ellas se indicaba al Gran Capitán la orientación general de sus primeras medidas en el país recién conquistado y se abordaban las prioridades administrativas, militares, el control de las tropas, la imposición ejemplar de la justicia o el control de las costumbres. Se insistía también en que Gonzalo llevara a Nápoles a su mujer, como eje de una corte más refinada que permitiera superar el ambiente de una ocupación puramente militar: HERNANDO SÁNCHEZ, C. J.: *El Gran Capitán y los inicios del virreinato de Nápoles. Nobleza y estado en la expansión europea de la monarquía bajo los Reyes Católicos en El Tratado de Tordesillas y su época, Tomo III*, p. 1834.

⁸⁷⁹ El 26 de noviembre de 1504 murió Isabel en Medina del Campo y Gonzalo perdió el valimiento y la protección de la Reina. Se inició entonces una etapa en la que las informaciones en contra de Gonzalo arrojaron y el propio rey las escuchó y estimuló a sus portadores recompensándolos. Pero para que Gonzalo no desconfiara don Fernando le envió una

intento se truncó y doña María escribió al rey informándole que se había visto obligada a regresar al puerto de Cartagena a causa del mal tiempo⁸⁸⁰.

Finalmente el viaje pudo llevarse a cabo y de especial interés son los documentos que demuestran las estancias de doña María en distintas ciudades de Italia para reunirse con su esposo una vez declarada la paz, durante un tiempo muy prolongado: *De cómo el Gran Capitán invió en España por su mujer y hijas y casa, y lo que en el camino le sucedió: En este tiempo había el Gran Capitán enviado á España por la Duquesa su mujer y hijas y toda su casa; y navegando por la mar de España y de Francia junto á islas de Ras, la alcanzó la armada del Rey don Fernando, que con veinte galeras se había partido á Nápoles á la en que iba la Duquesa, mujer del Gran Capitán, de que el Rey holgó extrañamente, y la visitó y dijo que al presente no podía topar cosa que le diese más contentamiento que la alcanzar allí (...) se pasase a su galera, adonde sería muy bien servida, que él y todos le buscarían todo el contentamiento que se pudiese haber. La Duquesa le besó las manos por tan gran merced y favor; mas que ella iba de la mar mal dispuesta y se quería ir de su espacio y tomar tierra hasta que se sintiese mejor. El Rey, después que se volvió de visitalla de su galera y vuelto á la suya, le torno á inviar á don Bernardo de Rojas, Marques de Denia, y á Miguel Pérez de Almazán, para que le importunasen y rogasen se pasase á su galera, y la Reina se lo rogó; mas jamás se pudo acabar con ella, porque en la verdad venía mala y mas para descansar en tierra que para navegar por mar. El Rey, vista su voluntad y la razón que para ello tenía, la volvió á visitar y se despidió de ella, y lo mismo hizo la Reina Germana. Había aparecido pocos días antes en el aire una cometa, que duró algunos días, que amenazaba á las partes de Flandes. El Rey don Felipe, haciéndole muchos banquetes y comiendo al uso de España, y ejercitándose principalmente en el juego de la pelota y otros ejercicios embajo de tan diverso aire y constelación, adoleció de una grave enfermedad que le quitó la vida*⁸⁸¹.

Este último dato nos da una idea más o menos exacta de la fecha en la que doña María se trasladó a Génova, ya que la muerte de Felipe el Hermoso acaeció el 25 de septiembre de 1506⁸⁸². Es lógico pensar que la esposa del Gran Capitán se trasladara a Italia por estas fechas, y nunca antes de octubre de 1505, fecha en la que se firmó el tratado de Blois que garantizaba la paz entre España y Francia tras la guerra de Nápoles, haciendo

carta el 16 de diciembre confirmándole en el puesto de virrey. El rey desconfiaba debido a los problemas existentes en ese momento en el gobierno de Castilla con Felipe el Hermoso por la incapacidad de Juana. Antes esa inestabilidad política Fernando temía que Gonzalo se alzase como soberano independiente de Nápoles o cediese el reino a Felipe, que contaba con el apoyo de su padre Maximiliano de Austria, dentro del complicado panorama político europeo, pero la postura de Gonzalo siempre fue totalmente fiel al rey. No sólo los Austrias sino también el Papa, el rey de Francia o la Señoría de Venecia esperaban sacar provecho de la contienda política y ofrecían promesas al Gran Capitán. Quizá Gonzalo no quiso regresar a España a sabiendas de que existía un partido deseoso de una revolución política: Venecia como enemiga de los Austrias no veía con buenos ojos la unión del imperio y los reinos españoles y quizá por eso fue la única que conectó sus intereses con las aspiraciones del Gran Capitán y sus seguidores. Los venecianos esperaban que el pleito sucesorio degenerase en un conflicto armado y prometieron a Gonzalo toda la ayuda necesaria para sostenerse en Nápoles. Su permanencia en este reino obedecía al propósito de realizar un proyecto político compartido por muchos españoles, que contrariaba por igual a los Austrias y a Fernando. Tras la muerte de Isabel, Gonzalo retrasó con pretextos su salida de Nápoles y Fernando incluso pensó en prometerle la entrega del Maestrazgo de la Orden de Santiago si regresaba a Castilla, pero prefirió él mismo ir a Nápoles si que nadie lo supiera: VALDECASAS, G. G.: *op. cit* pp. 21, 23-25 y 29-36.

⁸⁸⁰ RUIZ-DOMÈNEC, J. E.: *op. cit.*, pp. 360, 392-394.

⁸⁸¹ RODRÍGUEZ VILLA, A.: *Crónicas del Gran Capitán*, p. 440.

⁸⁸² Fernando el Católico siempre dudó de su yerno en el tema de la guerra contra Francia. Ello se debía a que Felipe el Hermoso buscaba la paz con este país y su plan era ofrecer a Luis XII el matrimonio entre su hijo Carlos (el futuro emperador) y la hija de éste Claudia, que compartirían el gobierno del reino de Nápoles. De ahí la desconfianza de Fernando y las precisas instrucciones dadas al Gran Capitán de que sólo obedeciera sus órdenes personales: SANZ SAMPELAYO, L.: *Ceriñola/Garellano: la cuna de los tercios en Córdoba, el Gran Capitán y su época*, p. 189.

posible que el viaje para la esposa del militar español vencedor fuera lo suficientemente seguro. Lo cierto es que el rey Fernando tenía diversos motivos para visitar el reino de Nápoles, pero entre los que más le preocupaban era que el Gran Capitán hubiera instalado una corte fastuosa en *Castel Nuovo* desde enero de 1504, entregando grandes sumas de dinero a sus hombres en recompensa por las victorias y la conquista del reino. Estas actividades dilapidadoras del virrey llegaron a oídos de don Fernando por los mensajeros que provenían de Nápoles, por lo que decidió hacerse a la mar en Barcelona el 4 de septiembre de 1506 para dirigirse al mando de la flota hacia Nápoles⁸⁸³ junto a su esposa Germana de Foix, la Reina viuda de Nápoles doña Juana y su hija. La comitiva se reunió con doña María, como hemos visto, durante el trayecto y la flota hizo escala el 19 de septiembre en Collioure, población del Rosellón y el 23 en Savona⁸⁸⁴.

También conocemos detalles sobre el desembarco de doña María en Génova y parte de su estancia en dicha ciudad: *De cómo la Duquesa de Sessa, sintiéndose mal de la mar, desembarcó en Génova, y el gran recibimiento que en aquella Señoría se le hizo: La Duquesa de Sessa desembarcó en Génova, y estaba aquella señoría encomendada al Rey de Francia; y tenía allí por Gobernador de aquella cibdad á aquel mos de Ravastain, de quien atrás dijimos quel Gran Capitán había dado libertad y le había hecho mucha merced y liberalidad. Pues como este mos de Ravastain supo que la Duquesa de Sessa, mujer del Gran Capitán, estaba en el puerto de aquella cibdad, luego el y la Señoría le aparejaron muy grande recibimiento. Este mos de Ravastain fué á la Duquesa y se le humilló y porfió por le tomar las manos, y le dijo estando de rodillas "Dème V. E. las manos". La Duquesa lo levantó y le hizo muy grande acogimiento. El le dijo: "Yo debo al Gran Capitán, mi señor, todo quanto soy después de Dios, porque él me dio la vida y todo lo que tengo á tiempo que me la pudiera muy justamente quitar y me pudiera echar en prisión con muy justa causa, teniendo S. E. muy cruda guerra con el Cristianísimo rey de Francia mi señor. Así que con lo que á V. E. aquí sirviere, con lo suyo le sirvo"*⁸⁸⁵. Este relato nos confirma la importancia que el Gran Capitán tenía en la Italia del momento (incluso entre sus propios enemigos) y por ende su esposa, a la que se otorgó en Génova un recibimiento digno de una reina, tratamiento especial que como ya hemos visto también se le dio durante la guerra de Granada⁸⁸⁶.

Tras la estancia genovesa la flota llegó a Nápoles el 27 de octubre y la entrada triunfal se llevó a cabo el 1 de noviembre: desde el *Castel dell'Ovo* veinte galeras acompañaron a la galera Real hasta el muelle, donde fueron saludadas por cientos de naos. Tras el desembarco don Fernando y doña Germana fueron recibidos en el muelle por los barones napolitanos y el Gran Capitán acompañó a la reina por un puente artificial hasta debajo de un arco triunfal que había costado unos 15000 ducados, donde muchos cantores entonaron el *Te Deum Laudamus*. Bajo ese arco juraron los soberanos respetar los derechos

⁸⁸³ El viaje a Nápoles de Fernando se inició con su embarque en Barcelona el 4 de septiembre de 1506 pero como hemos visto el 25 de septiembre murió en Burgos inesperadamente Felipe el Hermoso, abriendo una crisis cuya salida normal hubiera sido el regreso de Fernando a España, pero en vez de esto prosiguió su viaje y permaneció varios meses en Nápoles hasta que logró su objetivo de sacar al Gran Capitán de Italia: VALDECASAS, G. G.: *op. cit.* 36.

⁸⁸⁴ DOMÍNGUEZ CASAS, R.: *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, pp. 534-536.

⁸⁸⁵ RODRÍGUEZ VILLA, A., *Crónicas del Gran Capitán*, p. 442.

⁸⁸⁶ En la ciudad de Génova las fuentes se nos presentan confusas: mientras Rodríguez Villa menciona que el Gran Capitán envió a recoger a su esposa, Domínguez Casas asegura que la flota hizo escala el 1 de octubre en Génova, donde los reyes fueron recibidos por el Gran Capitán, llegando el 5 de ese mismo mes a Portofino, donde el rey recibió la noticia de la muerte de Felipe el Hermoso, acaecida en Burgos el 25 de septiembre. Debido a la gravedad de la situación Cisneros suplicó al rey el regreso a Castilla, pero el viaje a Nápoles era de vital importancia y el principal cometido del rey era incorporar el reino de Nápoles a la Corona: DOMÍNGUEZ CASAS, R.: *op. cit.*, p. 535.

y libertades del reino. A la cabeza del cortejo iban las autoridades napolitanas y tras ellos, el Gran Capitán a la derecha y Próspero Colonna a la izquierda. Tras esto el rey Fernando montó un hermoso corcel blanco enjaezado y doña Germana una hacanea blanca adornada con gualdrapa. La comitiva atravesó la ciudad deteniéndose en cada uno de los 5 cejos o circunscripciones y en todas ellas había músicos entonando melodías y arcos contruidos *alla romana*. Por la noche entraron en *Castel Nuovo* por la puerta mandada esculpir por Alfonso V el Magnánimo, tío de Fernando. El rey estuvo 7 meses en Nápoles nombrando nuevos alcaides y magistrados y concedió al Gran Capitán los títulos de duque de Sessa y Terranova y sus rentas, pero al mismo tiempo le apartó del gobierno del reino⁸⁸⁷, al nombrar virrey a su sobrino don Juan de Aragón, conde de Ribagorza, quien 4 años más tarde sería sustituido por Ramon Folch, duque de Cardona⁸⁸⁸. Debido a las continuas llamadas de atención desde Castilla, don Fernando decidió regresar a España y no visitar Sicilia: el 4 de junio de 1507 se embarcó con su esposa en Nápoles y junto a ellos abandonó la ciudad el Gran Capitán, llegando a Valencia el 27 de julio⁸⁸⁹.

La mala relación del rey Fernando con el Gran Capitán es un tema bastante conocido y ya había habido problemas entre ellos en el pasado. Durante la primavera de 1505 Gonzalo se vio aseteado por acusaciones e injurias de todo tipo delante de Fernando⁸⁹⁰. Los temas más habituales eran la corrupción, la traición, el gasto excesivo y el favoritismo a sus capitanes pero el defecto que el rey más censuró de su capitán y el que más le echaron en cara los consejeros de la corte, los estrategas, y la propia reina, era su tendencia a derrochar. Por todos estos motivos el 25 de febrero de 1507 Gonzalo dejó de ser virrey de Nápoles y regresó a España junto al rey, como hemos visto⁸⁹¹. El 30 de abril de 1508 la reina Juana extendía en Burgos una Real cédula: *entendiendo ser así cumplidero á mi servicio é por facer bien é merced á vos Don Gonzalo Fernández de Córdoba, Duque de Sessa y de Terranova, nuestro Grand Capitán, acatando los muchos y buenos y leales, continuos y señalados servicios que me habéis fecho é hacéis de cada día*

⁸⁸⁷ Durante los meses que el rey permaneció en Nápoles residió en *Castel Nuovo*, mientras Gonzalo vivió en la otra gran residencia de los reyes aragoneses, *Castel Capuano*, situado en el otro extremo de la ciudad y donde en evidente competencia con el monarca cuya corte era a veces criticada por su escasa disposición, mantuvo su casa tan aderezada que ningún Rey ni Príncipe la podía tener mejor. Incluso en su despedida de Nápoles, se mostró muy generoso con sus amigos y resto de la población, otorgando regalos y dádivas: HERNANDO SÁNCHEZ, C. J.: *Las letras del héroe. El Gran Capitán y la cultura del Renacimiento en Córdoba, el Gran Capitán y su época*, pp. 234-235.

⁸⁸⁸ Cuya tumba estudiaremos en el capítulo 9.

⁸⁸⁹ Durante el trayecto de regreso se realizaron dos paradas de gran importancia: la primera fue en Roma para visitar a Julio II quien concedió el capelo cardenalicio al arzobispo de Toledo Cisneros. La siguiente escala fue Savona el 29 de junio de 1507 donde las galeras francesas de Luis XII recibieron en altamar a los reyes de Aragón y el rey francés les obsequió con un soberbio recibimiento. Al Gran Capitán lo saludó como si fuera otro rey y no permitió que se inclinase para besarle. Tras esto se preparó un suntuoso banquete en el palacio y de nuevo Luis XII obligó al Gran Capitán a sentarse a su lado en la mesa: *Ibidem*, pp. 535-536.

⁸⁹⁰ Algunas crónicas italianas definen al Gran Capitán como el tercer protagonista en importancia tras los Reyes Católicos de la Historia de su tiempo, hecho que no le impidió el ser muy criticado y sufrir todo tipo de acusaciones, que algunos autores como Paolo Giovio se apresuraron a defender: GIUNTA, F.: *Italia e Spagna nella Cronache italiane dell'epoca dei re cattolici en Presencia italiana en Andalucía: siglos XIV-XVII*, pp. 139-174.

⁸⁹¹ Aparte del famoso celo entre Fernando y Gonzalo, otra explicación para retirar al virrey de su puesto es que en 1505 Fernando, debido a las tensas relaciones con su yerno Felipe decidiera abandonar Castilla para convertirse únicamente en rey de la Corona de Aragón. Para ello decidió incorporar Nápoles a dicha Corona y viajó a este reino con esa intención y aplicó en él la norma general: todos los funcionarios de origen castellano incluido el virrey debían ser destituidos: SUÁREZ FERNÁNDEZ, L.: *El Gran Capitán y la política exterior de los Reyes Católicos en El Gran Capitán. De Córdoba a Italia al servicio del Rey*, p. 41. La armada de Fernando partió de Nápoles el 4 de junio de 1507 y pocos días después le siguió el Gran Capitán en su galera. Se detuvieron en Savona para la entrevista con el rey francés, que le tributó honores casi reales, lo que se ha calificado por algunos historiadores como un ardid del rey francés para molestar al rey español e indisponerle aún más contra Gonzalo. Los reyes llegaron a Valencia a finales de julio seguidos del Gran Capitán pocos días después, y una vez en la corte, el rey en lugar del Maestrazgo de Santiago le entregó la tenencia y alcaldía de la ciudad de Loja el 30 de abril de 1508, lo que significaba una especie de retiro forzoso: VALDECASAS, G. G.: *op. cit.*, pp. 39-40.

tengo por bien y es mi merced é voluntad que agora é de aquí adelante, quanto mi merced é voluntad fuere, tengáis por mi en tenencia la fortaleza de la ciudad de Loxa, e seáis mi alcaide y tenedor della. Así el 15 de julio de 1508 el Gran Capitán tomaba posesión como gobernador de la villa de Loja⁸⁹². Este año fue uno de los peores en la vida de Gonzalo, ya que perdió el virreinato de Nápoles⁸⁹³, se encontraba de nuevo separado de su esposa e hija y se destruyó la casa en la que se crió y educó de niño⁸⁹⁴.

Desconocemos cuáles fueron los motivos pero la duquesa no acompañó a su esposo durante el regreso a España. Las razones podrían ser de seguridad o que el Gran Capitán necesitara ultimar algunos asuntos en Nápoles y confiara en su esposa para encargarse de ellos. Lo cierto es que mientras Gonzalo sobrellevaba su estancia en España, doña María decidió regresar de Italia al lado de su esposo y el siguiente dato lo proporciona una carta del rey Fernando fechada en Burgos el 14 de marzo de 1508 donde podemos leer: *Porque el Duque de Sessa y de Terranova, nuestro Gran Capitán envía á la Duquesa su muger, que está en Génova, á Rodrigo de Aldana e Antonio de Quintana, sus criados, levadores*

⁸⁹² Para conocer el pensamiento del rey Fernando y comprender la desconfianza que sentía ante Gonzalo debemos prestar atención al contexto de la política internacional de esos años: la liga de Cambray se había firmado entre el rey Fernando, el emperador, el Papa y el rey de Francia contra la República de Venecia el 10 de diciembre de 1508 para recuperar las posesiones que Venecia había arrebatado a los 4 miembros, pero en su origen y para no alarmar a Venecia se dijo que la liga iba dirigida contra los turcos. Los venecianos supieron la verdad gracias a Gonzalo, que envió un emisario al embajador de Venecia Francisco Corner estando ambos en Valladolid para comunicarle que se había constituido una liga general en daño de su República y que ofrecía a la Señoría su servicio. Gonzalo afirmaba tener suficientes fuerzas en el reino de Nápoles y séquito en Castilla y solicitaba una contestación rápida, pero su ofrecimiento no fue aceptado por Venecia. La liga venció a los venecianos pero tras recuperar sus plazas, el Papa hizo la paz con ellos y convocó una nueva liga firmada por Fernando y Venecia para expulsar a los franceses de Italia, que habían invadido los Estados Pontificios. Tras la derrota del Rávena el 11 de abril de 1512 a manos de los franceses, todas las miradas se volvieron hacia Gonzalo, como el único caudillo capaz de contener al ejército francés. El Papa reclamaba a Gonzalo y Fernando le hizo llamar a Burgos para que dirigiera la expedición a Italia: la masiva afluencia de voluntarios puso de manifiesto la inmensa popularidad del Gran Capitán, pero mientras se preparaba la expedición los suizos atacaron a los franceses y la situación se estabilizó en Italia, motivo por el que Fernando decidió anular la expedición, ante el desánimo del cordobés y sus soldados. Gonzalo pretendía con esta nueva campaña mostrar su esfuerzo y valentía y acallar la envidia de sus enemigos. También se frustró así un posible cambio político en el panorama europeo propiciado por su intervención: una vez en Italia el Gran Capitán podía haber llegado a un acuerdo con Francia y los Estados Pontificios e introducir en España el cambio deseado y defendido por su partido. Por eso al anularse la expedición pidió al rey retirarse a sus estados italianos pero eso era lo último que Fernando hubiera querido, y por ello le negó ese permiso y le indicó que se retirara a Loja a descansar: VALDECASAS, G. G.: *op. cit.*, pp. 43 y 46-51. Para ver algunas teorías del posible cambio deseado en España ver esta misma obra pp. 58 y 59.

⁸⁹³ Gonzalo ya había tenido algunos ofrecimientos por parte de las grandes potencias europeas incluso antes de dejar de ser virrey. En 1506 el emperador Maximiliano le ofreció que dirigiera sus tropas en Italia y marchara luego a Nápoles al frente de la casa del futuro Carlos V. Tras su regreso a España Gonzalo también negoció su paso al servicio del Papa Julio II o de la República de Venecia, de la que había sido nombrado patricio como agradecimiento por su victoria en la campaña de Cefalonia: HERNANDO SÁNCHEZ, C. J.: *Las letras del héroe. El Gran Capitán y la cultura del Renacimiento en Córdoba, el Gran Capitán y su época*, pp. 231-232.

⁸⁹⁴ Este suceso se debió por motivo de la revuelta de la familia Aguilar encabezada por Pedro Fernández, sobrino de Gonzalo, tras la que Fernando decidió derribar el castillo familiar de Montilla como escarmiento, acto del que Gonzalo nunca se sobrepondría. RUIZ-DOMÉNEC, J. E.: *op. cit.*, pp. 267, 390, 417, 435, 438 y 441-442 y VALDECASAS, G. G.: *op. cit.*, pp. 38, 41-42. Podemos contemplar los restos del castillo de Montilla en: GARRAMIOLA PRIETO, E. y AGUILAR PORTERO, M.: *op. cit.*, pp. 185 y 189. El Gran Capitán no fue el único noble con el que el rey Fernando tuvo ciertas desavenencias. Don Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, marqués del Zenete, mandó labrar en el entablamento de su palacio de la Calahorra una inscripción, cuyo texto se conserva por la correspondencia del conde de Tendilla, que era un claro alegato contra el rey: *dicha fortaleza se labró para guarda de los caballeros a quien los reyes quisieran agraviar*. Parece ser que las autoridades decidieron destruir dicha inscripción pero el marqués se anticipó a ello: ZALAMA, M. A.: *El Palacio de La Calahorra*, p. 84.

*desta, yo vos mando que les dexeys e consintais pasar por ese puerto libre e desembargadamente con sus cabalgaduras y ropas y con el dinero que llevan para su camino, sin los catar ni escudriñar ni pedir ni llevar derechos algunos ni poner ningun impedimento*⁸⁹⁵. Según esto, la duquesa y su hija debieron residir en Nápoles una larga temporada, alrededor de año y medio, ya que en marzo de 1508 se encontraban de nuevo en Génova con la intención de regresar a España, cosa que no hicieron inmediatamente, ya que en otra carta posterior del rey don Fernando leemos: *El Rey Católico al Rey de Francia recomendándole mande se asista debidamente en Génova á la mujer del Gran Capitán, que regresa á España (Valladolid, 21 de Marzo de 1509): Muy alto, muy excelente é muy poderoso príncipe don Luis, por la gracia de Dios Rey de Francia, duque de Milán, señor de Génova, etc., nuestro muy caro é muy amado hermano é aliado. Don Fernando, por la misma gracia Rey de Aragón, etc. Salud é amor con entera fraternal dileccion. Ya sabeis cómo la illustre Duquesa de Terranova é sus hijas quedaron y están en vuestro señorío de Génova, donde ellas y los suyos por vuestro mandado han seydo muy bien tratados, lo qual así por el amor que tenemos a illustre Duque de Sessa é de Terranova, nuestro Gran Capitán, su marido, como por ser ella persona de merecimiento, vos agradecemos mucho e tenemos en muy singular complacencia. E agora el dicho duque envia al capitan Luis de Herrera, su primo, leuador desta para venir con la dicha illustre Duquesa su muger é hijas á estos reynos de España. Por ende muy afectuosamente vos rogamos que os plega mandar que por sus dineros se les den las naos y otras cosas que para su viaje é venida ovieren menester, así en el dicho vuestro señorío de Génova como en otras cualesquier partes de vuestros reinos donde aportaren, é que en ellas sean acogidos, tratados é proveidos como quien son; lo cual recibiremos de vos en muy singular complacencia*⁸⁹⁶.

Como vemos el propio rey don Fernando se preocupó mucho del buen trato destinado a doña María tanto por los habitantes de Génova como por los mismos españoles, escribiendo cartas y dando órdenes a todos sus súbditos de facilitar en lo que les fuera posible el viaje a la duquesa, cosa que también trató de lograr la ya por entonces reina doña Juana. Según las cartas conservadas, la estancia de la duquesa en Italia sería de alrededor de año y medio en el reino de Nápoles, parte del tiempo junto a su esposo antes de que éste regresara a España (entre el 1 de noviembre de 1506 y marzo de 1508) y alrededor de un año en Génova (entre marzo de 1508 y marzo de 1509), con la intención de regresar definitivamente a España alrededor del 21 de Marzo de ese mismo año⁸⁹⁷, además

⁸⁹⁵ RODRÍGUEZ VILLA, A., *Crónicas del Gran Capitán*, p. L.

⁸⁹⁶ -(Cédulas sobre lo mismo): *"El rey de Aragón á los respetables, magníficos, amados y devotos nuestros, Gobernador y Consejo de los ancianos de la Comunidad de Génova"* con la misma fecha de la cédula anterior y sobre el mismo punto, *agradenciéndoles hayan sido tan bien tratados la Duquesa de Terranova, sus hijas y criados durante su estancia en Génova, y rogandoles les asistan y favorezcan ahora de nuevo en cuanto necesitaren para su viajes a España.*

-(El rey de Aragón á los Capitanes, maestros y contra maestros, pilotos y marineros de cualesquier naos é fustas de mis súbditos y naturales, recomendándoles den favor y ayuda á la Duquesa y personas que la acompañen, si para ello fueren requeridos por Luis de Herrera)

-(Doña Juana, reina de Castilla... á los capitanes, maestros y contra maestros, pilotos y marineros, ordenándoles lo mismo): Ibidem, pp. LV - LVI.

⁸⁹⁷

Las fuentes de nuevo vuelven a ser confusas: mientras Rodríguez Villa informa que la duquesa regresó a España en 1509, Ruiz Doménech retrasa este suceso hasta 1510, justificado por el hecho de que tanto doña María como su hija se encontraban en Génova en poder de Luis XII. Para rescatarlas la misión recayó sobre el diplomático Luis de Herrera que solía ser un hombre eficaz en sus negociaciones. El 21 de marzo de 1509 Fernando mandó el citado despacho desde Valladolid al rey francés para que facilitase el retorno a España de las damas y éstas regresaron a finales de mayo de 1510: RUIZ-DOMÉNECH, J. E.: *op. cit.*, pp. 448-450. De todos modos, la estancia de ambas en tierras italianas no sería inferior a los 3 años. Fernando había embarcado el 4 de junio de 1507 en Nápoles hacia Gaeta y de allí a Savona donde se entrevistaría con Luis XII. El 11 de junio el Gran Capitán había partido con su mujer y sus hijas que permanecerían dos años en Génova. En esos años doña María Manrique actuó como una eficaz agente de su marido frente a la extensa

de la breve estancia en esa misma ciudad en la que se narra su indisposición camino de Nápoles. La estancia en Italia de la duquesa doña María Manrique le proporcionó un tiempo de sobra prolongado para conocer parte de la cultura humanista de la época, ya que en esos casi tres años pudo relacionarse con artistas, literatos y pensadores que tanto circulaban por las cortes de príncipes y nobles de la Italia renacentista. Podemos preguntarnos hasta qué punto la propia duquesa llegó a conocer y frecuentar el ambiente culto de las cortes humanistas de la Italia de inicios del S. XVI como para ya en España llegar a programar y realizar, o al menos encargar, el programa funerario de hombres y mujeres ilustres que encontramos en las bóvedas de la iglesia de San Jerónimo⁸⁹⁸.

En la Crónica se nos informa de un tema interesante que puede aportar algo de luz a este punto en particular: *El Rey de Francia iba muchas veces á visitar á la Duquesa de Sessa, y otras veces por algunos grandes señores de Francia. El Rey de Francia, viendo la persona del Gran Capitán y su gentil disposición y su rostro, dijo que bien merecía haber alcanzado nombre de Grande, y que se podía comparar á cualquiera varón antiguo (...)* *La Duquesa de Sessa se halló allí mal dispuesta; parecióle al Gran Capitán y á los Reyes se volviese a Génova (desde una fortaleza del Norte de Italia), adonde se pudiese curar. El rey de Francia le dió su litera en que fuese por tierra, é enviaron con ella muchos caballeros y señores que la acompañaron hasta Génova, adonde le fué hecho muy solemne recibimiento, y todos entendían en su salud y en servilla. Despachado esto, el Rey de España se partió para España, rogando al Gran Capitán que si alguna mejoría tuviese la Duquesa que la trujese consigo, y si no que él se viniese luego á España*⁸⁹⁹.

Esta carta nos informa sobre dos puntos esenciales en nuestra investigación: primero, la afirmación del rey de Francia sobre el Gran Capitán y la frase *dijo que bien merecía haber alcanzado nombre de Grande, y que se podía comparar á cualquiera varón antiguo* nos pone de manifiesto que el hecho de comparar a los grandes estadistas y militares de la época con célebres y conocidos personajes antiguos (término que se referiría al mundo grecorromano principalmente aunque no excluiría personajes bíblicos o cristiano-medievales) era algo más común de lo que en un principio podemos imaginar y no se limitaba sólo a obras artísticas o literarias, sino que podía usarse en el lenguaje cotidiano de las altas esferas nobiliarias cuando se quería ensalzar la figura de un invitado. En segundo lugar, volvemos a confirmar que la duquesa durante sus estancias en Italia fue un personaje conocido y admirado por las gentes de aquella tierra, recibiendo incluso las visitas del rey de Francia y de numerosos nobles, por lo que no sería de extrañar que una mujer de tal importancia mantuviera en Italia una pequeña corte personal muy al estilo de la época y que podrían frecuentar artistas, literatos o pensadores, tan a la usanza en el resto de cortejos humanistas que acompañaban a los nobles de inicios del S. XVI. Es precisamente aquí y en el personal interés que la duquesa pudo tener sobre las letras y la cultura de la época donde debemos buscar el posible origen de un ciclo de hombres y

clientela formada en Italia durante su gobierno napolitano lo que suscitaría la alarma de Fernando: HERNANDO SÁNCHEZ, C. J.: *El reino de Nápoles en el Imperio de Carlos V*, pp. 77-82 y 127 y ss.

⁸⁹⁸ La formación de las mujeres de las clases altas era básicamente la misma que se daba a los hombres. Los italianos del Renacimiento no tenían objeción en dar las mismas clases de Filología y Literatura a sus hijas que a sus hijos puesto que el conocimiento de la cultura del mundo antiguo se consideraba la más preciada de todas las posesiones. En Italia durante el siglo XV casi todas las esposas de los gobernantes y en especial las de los *condottieri* tenían rasgos personales específicos y distintivos, tomando parte en la fama y gloria de sus maridos. Se consideraba que el mismo proceso intelectual y emocional que motivaba la perfección en el hombre tenía también que perfeccionar a la mujer: BURCKHARDT, J.: *La cultura del Renacimiento en Italia*, pp. 334-335. No sería extraño que doña María, como esposa de un *condottiero español*, fuera tratada como el resto de grandes damas italianas y se interesara por aspectos culturales que aquellas dominaban y que no estaban aún al alcance de las señoras españolas.

⁸⁹⁹ RUIZ-DOMÈNEC, J. E.: *op. cit.*, p. 453.

mujeres ilustres tan italiano como encontramos en la iglesia de San Jerónimo de Granada.

Tras el segundo encuentro del matrimonio, esta vez en tierras españolas⁹⁰⁰, el Gran Capitán pasó el tiempo junto a su esposa e hija⁹⁰¹ entre Loja y Granada⁹⁰². Aunque no conservemos demasiados datos del retiro de don Gonzalo en Loja⁹⁰³, podemos hacernos una idea recordando las palabras que don Íñigo López de Mendoza comunicó al obispo de Málaga en 1513 poco antes de su muerte, tan sólo dos años antes del fallecimiento del Gran Capitán: *Mi pasatiempo es agora leer y escrevir*⁹⁰⁴. Así debieron transcurrir los últimos años de don Gonzalo, de un modo muy humanista en el que el guerrero ya retirado dedicaba su tiempo libre a la lectura⁹⁰⁵: *el Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba vivía retirado en Loja, desengañado de las glorias mundanas y quejoso del rey Católico;*

⁹⁰⁰ Como segundón de la casa de Aguilar, Gonzalo conseguiría gracias a sus méritos personales remontar en la escala de la nobleza, pero no sería en Castilla sino en Italia donde desarrollaría una intensa red de contactos y alianzas clientelares, una ambiciosa estrategia matrimonial y un vastísimo patrimonio señorial, todo ello como base de una gran política privada que intentarían emular los sucesivos virreyes. Adquiere la máxima relevancia el clientelismo desarrollado en Nápoles en relación con el control del ejército. Desde la primera campaña napolitana destacó la presencia en las tropas de Gonzalo de parientes y allegados, ligados a él por vínculos de lealtad personal y elemento clave para el legendario control alcanzado sobre un ejército mercenario y siempre proclive al motín. De gran importancia eran los lazos establecidos con ciertos sectores mercantiles locales y las relaciones con nobles militares italianos hasta constituir una importante facción que serviría de apoyo al gobierno y a los propios intereses privados del primer virrey. Como eje vital de esa política clientelista y señorial estaría la estrategia matrimonial del propio Gonzalo. Su casamiento en primeras nupcias con Isabel de Sotomayor, y tras la muerte de ésta con María Manrique, hija del duque de Nájera, le había permitido entroncar con una de las más poderosas familias de Castilla. Gonzalo buscó en el matrimonio propio y de sus herederos una de las vías esenciales de engrandecimiento de acuerdo con la tónica general nobiliaria de la época, y especialmente de los segundones de las grandes casas. Sin hijos varones, las dos hijas habidas de su segunda esposa fueron el eje de una estrategia matrimonial que se intensificaría tras el retorno de Gonzalo a España, cuando el fracaso político de su experiencia napolitana le hizo concentrar sus esfuerzos en esa dimensión familiar o privada que siempre había estado presente en toda su trayectoria. El 11 de octubre de 1511 prometió a su segunda hija Beatriz con Federico, hijo de Fabrizio Colonna, pero el matrimonio se malogró por la muerte de la novia, lo que convirtió a Elvira en su única heredera. En 1510 había sido prometida a Bernardino Fernández de Velasco, duque de Frías, Condestable de Castilla y viudo de Juana de Aragón, hija natural de Fernando el Católico, lo que suponía un auténtico reto al monarca, y sólo la muerte del Condestable impidió este hecho. En 1518 se produciría finalmente el enlace de Elvira con su primo Luis Fernández de Córdoba, duque de Baena, marqués de Poza y IV conde de Cabra. De esta forma dos ramas principales de los Fernández de Córdoba venían a reunificarse bajo apellidos y títulos y garantizaban la continuidad de la estirpe del primer virrey de Nápoles. De hecho, con Luis, II duque de Sessa por su matrimonio con Elvira, y nombrado en 1522 embajador en Roma, se inició una nueva etapa italiana del linaje, caracterizada por una intensa actividad cultural y de mecenazgo que reforzaría la mitificación de la imagen de Gonzalo, cuyas gestas se encargaría de describir Paolo Giovio y que culminaría en la generación siguiente con su nieto, el III duque de Sessa: HERNANDO SÁNCHEZ, C. J.: *El Gran Capitán y los inicios del virreinato de Nápoles. Nobleza y estado en la expansión europea de la monarquía bajo los Reyes Católicos en El Tratado de Tordesillas y su época, Tomo III*, pp. 1820-21, 1846-49.

⁹⁰¹ A pesar de estar retirado en Loja, el rey Fernando le encomendó en 1512 la campaña de Italia que debería llevarse a cabo contra los franceses. Gonzalo movilizó un gran contingente de tropas hacia Málaga para ser embarcadas, pero en el último momento el rey prefirió ceder el mando a otro militar debido a la desconfianza que tenía en Gonzalo. El engaño debió de estar muy bien preparado ya que incluso Pedro Mártir de Anglería en su correspondencia con el marqués de los Vélez señala este hecho como seguro: MÁRTIR DE ANGLERÍA, P.: *Epistolario*, vol. III, pp. 35-37 y 60-61. En estas últimas cartas da una idea de la desilusión del Gran Capitán al no regresar a Italia. Sin hijos varones, Gonzalo utilizó a sus dos hijas para desarrollar una política matrimonial intensificada tras su retorno a España y especialmente en la coyuntura de 1511 cuando planeaba volver a Italia para dirigir la Santa Liga que desembocaría en la batalla de Rávena. En 1506 Gonzalo había prometido a su hija Beatriz a Vespasiano Colonna pero la muerte de ella impidió el matrimonio. En 1510 Elvira fue prometida a Bernardino Fernández de Velasco aunque el rey se oponía, pero la muerte del condestable impidió el matrimonio. El 11 de octubre de 1511 Gonzalo firmó las capitulaciones matrimoniales entre Elvira y Federico Colonna, que tampoco se cumpliría. En los primeros años del reinado de Carlos V, Elvira se convertiría en pieza esencial de la estrategia matrimonial aristocrática tejida en la corte del nuevo monarca. En 1517 se rumoreaba que existía el proyecto de casarla con Otón Enrique de Baviera, conde palatino del Rin o con el sobrino de León X, Lorenzo de Médicis, duque de Urbino, aunque finalmente la boda se celebraría con su primo Luis Fernández de Córdoba: HERNANDO SÁNCHEZ, C. J.: *El reino de Nápoles en el Imperio de Carlos V*, pp. 77-82 y 127 y ss.

⁹⁰² En su retiro de Loja Gonzalo seguía con gran atención los asuntos de la política internacional y no reparaba gastos en estar bien informado. Sabedor de esto el rey seguía teniéndolo vigilado, tanto es así que el conde de Tendilla enviaba a Loja personas de su confianza que le informaban de asuntos que luego comunicaba al rey. Los temores del rey sobre Gonzalo se desvanecerían tras la muerte de éste pero el propio rey fallecería casi a continuación, el 23 de enero de 1516: VALDECASAS, G. G.: *op. cit.*, pp. 51-56.

*adoleció de calenturas intermitentes y vino á Granada con la esperanza de restablecerse; pero se agravó y murió en la calle hoy llamada de la Duquesa. Asistieronle su esposa Doña María Manrique y su hija Doña Elvira. Fue depositado su cuerpo en la capilla de San Francisco*⁹⁰⁶.

Sus últimas voluntades se resumen en el testamento realizado el 1 de diciembre de 1515, el día antes de su muerte: *Y mando que si Dios nuestro señor fuere seruido de disponer de mí en esta enfermedad mi cuerpo sea depositado en el monasterio de señor San Jerónimo extra muros de esta cibdad de Granada, et que de allí sea puesto et enterrado donde la duquesa mi muger quisiere et hordenare*. Los albaceas fueron su propia esposa, fray Pedro Ramiro de Alva, prior de San Jerónimo, el doctor Jorge de la Torre y su contador Juan Franco. La muerte le sobrevino el 2 de diciembre, falleciendo en su casa de Granada junto a su esposa e hija⁹⁰⁷. En la descripción de la muerte de don Gonzalo se relata el ambiente que rodeó al moribundo días antes de su fin: *E aqui adolecio de quartana en el mes de agosto: dela qual dolencia sus dias fenecieron en Granada de edad de sesenta y dos años y dos meses: a dos dias del mes de diziebre de mil quinietos y quinze años: Domingo antes del dia, estando rodeado de su mugger y hija y criados y servidores y sabios y claros religiosos*⁹⁰⁸. El término *sabios* puede darnos una idea de la pequeña corte que acompañaría tanto al Gran Capitán como a su esposa. Este círculo intelectual y en teoría relativamente laico, ya que se opone a la expresión *claros religiosos*, sería el que pudo ayudar a la duquesa en la composición y realización del programa iconográfico que estamos investigando⁹⁰⁹. Pese al enfrentamiento con Gonzalo, Fernando permitió que se le tributaran honras fúnebres reservadas a la majestad Real y a los diez días se le hicieron pomposas honras: sobre su sepultura junto al altar mayor había una gran tumba cubierta de paño de brocado y una cruz de Santiago encima. Colgado de lo alto se veía el estandarte

⁹⁰³ En Loja el Gran Capitán creó una corte señorial dedicada al cultivo de la conversación y las letras, entre continuas intrigas políticas alimentadas por las noticias que le llegaban a su retiro: HERNANDO SÁNCHEZ, C. J.: *Las letras del héroe. El Gran Capitán y la cultura del Renacimiento en Córdoba, el Gran Capitán y su época*, p. 236.

⁹⁰⁴ MARTÍN GARCÍA, J. M.: *op. cit.*, p. 317.

⁹⁰⁵ El mismo marqués de Santillana, literato español que enlaza con lo más grande del *Trecento* y *Quattrocento* italianos, indicaba que el descanso del guerrero no debía suponer una pérdida de tiempo, sino todo lo contrario, una manera de enriquecer y fortalecer el espíritu por medio de la escritura. Así, si Escipión como lector cumplía con el modelo, Julio César, al igual que algunos reyes bíblicos respondía plenamente al ideal del hombre de acción dado a la escritura en las horas de descanso, dos personajes que de nuevo aparecerán en el ciclo iconográfico de San Jerónimo: MARQUES DE SANTILLANA: *Poesías completas*, p. 50.

⁹⁰⁶ LAFUENTE ALCÁNTARA, M.: *Historia de Granada, Tomo IV*, p. 177-178.

⁹⁰⁷ La casa del Gran Capitán en Granada estuvo situada en lo que hoy día es la entrada principal de la Capitanía General. Fue un palacio árabe donado a don Gonzalo por los Reyes Católicos y se comunicaba con el convento de San Francisco por un cobertizo que llevaba directamente a la tribuna de la iglesia y permitía a sus habitantes la participación privada en los oficios divinos. En 1584 don Luis Fernández de Córdoba nieto del Gran Capitán decidió venderlo a las Carmelitas Descalzas valorándolo en 4000 ducados. Hoy día sólo queda una placa que recuerda donde vivió y murió el héroe: LÓPEZ GUZMÁN, R.: *Tradición y clasicismo en la Granada del S. XVI. Arquitectura civil y urbanismo*, pp. 464-465.

⁹⁰⁸ PÉREZ DEL PULGAR, H.: *op. cit.*, folio XX verso.

⁹⁰⁹ Al conocer la noticia de la muerte del Gran Capitán, el humanista lombardo Pedro Mártir de Anglería, que se encontraba en Madrid y había llegado a la corte de los Reyes Católicos hacía décadas para instruir a los hijos de la nobleza en los saberes clásicos cultivados en Italia se apresuró a trazar un encendido panegírico del Gran Capitán y sus virtudes: *¡Ay de ti España! Ha muerto aquel Gonzalo Fernández de Aguilar, de Córdoba, con razón y justicia llamado por antonomasia el Gran Capitán, que fue el primero, en nuestro tiempo, en levantar tu nombre hasta los astros. Hasta ahora, España estuviste escondida y el valor de tus soldados yacía adormecido. Bajo la égida de este capitán, hijo tuyo, alcanzaste, ¡oh España!, una fama eterna. Desde la haz de la tierra ha sido llamado a los cielos éste, que, a la manera de torrente, derribaba cuanto se le ponía delante. Una idea de sus hazañas cuando se enredaba en el torbellino de la guerra en Nápoles, puede formarse de mis cartas dirigidas a ti y a otros diversos Príncipes de tu clase. Una fiebre cuartana se lo llevó el 1 de diciembre. La aturdida diligencia de los médicos parece que aceleró su fin. La noticia disgustó profundamente al Rey, o por lo menos así pareció. Únicamente Dios es el que escudriña en los corazones. La magnanimidad de este varón resultó en algún momento sospechosa para el Rey. En consonancia con tales sospechas, le permitió vivir ocioso en su retiro. Bastante hay sobre esto, aunque nunca es bastante*: MÁRTIR DE ANGLERÍA, P.: *op. cit.*, p. 202.

verde y pardillo que la reina le había entregado, y a los lados pendones Reales. Fuera de la reja, en medio de la iglesia se alzaba un tabernáculo cubierto de seda negra, con las basas de las columnas doradas, y en éstas escudos magníficos con su genealogía y una bandera encima, coronando la techumbre del tabernáculo el escudo de Córdoba⁹¹⁰.

El hecho de que doña María Manrique sobreviviera a su esposo por un período de trece años y no tuviera hijos varones que perpetuaran el mando del Gran Capitán la llevó a disfrutar de una situación de gran independencia para una mujer de inicios del siglo XVI⁹¹¹. Las viudas siempre habían llamado la atención de escritores y moralistas dada su condición de libertad debido a la ausencia del esposo y muchos autores consideraban que esa situación era una anomalía legal y un estado antinatural que provenía de la ruptura de los lazos que se esperaban tener en un matrimonio. También se veía la viudedad como una amenaza, ya que durante este tiempo la viuda era una figura poderosa y con autoridad, no sólo en la regencia de su casa sino para el mundo exterior. La muerte de su marido le proporcionaba una nueva entidad legal y una serie de derechos y responsabilidades de los que no había disfrutado antes o durante su matrimonio⁹¹². Así doña María obtuvo tras la muerte del Gran Capitán un grado de autonomía e independencia que sólo estaba asociado con los hombres, y esto podía ser visto por muchos como un estado peligroso e indeseable.

A pesar de todas las limitaciones públicas de la mujer, cuando se trataba de una soltera mayor de edad o una viuda, sus derechos eran casi iguales a un hombre en lo tocante al derecho privado, apartado en el que la mujer casada estaba en posición de inferioridad legal. De ahí que para ésta el verdadero poder llegara con la viudez, momento en el que asumía el pleno control de su dote de viuda y frecuentemente, si el heredero era menor de edad como ocurría en este caso, controlaba también la explotación y supervisión de todas las tierras e ingresos hasta que el hijo o en este caso el nieto varón alcanzara la mayoría de edad. La viuda por tanto recuperaba su personalidad legal, tenía derecho a una cierta parte de los bienes de su marido y por primera vez en su vida podía tomar decisiones independientes⁹¹³. En los casos en los que la viuda tenía que tomar el control de la situación como era éste, asumía también ciertas responsabilidades sociales, legales y económicas que la apartaban del resto de la sociedad femenina. La mujer educada para mantener el orden de su hogar y educar cristianamente a sus hijos, experimentaba una vez viuda cierta libertad, ya que al morir su esposo adquiría la propiedad que le había sido asignada por su padre para usarla en beneficio de sus hijos y en tal situación llegaba a conseguir una gran independencia económica y de poder, aunque debido a esto fueron muchas las restricciones impuestas a las viudas⁹¹⁴.

El *status* de viuda también era una categoría separada en los tratados morales y eclesiásticos. Los moralistas en sus escritos prestaron bastante atención al estado de viudez de las mujeres en una época en la que la mortalidad era muy elevada y los viudos constituían una colectividad a tener en cuenta; en época medieval las viudas proliferaban

⁹¹⁰ HERNANDO SÁNCHEZ, C. J.: *Las letras del héroe. El Gran Capitán y la cultura del Renacimiento en Córdoba, el Gran Capitán y su época*, pp. 218 y 220.

⁹¹¹ De hecho el Gran Capitán dejó a la duquesa como usufructuaria de todos sus bienes; para más detalles *vid.*: HERNANDO SÁNCHEZ, C. J.: *Las letras del héroe. El Gran Capitán y la cultura del Renacimiento en Córdoba, el Gran Capitán y su época*, p. 221 nota.

⁹¹² ESTOW, C.: *Widows in the Chronicles of Late Medieval Castille en Upon my husband's death. Widows in the Literature & Histories of Medieval Europe*, pp. 153-155.

⁹¹³ Entre las limitaciones públicas de la mujer figuraban el no poder ser funcionario, jurado o testigo en un tribunal: WADE LABARGE, M.: *La mujer en la Edad Media*, pp. 48, 56-57, 102 y 105.

⁹¹⁴ En algunos lugares incluso se esperaba de ella que llevara las obligaciones oficiales y militares de su difunto marido: ALFARO, V. y FRANCIA, R.: *Bien enseñada: la formación femenina en Roma y el Occidente romanizado*, p. 189.

en una población urbana donde las jóvenes esposas sobrevivían a sus esposos mayores⁹¹⁵. Para la viuda esta nueva situación era un problema económico grave, pero si le quedaba algún patrimonio que le permitiera subsistir, como es este caso, sus circunstancias eran distintas e incluso veía mejorada su condición anterior, hecho que no era del agrado de la mayoría de la sociedad⁹¹⁶.

Ya en el siglo XV Cristina de Pizán destacaba que era un deber normal de la esposa noble permanecer en casa y gobernar la propiedad mientras el esposo buscaba honores en la corte, vestía armas o viajaba⁹¹⁷. Durante el Renacimiento los libros de doctrina destinados a mujeres incluían normalmente cuatro estados: doncella, casada, viuda y monja y establecían una diferenciación entre el estado religioso y los estados civiles, que se configuraban según la posición de las mujeres dentro de la familia. Desde el punto de vista de la ideología dominante no se concebían más posiciones femeninas que aquellas que cercaban a las mujeres dentro del ámbito de lo familiar⁹¹⁸. Esta división del género femenino hundía sus raíces en el mundo medieval, época en la que, partiendo como base del término *Castidad* los moralistas establecieron una jerarquía de tres grados: la plena práctica de la virgen, la deficiente de la casada y la en cierto modo recuperable plenitud de la viuda. Llegar a la viudedad era abrirse a la esperanza de tomar de nuevo el camino perfecto de la plena Castidad que un día fue abandonado y de ahí sus empeños en evitar el retroceso que supondría un segundo matrimonio⁹¹⁹.

Los tratados profeministas en su defensa hacia la mujer se preocuparon de resaltar el prestigio de la viuda casta. Algunas de estas obras, como el *Libro de las virtuosas e claras mujeres* de Don Álvaro de Luna ofrecían ejemplos de viudas castas como el caso de Santa Paula y muchas otras⁹²⁰ y sirvieron para que la situación de desprecio hacia la mujer iniciara un lento cambio. A partir del siglo XVI la mayoría de moralistas optaron por dejar

⁹¹⁵ Los moralistas y la sociedad eran muy rigurosos con ella, puesto que se trataba de mujeres que se encontraban en el mundo sin estar sometidas directamente al poder de los hombres. Se las miraba con recelo porque podían suponer ejemplos distorsionantes para las demás mujeres: VIGIL, M.: *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, pp. 195 y ss.

⁹¹⁶ En la época medieval ya se conocían casos de viudas que habían regentado el poder tras la muerte de sus maridos, como el de la reina Blanca de Castilla, viuda virtuosa que no abandonó los asuntos de este mundo a pesar de la muerte de su esposo. Las crónicas de Pero López de Ayala y Fernán Pérez de Guzmán que nos informan de los reinados de los reyes castellanos del S. XIV Pedro I, Enrique II y Juan II y nos recuerdan casos memorables de reinas viudas que ostentaron el poder y sufrieron incluso guerras civiles por ello. Mencionemos tan sólo los ejemplos de la reina María, esposa de Alfonso XI y su lucha con la amante de éste, Leonor de Guzmán, o el de Catalina de Lancaster, viuda de Enrique III el Doliente, madre de Juan II y regente de Castilla, que llegó incluso a dividir el reino para la regencia con su cuñado Fernando, ocupándose de la zona al Norte de Toledo. De ella Pérez de Guzmán afirma que debería haber ocupado su tiempo en temas más apropiados y frívolos dejando los asuntos serios del gobierno a los que podían manejarlos. Esta sentencia nos confirma que, aunque fueron reinas que detentaron y controlaron el futuro de Castilla, el ejercicio del poder regio por una viuda, igual que el repentino poder que traía la viudedad en ausencia de hijos varones adultos era una anomalía temporal. Para la sociedad, la muerte de estas mujeres era un alivio ya que su alejamiento del control gubernamental suponía al retorno a la normalidad: NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: *Casa, calle, convento: Iconografía de la mujer bajomedieval*, p. 13 y ESTOW, C.: *op. cit.*, pp. 156-164.

⁹¹⁷ WADE LABARGE, M.: *op. cit.*, p. 38. No sólo Cristina de Pizán aconsejaba a las viudas sobre su modo de conducta; multitud de autores medievales se preocuparon de ofrecer consejos a estas mujeres, consideradas como peligrosas por algunos: Vid. DULAC, L.: *Mystical Inspiration and Political Knowledge: Advice to Widows from Francesco da Barberino and Christine de Pizan en Upon my husband's death. Widows in the Literature & Histories of Medieval Europe*, pp. 223-258.

⁹¹⁸ VIGIL, M.: *op. cit.*, p. 11.

⁹¹⁹ MURIEL TAPIA, M^a C.: *Antifeminismo y subestimación de la mujer en la literatura medieval castellana*, p. 59-60. El hecho de que la viuda no se casase una segunda vez era valorado desde la Antigüedad, como menciona San Jerónimo al referirse a las *univirae*, mujeres que rehusaban casarse tras la muerte de su marido o que mostraban un extraordinario afecto a su único esposo: McLEOD, G.: *Virtue and Venom: Catalogs of women from Antiquity to the Renaissance*, p. 45. También Santa Catalina y San Bernardino recomendaban a estas mujeres no casarse de nuevo una vez enviudaban: HERLIHY, D.: *Women, family and society in Medieval Europe*, pp. 182 y 190.

⁹²⁰ MURIEL TAPIA, M^a C.: *op. cit.*, p. 61.

de lanzar improprios misóginos y se dedicaron en gran medida a elaborar modelos de perfectas doncellas, perfectas casadas, perfectas viudas⁹²¹ y perfectas monjas, para intentar convencer a las mujeres de que se ajustaran a las normas de acción que correspondían a los papeles y estados en los que trataban de ser ubicadas por el poder masculino⁹²². Uno de los manuales de mayor difusión entre el público femenino durante todo el S. XVI fue la *Instrucción de la mujer cristiana* de Juan Luis Vives. Siguiendo la tradición medieval, Vives dividió su obra en consejos para la doncella, la casada y la viuda, siendo este último apartado de especial interés. Para las viudas, Vives aclara que *la buena mujer, muerto su marido, sepa haber recibido el mayor daño y perdimiento que venir le podía aunque no debe pensar que su marido es del todo muerto, mas que vive con la vida del alma que es verdadera vida, y que mientras ella le tuviere en su memoria siempre será vivo para ella. Téngalo, pues, por ausente y no por muerto y sepa que cada día él sabe nuevas de ella y tiene muy bien la cuenta de todo lo que ella hace por su amor*⁹²³. Esta obra de Vives, que la duquesa es posible que conociera en su original en latín, pudo influir tanto en su concepción del ciclo como en su modo de vida, ya que desde la muerte de su esposo se preocupó solamente de recordarlo como aconsejaba el moralista valenciano y no cayó en la tentación de celebrar una segunda boda, como el propio escritor aconsejaba⁹²⁴.

Desde la muerte de su esposo, se consideraba que la viuda había quedado inexorablemente ligada a él y durante el resto de la existencia de ésta, tendría en ella su esposo una supervivencia honorable. Es por esto por lo que la viuda en los textos medievales aparece como una mujer para el recuerdo, para la nostalgia, dedicada solamente a la gloriosa exaltación del nombre de su esposo. Pero es posible que la figura de la viuda adoptara la forma negativa del estereotipo social que se generó entorno a ella, la imagen tópica de mujer licenciosa en la que la perversidad era el vicio capital. Para contrarrestar este peligro, apareció la literatura ejemplarizante con el propósito de dignificación y exaltación de la viuda leal, que mostraba modelos de viudas dignas de imitación y cuyo origen se remonta al mundo grecorromano, donde existía ya una amplia cantera de modelos⁹²⁵. Es precisamente esta literatura la que pudo hacer pensar a la duquesa la creación de un ciclo iconográfico masculino de exaltación de su esposo y de un ciclo femenino para protegerse de las posibles críticas hacia su persona. Recordemos que la

⁹²¹ En muchos de estos tratados se hacía referencia a las grandes viudas bíblicas como Abigail, Judit y Ana, la abuela de Jesús, que conmovieron especialmente a Savonarola y a Durero. Los humanistas como Ariosto en el canto XXXVII del *Orlando furioso* recuperaban también a las viudas precristianas y Boccaccio propuso especialmente a la santísima Artemisia como modelo de íntegra viudez: DE MAIO, R.: *Mujer y Renacimiento*, p. 238. Esta idea no era novedosa, ya que venía llevándose a cabo desde inicios del cristianismo. San Ambrosio de Milán ofrecía a Judit y Débora como ejemplos de viudas a imitar y las colocaba juntas en su obra: AMBROSIO DE MILÁN: *Sobre las vírgenes y sobre las viudas*, pp. 141, 237 y 243. Recordemos que muchas de estas viudas ejemplares aparecerán en la parte femenina del ciclo iconográfico de San Jerónimo.

⁹²² VIGIL, M.: *op. cit.*, p. 17. Algunas de estas obras tan de moda en esa época pudieron inspirar a la Duquesa de Sessa a realizar parte del programa femenino de San Jerónimo.

⁹²³ LUIS VIVES, J.: *Instrucción de la mujer cristiana*, pp. 351 y 363.

⁹²⁴ Vives citaba a Porcia, la hija de Catón como modelo de que *la honesta mujer no celebra segundas bodas* y recordaba a los mencionados santos doctores que *desaconsejan las segundas nupcias y aprobaban la santa continencia y viudez*: *Ibidem*, pp. 387 y 389. De todos modos la duquesa no observó totalmente los consejos de Vives, ya que éste comentaba que *las exequias de los grandes hombres deben ser magnificadas con la gloria de sus hazañas y no con gastos de sus dineros. Créame la viuda que la verdadera honra está en la memoria de las personas, no en la pompa de los enterramientos ni en los sepulcros de mármol*. Algo que doña María estaba empeñada en construir. *Ibidem*, pp. 359 y 362.

⁹²⁵ MURIEL TAPIA, M^a C.: *Antifeminismo y subestimación de la mujer en la literatura medieval castellana*, pp. 94-98. Vives también proporcionaba ejemplos de mujeres modélicas que aparecerán en el ciclo de San Jerónimo como Alceste y Penélope: *ni Alceste hubiera alcanzado tanta gloria, ni Penélope hubiera merecido tantas alabanzas, si hubieran vivido con sus maridos en prosperidad. Mas las adversidades de Admeto y de Ulises sus maridos, les dieron a ellas a ganar fama perpetua porque, servándoles la fe y caridad en sus infortunios y desdichas, méritamente alcanzaron fama de honradas y buenas y leales mujeres*. LUIS VIVES, J.: *op. cit.*, pp. 46, 139 y 246.

mencionada tumba de San Francisco era provisional y la duquesa debía hacer porque la idea de su mausoleo se llevara a cabo. No había sido la primera mujer que encargara una obra de reminiscencias clásicas ni sería la última⁹²⁶.

Tras la muerte del Gran Capitán su viuda pidió a Carlos V la capilla mayor de la iglesia de San Jerónimo para enterramiento familiar, petición que se despachó de forma favorable por parte del emperador y se puso en práctica alrededor de 1525. Para controlar mejor las obras, la duquesa trasladó su residencia, llevando consigo familiares y vasallos que pronto conformarían el barrio cercano al monumento y que desde esas fechas lleva el nombre de la duquesa⁹²⁷. Como primer maestro de obras, doña María Manrique contó con Jacobo Florentino, que ya se ocupaba de su realización antes del cambio de patronato, labor que desempeñó hasta 1526, año de la muerte del artista. En sus inicios el monasterio se caracterizó por la pobreza de estilo hasta la llegada de doña María, que se preocupó por conseguir los mejores artistas para la obra, hasta el punto de los fallidos intentos de encomendar a Miguel Ángel y Jacopo Sansovino la ejecución de las sepulturas ducales⁹²⁸. No debemos olvidar que en España ya se había iniciado la tipología de tumba en arco triunfal con los dos primeros sepulcros de Sevilla y Toledo de los cardenales Mendoza, que denota la idea humanista de la inmortalidad tanto en la otra vida como en este mundo gracias a la fama memorable del difunto. Por esas mismas fechas se seguían realizando sepulcros de estilo italiano en Andalucía, como los sepulcros de los Enríquez de Ribera en Sevilla⁹²⁹, donde el contenido pagano se da exclusivamente en obras importadas de Italia ya que en la producción española los valores primordiales eran los puramente sagrados y morales y la nueva forma arquitectónica incorporaba el significado mundano complementado por la iconografía que recubría en forma de relieves o estatuas⁹³⁰. Por lo tanto podemos suponer que si la duquesa intentó encargar los sepulcros a dos grandes artistas italianos, la carga iconográfica de origen mitológico debía ser grande, y quizá sirviera de complemento al programa iconográfico de las bóvedas.

Antes de ese crucial año de 1526 ya se habían escrito dos obras poéticas ensalzando las hazañas del Gran Capitán que analizaremos con más profundidad. La primera de ellas fue *De bis recepta Parthenope*, escrita en Nápoles por Cantalicio en 1506 y la segunda la *Historia Parthenopea*, obra que Alonso Hernández escribió y publicó en Roma en 1516, inspirada para su concepción en la primera⁹³¹. Como vemos, hasta el héroe más grande necesitaba de alguien que le diera la fama que merecía y lo perpetuara en el futuro. El Gran

⁹²⁶ Isabella d'Este ya había comisionado las pinturas de su *studiolo* a Andrea Mantegna con una iconografía ideada por Paride da Ceresara basada en la literatura de la Antigüedad clásica: HOLLINGSWORTH, M.: *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento: De 1400 a principios del siglo XVI*, p. 237.

⁹²⁷ HENARES CUÉLLAR, I.: *Los modelos del Clasicismo y el Humanismo cristiano en la Granada Moderna en Jesucristo y el emperador cristiano*, pp. 61-65. Vid.: SORIA MESA, E.: *El poder en la sombra. Mujeres y élites en la Granada del quinientos en Las mujeres y la ciudad de Granada en el siglo XVI*, pp. 81-88. El barrio de la Duquesa está íntimamente ligado a la construcción de San Jerónimo: con objeto de vigilar y activar los trabajos dirigidos por Jacobo Florentino, doña María trasladó su residencia a una casa-palacio situada fuera de las murallas, entre las puertas de San Jerónimo y Bibalmazda, frente a la iglesia. Sus familiares y vasallos se establecieron en torno al palacio ducal, formándose un nuevo barrio que desde entonces se denomina de la Duquesa, que tenía por sus centros principales la calle del mismo nombre y la placeta de los Lobos: LÓPEZ GUZMÁN, R.: *Tradición y clasicismo en la Granada del S. XVI. Arquitectura civil y urbanismo*, p. 90.

⁹²⁸ SAÉNZ DE MIERA, J.: *Reyes y mecenas: Los reyes católicos, Maximiliano I y los inicios de la casa de Austria en España*, op. cit, p. 349.

⁹²⁹ La serie fue encargada por don Fadrique Enríquez de Ribera en Génova en 1520, a su regreso del viaje a Jerusalén y desencadenó una auténtica moda entre la élite aristocrática sevillana. El propio don Fadrique encargó en 1528 varios sepulcros más para el panteón familiar y al finalizar esa década algunos pedidos más para su residencia, la casa de Pilatos (ver capítulo 3.5): LLEÓ CAÑAL, V.: *Nueva Roma: Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano*, p. 37. Para más información sobre los sepulcros de los Ribera vid.: *Ibidem*, pp. 103-130.

⁹³⁰ MARÍAS, F.: *El largo siglo XVI*, pp. 242 y 246.

⁹³¹ RODRÍGUEZ VILLA, A.: *Crónicas del Gran Capitán*, p. XII.

Capitán debía encontrar su *Homero* como le ocurrió a Aquiles para pasar a la posteridad⁹³², y quizá fuera la duquesa la persona que mejor supo concebir el proyecto que daría a su esposo y a ella misma la llave hacia la tan ansiada inmortalidad: doña María sería desde ese momento el *Homero* del Gran Capitán⁹³³. En los meses en los que Carlos V estuvo en Granada, su esposa Isabel de Portugal⁹³⁴ se alojó en casa de doña María Manrique. Doña Isabel, que era *blanca de rostro, mirar honesto, poca habla y baja, nariz aguileña, pechos secos, buenas manos, garganta alta y hermosa, de condición mansa y retraída, callada, grave, devota, discreta y no entrometida*⁹³⁵, encontraría en doña María una amiga entrañable y en sus conversaciones debió aparecer más de una vez el tema de la guerra y los hombres.



⁹³² RUIZ-DOMÉNEC, J. E.: *El Gran Capitán: Retrato de una época*, p. 532.

⁹³³ No conocemos la biblioteca que doña María o sus colaboradores pudieron manejar para crear el ciclo iconográfico, pero sí algunas bibliotecas granadinas de personajes influyentes de esa época que pueden darnos una idea del nivel cultural de la ciudad. Una de ellas es la de la reina Isabel, que heredó la pasión por los libros de su padre Juan II de Castilla, pero desgraciadamente no sabemos con seguridad qué obras contenía, ya que tras la muerte de la reina su biblioteca pasó a la Capilla Real y en 1591 por orden de Felipe II al Escorial. De la segunda mitad del siglo XVI conocemos la biblioteca de don Diego Hurtado de Mendoza, que también legó al Escorial en 1576 y la del arzobispo don Pedro Guerrero, que hizo lo propio al Colegio jesuita de San Pablo. En la biblioteca de don Pedro Guerrero figuraban autores como Salustio, *Obras de Tullio* y *Epístolas familiares de Tullio* (Cicerón), *Metamorfosis* de Ovidio, *Vidas de Césares* de Suetonio, Homero, Plutarco, Tito Livio, Virgilio, *Commentarios* de César y gran cantidad de obras erasmistas que demuestran la tolerancia que en Granada hubo con este tema: MARTÍNEZ RUIZ, J.: *El humanismo en las bibliotecas granadinas del Renacimiento en Clasicismo y Humanismo en el Renacimiento granadino*, pp. 79-86 y VILLAR AMADOR, P.: *Bibliotecas de Granada*, pp. 184-192. Ver capítulo 5.4 para el problema del erasmismo en España.

⁹³⁴ Para hacernos una idea de la vida cotidiana de la emperatriz Isabel *vid.*: PIQUERAS VILLALDEA, M^a I.: *Carlos V y la emperatriz Isabel*, con especial atención a las páginas 49-57, donde se detallan los pormenores de la casa de la emperatriz.

⁹³⁵ VILAR SÁNCHEZ, J. A.: *La cara humana del emperador Carlos V en Carlos V y la Alhambra*, *op. cit.*, p. 139.

Tiziano: Retrato de la emperatriz Isabel de Portugal, Museo del Prado, Madrid

La admiración de Isabel por María debió aumentar cada día y gracias a ello, el respeto por la memoria de Gonzalo se convirtió en un asunto de Estado. Quizá pasó por la mente de Isabel si ella podría hacer algo por el Gran Capitán que no hubiera hecho Carlos⁹³⁶. La viuda llevaba años deseando construir un monumento funerario a la memoria de su esposo, siguiendo para ello el modelo de la Capilla Real como hemos visto. Si no lo había conseguido hasta ese momento, era por la sutil oposición de algunos importantes hombres de la ciudad convencidos de que ellos y su linaje tenían tanto o más derecho que el Gran Capitán, como los Mendoza-Mondéjar que no vacilaban en criticar el proyecto del sepulcro. Doña María pudo influir a Isabel en la idea de que la memoria de Gonzalo era la mejor arma del emperador contra ese grupo de nobles. El esfuerzo humanístico para recuperar el mundo romano clásico (y sus héroes), que era el artificio ideológico de mayor eficacia en la cultura europea para desarrollar una monarquía universal en contra de los ideales luteranos, encontraba su máxima expresión en la ejemplar historia de Gonzalo. La duquesa llevaba varios años luchando con el proyecto desde que el propio emperador creara el patronato para gestionar la construcción de la iglesia; aunque su verdadera intención era convertir el edificio en un templo funerario⁹³⁷. Isabel apoyó abiertamente las reclamaciones de María y la confortó cuando recibieron la triste noticia de la muerte en Roma, donde ejercía de embajador de Carlos V ante la Santa Sede, de Luis Fernández de Córdoba, segundo duque de Sessa y marido de su hija Elvira⁹³⁸.

Durante su estancia en Granada y aconsejado por la emperatriz, Carlos V asistía a misa en San Jerónimo para escuchar los sermones de su prior fray Pedro Ramiro de Alva⁹³⁹. Posiblemente influenciado por la amistad que mantenía su esposa con doña María, Carlos V se interesó por el Gran Capitán durante su estancia en Granada y conoció a Hernán Pérez del Pulgar, quien se dirigió a la ciudad durante el verano de 1526 y allí compuso su mencionada obra *Breve parte de las hazañas del excelente nombrado Gran Capitán*, quizá por indicación del propio Carlos V al que el autor dedicó su obra⁹⁴⁰, que

⁹³⁶ Ya de joven, el príncipe Carlos debió admirar la figura del Gran Capitán. Tras la conquista del reino de Nápoles, el cardenal de Santa Cruz Bernardino López de Carvajal y Sande se hizo eco de la difusión europea del prestigio alcanzado por don Gonzalo y le transmitió en 1506 el deseo de Maximiliano de Austria de que pasara a su servicio tanto para dirigir sus tropas en Italia como para hacerse cargo de su nieto el príncipe Carlos en Flandes “*para que le gobierne y cree a ser gran Rey como vos sois Gran Capitán*”: HERNANDO SÁNCHEZ, C. J.: *El reino de Nápoles en el Imperio de Carlos V*, p. 73.

⁹³⁷ Recordemos el caso italiano de la familia Malatesta y el templo malatestiano de Rímìni, obra de Alberti.

⁹³⁸ RUIZ-DOMÉNECH, J. E.: *op. cit.*, pp. 550 y 557-559. *Vid.*: DíEZ JORGE, M^a E.: *Mujeres y arte en Granada en Las mujeres y la ciudad de Granada en el siglo XVI*, pp. 157-175.

⁹³⁹ VILAR SÁNCHEZ, J. A.: *La cara humana del emperador Carlos V en Carlos V y la Alhambra*, *op. cit.*, p. 138. Recordemos que la duquesa había elegido a Florentino aconsejada por fray Pedro Ramiro de Alva. Durante las visitas de los emperadores al monasterio admiraron sin duda las obras de italiano, muerto 6 meses antes de su llegada a Granada, y hablaron de las obras con el prior y con doña María, algo que pudo hacer que Carlos V valorara el nuevo estilo renacentista para introducirlo en los cambios posteriores de la Catedral: ROSENTHAL, E. E.: *Del proyecto gótico de Enrique Egas al moderno renacentista de Diego de Siloé en El libro de la Catedral de Granada*, pp. 97-98 y 117. Esto, unido a la oleada de libertad sin precedentes en el pensamiento religioso español provocada por las teorías erasmianas que alcanzó su momento álgido entre 1527 y 1533, facilitaron la creación de un ciclo tan singular.

⁹⁴⁰ RUIZ DOMÉNECH, J. E.: *op. cit.*, p. 543. El propio Carlos V estaba muy interesado en la literatura histórica. Sus lecturas favoritas eran *El Cortesano*, los *Discorsi* de Maquiavelo y las *Historias* de Polibio, que cubrían respectivamente los aspectos de la vida civil, política y militar. La obra de Polibio nos habla del interés del emperador por renovar los ideales del Imperio Romano y de relacionarse con los distintos héroes de la Antigüedad: CHECA CREMADES, F.: *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, p. 15. En 1534 *El Cortesano* fue traducido por Boscán instigado por Garcilaso de la Vega, quien también revisó la traducción. Mediante esta traducción los dos poetas se apropiaron de la enseñanza contenida en el libro. Si éste proclamaba como modelo la cultura italiana de una determinada época, la

pudo inspirarse en las dos obras poéticas ya mencionadas. La obra de Pérez del Pulgar se concibió durante el verano de 1526 y fue impresa por el editor alemán afincado en Sevilla Jacobo Cromberger el 17 de Enero de 1527⁹⁴¹, por lo que la duquesa pudo tener un ejemplar de esta obra en sus manos antes de su propia muerte y pudo influir en su concepción del programa iconográfico como veremos más adelante. No es la única obra que se compuso ese verano, ya que Gonzalo Fernández de Oviedo, antiguo secretario del Gran Capitán, tras la lectura de Giovanni Battista Cantalicio decidió ofrecer su propia versión de la vida de Gonzalo. Para ello le pudieron estimular un reducido grupo de amigos y familiares entre los que se encontraba doña María. Sus anotaciones darían lugar a un boceto biográfico del Gran Capitán en forma de *Diálogo* que más tarde se insertaría en su libro *Batallas y quincuagenas*⁹⁴².

Para hacernos una idea del carácter de doña María durante los últimos años de su vida y del interés que en ella debieron despertar los clásicos comentaremos brevemente el caso de Juan Latino. También conocido como Juan de Sessa o Juan el negro, debió nacer sobre 1518 en Guinea y fue trasladado con su madre a Sevilla⁹⁴³. Tras una estancia en las propiedades de la familia Fernández de Córdoba en Baena, llegó a Granada como esclavo de los duques de Sessa y se educó junto al nieto de doña María, Gonzalo Fernández de Córdoba, de su misma edad, quien luego le concedería la libertad, llegando a convertirse en una de las máximas figuras de las letras en la Granada de la segunda mitad del siglo XVI⁹⁴⁴. Debemos recordar que en la época en la que la familia se trasladó a Granada don Luis y doña Elvira habían fallecido y la educación de Gonzalo, único heredero varón del Gran Capitán, debió recaer en su abuela, doña María. El hecho de que permitiera a un esclavo negro compartir los estudios con el duque y que llegara a convertirse en una eminencia de las letras gracias a su apoyo nos da una idea del talante abierto y humanista de esta dama⁹⁴⁵.

Al final de su vida, el principal problema que tenía la duquesa y por tanto las obras del monasterio era la ausencia de arquitecto tras la muerte de Jacobo Florentino el 27 de enero de 1526. De hecho cuando Andrea Navagero llegó a Granada la construcción estaba detenida. Doña María redactó testamento con el fin de asegurar las obras del edificio, que

traducción afirmaba que la recepción adecuada para ese modelo, el lugar donde había de llevarse a cabo la imitación, era España: NAVARRETE, I.: *Los huérfanos de Petrarca, Poesía y Teoría en la España renacentista*, pp. 63-64.

⁹⁴¹ PÉREZ DEL PULGAR, H.: *Breve parte de las hazañas del excelente nombrado Gran Capitán*, folio XXIV recto.

⁹⁴² RUIZ DOMÉNECH, J. E.: *op. cit.*, pp. 518-19.

⁹⁴³ MARÍN OCETE, A.: *El negro Juan Latino. Ensayo de un estudio biográfico y crítico*, pp. 100-111.

⁹⁴⁴ Ambos asistieron a las clases de Gramática de Pedro de Mota, Maestro de la Catedral desde 1525. En 1556 Juan Latino le sucedería en la Cátedra de Gramática de la Catedral granadina, tras obtener los títulos de Bachiller y Licenciado en Filosofía en la Universidad de esta misma ciudad: GONZÁLEZ VÁZQUEZ, J.: *Valoración de la producción latina del Renacimiento granadino en Clasicismo y Humanismo en el Renacimiento granadino*, pp. 335 y ss.

⁹⁴⁵ A pesar de recrear muy bien el cambio de mentalidad entre la época de apertura del reinado de Carlos V y la cerrazón religiosa de Granada tras la rebelión de los moriscos, debemos mencionar algunas críticas sobre la novela histórica (y por tanto no científica) *Juan Latino* de José Vicente Pascual. En primer lugar comete algunos errores de precisión cronológica (don Gonzalo no era mayor de edad en 1526 durante la visita del emperador, p. 81 y su madre doña Elvira murió ese mismo año, no tras la sublevación de los moriscos de 1568, p. 251) y Juan Latino no pudo conocer a doña María siendo adulto, ya que todos los autores coinciden en que nació sobre 1518 y tendría unos 9 años en 1527, cuando murió la duquesa, no 25 como refleja el libro. Pero en lo que discrepamos rotundamente es en la imagen que se ofrece de doña María Manrique, una vieja puntillosa y déspota, fría, solitaria y excesivamente religiosa, obsesionada con el demonio que nada tiene que ver con la señora humanista y culta, interesada por las letras que decidió terminar el mausoleo a su esposo y completar un ciclo iconográfico eminentemente pagano como el que es objeto de nuestra investigación: VICENTE PASCUAL, J.: *Juan Latino*, pp. 49-52, 64-67 y 81-106. Tampoco pensamos que Juan Latino pudiera ser uno de los redactores del programa ya que obtuvo la preparación suficiente alrededor de 1550, fecha en la que el ciclo estaba prácticamente finalizado. En su obra más importante, la *Austriada* dedicada al hermanastro de Felipe II don Juan de Austria tras la victoria de Lepanto, solamente encontramos referencias a Aníbal y a Escipión, omitiendo el resto de personajes masculinos y femeninos del ciclo: LATINO, J.: *La Austriada*, p. 59.

ahora pasaba a depender de su nieto menor de edad. Puede que lo último que hiciera la duquesa fuera sugerir el nombre de Siloé como continuador de Florentino en las obras de la iglesia⁹⁴⁶: si aceptamos este dato, la duquesa se preocupó de conseguir a dos grandes arquitectos relacionados con Italia y que conocían muy bien el lenguaje clásico que doña María deseaba para el mausoleo. Llegados a este punto queremos destacar otro detalle que pudo interesar a la duquesa y es que ambos arquitectos tenían algo más en común. Los dos eran expertos escultores como veremos en sus respectivos capítulos y en las fechas en las que trabajaron para doña María, era esta labor relacionada con la escultura la que les daba una fama mayor incluso que la que les proporcionaba la propia arquitectura. Posteriormente veremos qué razones pudo tener doña María para la elección de estos dos arquitectos.

La duquesa murió el 10 de junio de 1527⁹⁴⁷ dejando dispuesto cómo finalizar la obra, que pasó a manos de Siloé. Al fallecer doña María y ser su nieto menor de edad, la fundación recayó sobre el tutor del niño, Pedro Fernández de Córdoba, maestresala de la emperatriz, el viejo contador de la familia y albacea de los duques Juan Franco y fray Pedro Ramiro de Alva, testamentario del Gran Capitán y su esposa. La elección de Siloé pudo realizarse en Burgos a fines de 1527 y contrató la obra en Granada en marzo de 1528. Es probable que para su elección interviniera Antonio de Rojas, antiguo arzobispo de Granada y en esos momentos arzobispo de Burgos, cliente de Siloé desde 1526, y que le había encargado su sepulcro para San Francisco de Villasilos en Astudillo, provincia de Palencia⁹⁴⁸. Siloé terminó las obras en San Jerónimo hacia 1547, a falta de la reja, retablo y sepulcros que el maestro no llegó a realizar por ciertas desavenencias con el duque de Sessa y nieto de la duquesa, con lo que al final los deseos de doña María Manrique no se vieron totalmente cumplidos. Los cuerpos del Gran Capitán, de doña María, de sus tres hijas y su yerno se trasladaron desde sus distintos lugares de origen a la iglesia el 4 de octubre de 1552⁹⁴⁹. Después de esta fecha seguirían produciéndose obras que ensalzarían la figura del Gran Capitán, como la de Paolo Giovio *La Vita di Gonzalvo di Córdoba, detto Il Gran Capitano*, traducida al castellano y publicada en 1557⁹⁵⁰, pero que por su tardía composición no pudieron influir en el ciclo iconográfico de San Jerónimo, que estaba terminado sobre 1553.

⁹⁴⁶ RUIZ DOMÉNECH, J. E.: *op. cit.*, pp. 559-560.

⁹⁴⁷ BUSTAMANTE GARCÍA, A.: *El sepulcro del Gran Capitán* en Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, nº LXII, pp. 7 y 9.

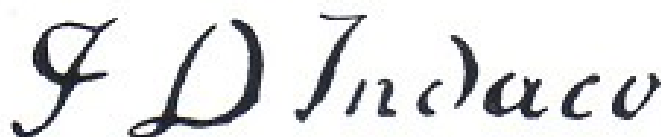
⁹⁴⁸ MARÍAS, F.: *El largo siglo XVI*, p. 367.

⁹⁴⁹ *El cadáver del Gran Capitán fue trasladado el 4 de octubre de 1552 á la bóveda del templo suntuoso de S. Gerónimo, y allí ha reposado con el de su ilustre esposa*: LAFUENTE ALCÁNTARA, M.: *op. cit.*, pp. 177-178. Sus hijas doña María de Guzmán y doña Beatriz de Figueroa habían fallecido muy jóvenes. Su hija doña Elvira había muerto en Roma en 1526 y su yerno don Luis Fernández de Córdoba en Sessa en 1524. El traslado de las cajas de cedro tuvo gran solemnidad asistiendo la Cruz de la Iglesia Mayor (Catedral), 450 religiosos, los Capellanes Reales (...) tras los restos, el caballero de Jaén Juan Peláez de Berrio, soldado de las guerras de Nápoles y el primero que entró en *Castelnuovo*, el cual llevaba el estoque del Gran Capitán, cuya cruz, manzana y empuñadura eran de oro y plata, labradas a martillo. Seguía la presidencia con todos los estandartes y, detrás, los caballeros de Córdoba y su tierra y los de Granada, presididos por el marqués de Cerralbo. En la Plaza nueva, Iglesia Mayor y San Jerónimo, se colocaron tribunas para descanso de la comitiva y el poeta Juan Latino dedicó una composición a ese traslado: SANZ SAMPELAYO, L.: *op. cit.*, p. 205.

⁹⁵⁰ RUIZ DOMÉNECH, J. E.: *op. cit.*, p. 565.

4.2. Jacobo Florentino

Jacobo Florentino es el primer gran artista documentado que encontramos relacionado con San Jerónimo. Vasari lo presenta en su obra *Vidas* como *Iacopo el Índigo*, aunque su verdadero nombre era Jacopo di Lazzaro Torni, nacido en Florencia en 1476, fecha que varía según autores hasta 1456⁹⁵¹. En el capítulo que Vasari dedica a este artista nos informa que fue discípulo de Domenico Ghirlandaio⁹⁵² y que transcurrió parte de su vida en Roma, donde trabajó con Pinturicchio⁹⁵³, decoró una capilla en la iglesia de San Agustín y realizó otros trabajos en la iglesia de *Santa Trinitá* de Roma. También se identifica a Florentino como ayudante de Rafael en la decoración de los apartamentos Borgia⁹⁵⁴. Aunque Vasari no mencione grandes obras suyas, se le han atribuido por comparación con su estilo la talla de unas puertas en el baptisterio de Pistoia⁹⁵⁵. Vasari en su obra lo califica como *alegre y afable* y comenta que era un charlatán encantador que detestaba el trabajo⁹⁵⁶, gran amigo de Miguel Ángel a quien acompañó a decorar la bóveda de la Capilla Sixtina: *hizo venir de Florencia a algunos pintores amigos suyos, para que le ayudaran y para aprender de ellos la forma de trabajar al fresco, técnica en la que algunos de ellos tenían mucha experiencia; y así llegaron a Roma el Granaccio, Giulian Bugiardini, Iacopo di Sandro, L'Indaco Vecchio, Agnolo di Domenico y Aristotile*⁹⁵⁷. Vasari nos relata un detalle curioso de su amistad con Miguel Ángel: eran muy buenos amigos hasta que la charla de Jacobo le resultó pesada y se cansó de él; lo mandó a comprar higos al mercado y a su regreso decidió no abrirle la puerta, con lo que Jacobo indignado se alejó de él y murió a la edad de 68 años en Roma⁹⁵⁸.



Firma de Jacopo di Lazzaro Torni o Jacobo Florentino, apodado *l'Indaco*

Según este relato, Vasari no conoció el viaje de Jacobo a España porque menciona

⁹⁵¹ HERNÁNDEZ PERERA, J.: *Escultores florentinos en España*, p. 24.

⁹⁵² MORALES, A. J.: *Italia, los italianos y la introducción del Renacimiento en Andalucía en Reyes y mecenas: Los reyes católicos, Maximiliano I y los inicios de la casa de Austria en España*, p. 196.

⁹⁵³ La inspiración *quattrocentista* de Florentino sobre todo en las pilastras y sus *candelieri* se relacionan con el sistema decorativo de Pinturicchio en la biblioteca Piccolomini (1501-06): GÓMEZ PIÑOL, E.: *Jacobo Florentino y la obra de talla de la Sacristía de la Catedral de Murcia*, p. 14. El motivo ornamental del *candelieri* es la traducción arquitectónica del candelabro adornado con motivos vegetales que ya se utilizaba durante la Edad Media. En la arquitectura del primer Renacimiento se utilizaba repetidamente para decorar pilastras, parastas en versión pintada o en bajorrelieves y como elemento de sostén o pináculo de coronación. Estos diseños fantásticos de arquitectura adornada se referían probablemente a aparatos efímeros para fiestas o representaciones teatrales y constituían indudablemente una representación triunfalista y adornada de la recuperación de la Antigüedad: MÜLLER PROFUMO, L.: *El ornamento icónico y la Arquitectura 1400-1600*, pp. 161-164.

⁹⁵⁴ MARÍAS, F.: *El largo siglo XVI*, p. 273.

⁹⁵⁵ Atribuidas por Lionello Venturi a principios del S. XX: citado en HERNÁNDEZ PERERA, J.: *op. cit.*, p. 25.

⁹⁵⁶ *Ibidem*.

⁹⁵⁷ VASARI, G., *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos (Antología)*, p. 379.

⁹⁵⁸ *Ibidem*, p. 444.

que murió en Roma aunque sabemos que se trata de un error, ya que en realidad falleció en Villena, cerca de Murcia en 1526⁹⁵⁹. Jacobo fue hijo de Lázaro di Pietro Torni, nombre que pasaría más tarde al hijo de Jacobo, Lázaro de Velasco. Jacobo tuvo un hermano menor llamado Francesco también apodado *l'Indaco*, identificado posteriormente por algunos autores como Francisco Florentín, que aparece como cantero en Vélez Blanco desde 1506⁹⁶⁰ y más tarde inició la torre de la Catedral de Murcia en 1519 y realizó las escaleras y balaustrada de la Capilla Real de Granada⁹⁶¹. De hecho pudo ser su hermano Francesco quien escribiera a Jacobo para venir a España y trabajar en Andalucía⁹⁶². Para este viaje, Jacobo pudo intervenir en convencer a Machuca, amigo suyo en Roma para que lo acompañara en su regreso a España, como atestigua Lázaro de Velasco, que comenta que su padre vino de Italia con Pedro Machuca a finales de 1519⁹⁶³.

Florentino se sumó así al grupo de artistas italianos que viajaban a España gracias a las posibilidades de trabajo que nuestro país les ofrecía, entre los que destacaban Niculoso Pisano, Pace Gagini, Torrigiano o Antonio de Aprile y que se consideran los introductores del Renacimiento en España⁹⁶⁴. En 1520 Machuca y Berruguete viajaron a Granada para decorar con pinturas murales la Capilla Real⁹⁶⁵ y Jacobo aparece relacionado con ellos. Además Jacobo era yerno del escultor Juan López de Velasco entallador y vecino de Jaén y desde octubre de 1520 el florentino aparecía en las obras de la Capilla Real donde dirigió y facilitó modelos a los pintores, entalladores y carpinteros que allí trabajaban. Como ejemplo de esto, para la reja de madera que separaba la sacristía del relicario tomó de modelo la que Mino da Fiesole hizo para la Capilla Sixtina⁹⁶⁶. También a fines de 1520 entró en la subasta de los antepechos de piedra del altar mayor junto al cantero Sebastián de Alcántara y el 8 de febrero de 1521 según la documentación de la Capilla Real, concertó el retablo de la Santa Cruz destinado a albergar el tríptico de Dierick Bouts⁹⁶⁷, tasado en 52

⁹⁵⁹ CAMÓN AZNAR, J.: *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*, p. 29.

⁹⁶⁰ Algunos autores como Hernández Perera identifican a ambos autores como hermanos, mientras que otros como Gutiérrez Cortines prefieren no pronunciarse en este dato que aún no parece del todo claro: HERNÁNDEZ PERERA, J.: *op. cit.*, p. 25.

⁹⁶¹ Aunque la actuación de Francisco Florentín en Vélez Blanco esté aún por demostrar, no ocurre lo mismo en la Capilla Real, donde despliega su arte creando grutescos de gran finura en la labra y composición, con gran abundancia de aves y animales carnívoros entre cogollos y palmetas de gran complejidad compositiva en sus motivos simétricos: FERNÁNDEZ GÓMEZ, M.: *Los grutescos en la Arquitectura española del Protorenacimiento*, pp. 302-313. En el período entre 1515-1520 aparecen bien definidos temas decorativos que implican una innovación con respecto al período precedente, como los bucráneos y arreos militares que ya se había incorporado al léxico en la puerta del Palacio de los Mendoza en Guadalajara: ÁVILA, A.: *Imágenes y símbolos en la Arquitectura pintada española (1470-1560)*, pp. 90-91.

⁹⁶² Francisco Florentino fue uno de los artistas italianos que ayudó a introducir el nuevo lenguaje clasicista en una Granada en la que reinaba el gótico tardío, representado por Egas y su círculo. Francisco trabajó junto a Juan de Marquina en la iglesia de Moratalla en Murcia y tuvo por aprendiz a Sebastián de Lizana, que sería un futuro colaborador de Siloé en la Catedral de Granada. Todos estos colaboradores suyos serían los que traspasarían las barreras del gótico tardío para adentrarse en las nuevas corrientes renacentistas: FÉLEZ LUBELZA, C.: *Francisco Florentino: Nuevas observaciones sobre la presencia italiana en Granada en Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte: España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, pp. 278-279.

⁹⁶³ ROSENTHAL, E. E.: *El palacio de Carlos V en Granada*, pp. 13 y 16. *Vid.*: LÓPEZ GUZMÁN, R. y ESPINOSA ESPÍNOLA, G.: *Pedro Machuca*, pp. 33 y ss.

⁹⁶⁴ CHECA, F.: *Pintura y escultura del Renacimiento en España: 1450-1600*, pp. 96-97.

⁹⁶⁵ LÓPEZ GUZMÁN, R. y ESPINOSA SPÍNOLA, G.: *Pedro Machuca*.

⁹⁶⁶ HERNÁNDEZ PERERA, J.: *op. cit.*, p. 26.

⁹⁶⁷ Debemos recordar que muchos italianos salían de su país en busca de encargos en países con menos competencia que en Italia. De las 3 grandes corrientes italianas (florentina, lombarda y napolitana) en nuestra ciudad las más importantes fueron las dos primeras y Jacobo aparecía como representante de la escuela florentina. Sánchez Mesa ve muy probable que Jacobo Florentino trabajara junto a Felipe Bigarny en el retablo mayor de la Capilla Real entre 1520-1522. Según este autor, Florentino llegó a Granada para realizar las puertas de la sacristía de la Capilla Real, ayudado por Martín Bello y Diego de Guadalupe. En 1521 concertó el mencionado retablo de la Santa Cruz para el descendimiento de Bouts, en el que también intervendrían Antonio de Plasencia y Alonso de Salamanca: SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.: *Técnica de la escultura policromada granadina*, pp. 65-74.

ducados, precio al que Jacobo intentó poner pleito por considerarlo exiguo. Ese mismo 8 de febrero Jacobo Florentino y Machuca completaron este retablo, que fue sustituido en el S. XVIII por otro barroco, alterando así el orden de las pinturas, algunas de cuyas escenas se atribuyen al propio Florentino⁹⁶⁸. Ya sea por relación con su hermano o por influencia de Machuca y Berruguete, Jacobo trabajó en el mismo edificio que ellos, al cual hemos definido anteriormente como verdadero semillero de ideas artísticas durante el primer cuarto del S. XVI: la Capilla Real. El hecho de trabajar en la Capilla Real será fundamental en el futuro para su elección como maestro de obras del monasterio de San Jerónimo.

En la Capilla Real encontramos una de las dos grandes obras escultóricas que realizó para la ciudad, la Anunciación⁹⁶⁹ que se colocó encima de la puerta de la sacristía. Es de piedra policromada y de tamaño natural y algunos autores la han relacionado con la famosa Anunciación que Donatello realizara para la iglesia de *Santa Croce* en Florencia⁹⁷⁰. Al mismo tiempo que Jacobo trabajaba en la Capilla Real lo hacía en la torre⁹⁷¹ de la catedral de Murcia desde 1522⁹⁷². El primer cuerpo de la torre se inició en octubre de 1521 y su primer arquitecto fue Francisco Florentín, cobrando su salario hasta febrero de 1522, fecha de su muerte⁹⁷³. Jacobo Florentino, a quien se le considera el introductor de una serie de formas y elementos arquitectónicos de rango clásico que conformarían definitivamente los caracteres del arte renacentista de la región, no se incorporó hasta mayo de ese mismo año y a él corresponde la ejecución del primer piso⁹⁷⁴. El exterior de este primer cuerpo

⁹⁶⁸ HERNÁNDEZ PERERA, J.: *op. cit.*, pp. 26- 27.

⁹⁶⁹ CAMÓN AZNAR J.: *op. cit.*, pp. 29-30.

⁹⁷⁰ El hecho de que la obra esté muy repintada y que posiblemente en el original debiera estar policromada sobre oro en mate ha hecho que se la relacione con la Anunciación del retablo Cavalcanti de la iglesia florentina: SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.: *op. cit.*, p. 73 y HERNÁNDEZ PERERA, J.: *op. cit.*, p. 28. Otra obra tradicionalmente relacionada con Florentino y actualmente atribuida a Jerónimo Quijano es el grupo de la Crucifixión de la iglesia de la Magdalena de Jaén, muy relacionado con el Cristo de San Agustín de Granada, al que otros autores atribuyen a Florentino. En la propia Capilla Real se atribuyen a Florentino los órganos y cajoneras realizados en madera hoy perdidos, de los que realizó las trazas y los diseños y las puertas de ingreso, realizadas por Diego de Guadalupe. De segura factura suya es el retablo de Santa Cruz concebido junto a Machuca, y para el que su suegro le ayudó en los problemas de tasación: GÓMEZ PIÑOL, E.: *op. cit.*, pp. 40 y 44-46.

⁹⁷¹ La torre antigua fue vista por Jerónimo Munzer durante su viaje a la ciudad en 1494 y hoy día no se conocen con seguridad los motivos de su derribo: GÓMEZ PIÑOL, E.: *op. cit.*, pp. 9-10.

⁹⁷² ROSENTHAL, E. E.: *El palacio de Carlos V en Granada*, p. 17.

⁹⁷³ La torre sustituyó al antiguo campanario medieval, pero su realización no responde a un proyecto único, sino que es el resultado de varios diseños que se fueron realizando según avanzaba la obra y cambiaban los estilos. El primer cuerpo plantea más interrogantes y sus trazas se atribuyen a Francisco Florentín, que trabajó en la Catedral desde julio de 1519 hasta febrero de 1522. Francisco Florentín pudo proporcionar a los capitulares distintos modelos o dibujos para que eligieran entre las diversas muestras, ya que estaba en contacto con los medios de donde se podían obtener diseños y grabados. Éste comenzó la obra en 1519 y la continuó hasta su muerte, en febrero de 1522. Aunque Lázaro de Velasco (hijo de Jacobo Florentino) atribuyera la traza de la torre a su padre, esto no parece probable ya que se tiene noticia de un diseño que sirvió de modelo en los primeros momentos y que pudo ser de Francisco. Parece ser que en 1519 cuando se comenzó la cimentación y se estaba labrando piedra ya se disponía de un diseño, que no tenía porqué incluir con minuciosidad todos los detalles ornamentales pero sí los aspectos esenciales del edificio, como su dimensión, cargas aproximadas, perímetro y grosor de los muros. Por tanto es lógico pensar que Francisco Florentín dio un diseño que sirvió de base para comenzar los cimientos y permitió entender cómo sería la torre una vez concluida, pero luego sus sucesores añadieron detalles y ornamentos de su propia cosecha. Se deduce que hacia 1518 ya existían los primeros acuerdos sobre la obra y en 1519 se comenzó a preparara el solar, los cimientos y la talla de los materiales. Esto indica que antes de que Francisco se incorporara a su puesto se habían empezado a dar los primeros pasos. Entre 1520-21 Francisco estuvo al frente de equipos de canteros de la Catedral y mientras él estuvo de maestro mayor se derribó el antiguo campanario medieval y se hicieron los cimientos de la nueva torre: GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C.: *Renacimiento y Arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena (Reyno de Murcia, Gobernación de Orihuela y Sierra del Segura)*, pp. 115-117. Francisco Florentín fue maestro mayor del 7 de julio de 1519 al 25 de abril de 1521: GÓMEZ PIÑOL, E.: *op. cit.*, p. 10.

⁹⁷⁴ Según la información de su hijo, Jacobo Florentino *ordenó la torre*, pero como hemos comentado anteriormente se debe limitar el alcance de la traza dada por Jacobo y conceder a Francisco el mérito de haber planteado y comenzado la torre. El término *ordenar* no implica forzosamente la realización de un edificio desde sus cimientos, sino que puede estar ligado al hecho de diseñar y distribuir los elementos. Jacobo pudo tener facilidad en absorber las condiciones estéticas impuestas por su predecesor, ya que ambos procedían de un mismo ambiente artístico y durante sus encuentros y

entronca con las tradiciones artísticas florentinas y recoge detalles y elementos muy difundidos en la Roma de principios del S. XVI, como los programas ornamentales influenciados por los decoradores y panelistas italianos anteriores a 1515 y el gusto por lo fantástico que caracterizan esa época. Las principales fuentes gráficas de los órdenes de la torre y sus repertorios en el primer y segundo piso fueron los dibujos o tratados italianos contemporáneos al de Francesco di Giorgio, Filarete y el *Codex Escorialensis* (sobre todo los capiteles de las pilastras del primer cuerpo)⁹⁷⁵.

Otra obra de Florentino es la sacristía de la Catedral, que ocupa el interior del primer cuerpo de la torre: Jacobo fue el tracista y también diseñó las cajonerías y la antesacristía que une este espacio con la girola⁹⁷⁶. Estos dos espacios poseen interesantes portadas suyas concebidas en forma de arco triunfal⁹⁷⁷, una de las cuales está inspirada de un grabado de la edición de fray Giocondo de la obra de Vitruvio⁹⁷⁸. También se atribuye al italiano la traza de la capilla de enterramiento de don Gil Rodríguez de Junterón y sus herederos, aunque la realización material correspondiera a Jerónimo Quijano, quien ejecutaría el proyecto⁹⁷⁹. Jacobo Florentino desempeñaría su labor en la Catedral de Murcia

colaboraciones en la Capilla Real de Granada habrían podido tener ocasión de cambiar impresiones sobre el proyecto y construcción de la torre: *Ibidem*, pp. 117-118.

⁹⁷⁵ Además de estos repertorios, los artistas también pudieron conocer otras series de dibujos como los de Giuliano de Sangallo y Nicola de Modena. La vinculación a las corrientes artísticas italianas se hace muy patente al estudiar el repertorio decorativo de las pilastras, que enlazan con dibujos y realizaciones de Pinturicchio, las series de *candelieri* del *Codex Escorialensis* y obras españolas proyectadas o ejecutadas por italianos en las primeras décadas del S. XVI. Pero las fuentes gráficas no fueron copiadas literalmente, y el tracista combinaba elementos e introducía matices propios, ya que a veces estos dibujos eran abocetados y sólo sugerían ideas y formas, pero dejaban libre el detalle a la elección de quien realizara o ejecutara la traza: GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C.: *op. cit.*, pp. 126-127.

⁹⁷⁶ La talla, realizada en madera de nogal, es de manos muy diversas y su ejecución muy extendida en el tiempo. Su diseño se ha atribuido a Florentino por las estrechas relaciones con su obra arquitectónica, y por el parecido con otras obras suyas, pero él solo llegó a completar la realización material de algunas partes: GÓMEZ PIÑOL, E.: *op. cit.*, pp. 15-20.

⁹⁷⁷ Esta portada de la sacristía siempre se ha atribuido a los Florentino, aunque unos autores la adjudican a Francisco y otros a Jacobo. Lo lógico es que fuera ejecutada cuando estaba avanzada la obra o próximo a finalizar el primer piso y la sacristía, por tanto entre 1524 y 1526, así que se asignaría a Jacobo. La cabeza femenina del capitel está inspirada de los dibujos de Francesco di Giorgio Martini o de Fra Giovanni Giocondo Veronese: la influencia del primero a través de las ilustraciones de su tratado y la del segundo por los dibujos incluidos en su traducción del Vitruvio en su primera edición de Venecia de 1512. No es posible determinar cual de los dos tratadistas sirvió de punto de partida a Jacobo cuando trazó esta portada y A. Bonet Correa ha apuntado que tal vez aquel trajera de Italia una traducción. La portada de esta sacristía concebida a la manera de arco de triunfo, sería terminada por Jerónimo Quijano: GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C.: *op. cit.*, pp. 133-136 y 144 y HERNÁNDEZ PERERA, J.: *Escultores florentinos en España*, pp. 30-31.

⁹⁷⁸ Bonet al estudiar los diseños con decoraciones de columnas estriadas y capiteles de cariátides, descubrió la relación entre ambas obras: citado en PIZARRO GÓMEZ, F. J. y MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, P.: *Los X libros de Arquitectura de Marco Vitruvio Polión, según la Traducción Castellana de Lázaro de Velasco*, p. 35 y NIETO, V., MORALES, A. J., y CHECA, F.: *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, *op. cit.* p. 79.

⁹⁷⁹ La conocida como capilla de los Junterones fue encargada por don Gil Rodríguez de Junterón, que ocupó cargos de gran importancia en la curia romana en tiempos de Julio II (a quien se plasma de forma idealizada en el exterior de la capilla con su escudo y el del comitente al mismo nivel y tamaño). La tesis más aceptada hoy día es que don Gil trajera algún esquema de Italia o al menos la idea de realizar una capilla funeraria. Solicitó el permiso al cabildo el 27 de marzo de 1525 y la obra se inició en los últimos meses de ese año, poco antes de la muerte de Florentino, por lo que se piensa que la traza la realizara el italiano y Jerónimo Quijano ejecutara el proyecto. El 12 de septiembre de 1543, momento de la redacción del testamento de Junterón, se refleja que la capilla estaba terminada. La estructura está adosada a la nave de la epístola y es un espacio autónomo separado del resto por una reja. El primer espacio hace de vestíbulo y el segundo de forma ovalada forma la capilla, con una cúpula muy original. Su inspiración se ha visto muy relacionada con los dibujos de la traducción de Vitruvio de Cesare Cesariano, publicada en Como en 1521. Tampoco se puede ignorar la importancia de ruinas romanas como las termas de Diocleciano y Caracalla, donde hay varias habitaciones con óvalos, una de ellas plasmada en un dibujo del tratado de Serlio, cuyo esquema es muy parecido a la capilla. Todos estos modelos podrían haber servido a Florentino y su sucesor a la hora de diseñar el conjunto. El tratado de Serlio se publicó cuando ya estaba comenzada la capilla, pero siendo unas ruinas romanas sumamente reproducidas como las termas era fácil que cualquier artista informado pudiera contar con un esquema sobre ellas. Además de los ejemplos de planta oval de procedencia romana el arquitecto pudo tener de primera mano el proyecto de Miguel Ángel de 1505 para la tumba de Julio II, de planta oval. Tanto Junterón como Florentino poseyeron estrechas relaciones con Miguel Ángel y Julio II y los dos debieron conocer ese proyecto, ya que ambos estaban en Roma en 1505: GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C.: *op.*

compaginándola desde mayo de 1525 con las obras de San Jerónimo en Granada⁹⁸⁰.

La continuación de la iglesia de San Jerónimo se acometió tras la formalización de la escritura de patronazgo en 1525⁹⁸¹. Aquí debemos mencionar que una de las primera decisiones que tomó la duquesa fue la de elegir maestro de obras y parece que esto no le llevó mucho tiempo. Quizá el mencionado dato de que Jacobo hubiera trabajado en la Capilla Real influyera a doña María para su elección, ya que ella intentaba crear un mausoleo similar al que tenían los Reyes Católicos, hecho ya mencionado en precedentes capítulos. Si le interesaba realizar un monumento a la gloria de su esposo inspirado en la obra Real, no podía tomar mejor decisión que la elección de Florentino para la continuación de las obras. Además, si a la duquesa ya le rondaba por la cabeza la idea de la realización de un ciclo iconográfico de virtudes, sabía que contando con un artista italiano tenía la ventaja con la que no habían gozado los Reyes Católicos en su obra, ya que doña María sabía muy bien de los usos de este tipo de ciclos en aquel país, algunos de los cuales serían de sobra conocidos por Florentino. De hecho la duquesa debió valorar en gran medida tanto los conocimientos como la nacionalidad de Jacobo, ya que ambos factores influirían en el proyecto. El artista realizó cambios drásticos en la obra: revistió los soportes cilíndricos del crucero con un apilastrado clásico corintio rematado por un poderoso entablamento de friso muy decorado dando un giro radical al desarrollo de la obra gótica⁹⁸² y rehizo los arcos de las capillas colaterales para albergar los escudos del Gran Capitán y su esposa⁹⁸³.

Llegados a este punto debemos mencionar su segunda gran obra escultórica: el Entierro de Cristo conservado en el Museo de Bellas Artes de Granada, sin documentar pero atribuido a Florentino y dorado y coloreado por Alonso de Salamanca en 1520⁹⁸⁴. Esta obra siempre ha suscitado controversias sobre cuál sería el primitivo origen de su colocación, que algunos autores revelan como la Capilla Real⁹⁸⁵ y otros como el monasterio de San Jerónimo⁹⁸⁶. De confirmar este segundo edificio como su destino original, su colocación pudo ser bajo un arco del claustro, sobre un frontal de mármol labrado en bajorrelieve también obra de Jacobo⁹⁸⁷. En el Entierro de Cristo⁹⁸⁸ podemos atestiguar las influencias del gusto arqueológico que se estaban produciendo en Italia a

cit., 161-188.

⁹⁸⁰ Algunos autores como Rosenthal indican que Jacobo Florentino abandonó sus trabajos en la Catedral de Murcia para ocuparse de las labores de San Jerónimo, pero fuentes más modernas indican que permaneció en Murcia hasta su muerte. Cfr. ROSENTHAL, E.: *La Catedral de Granada*, p. 25 y GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C.: *op. cit.*, p. 129.

⁹⁸¹ HERNÁNDEZ PERERA, J.: *op. cit.*, p. 32.

⁹⁸² AMPLIATO BRIONES, A. L.: *Muro, orden y espacio en la Arquitectura del Renacimiento andaluz. Teoría y práctica en la obra de D. Siloé, A. Vandelvira y H. Ruiz II*, p. 71 y GÓMEZ-MORENO, M.: *Las águilas del Renacimiento español*, p. 57.

⁹⁸³ HERNÁNDEZ PERERA, J.: *Escultores florentinos en España*, p. 32.

⁹⁸⁴ SAÉNZ DE MIERA, J.: *Reyes y mecenas: Los reyes católicos, Maximiliano I y los inicios de la casa de Austria en España*, *op. cit.*, p. 350.

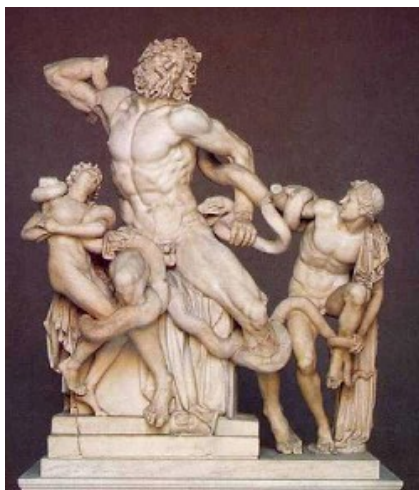
⁹⁸⁵ CAMÓN ANZAR, J.: *La arquitectura y la orfebrería españolas del S. XVI*, pp. 29-30.

⁹⁸⁶ GALLEGO BURÍN, A.: *op. cit.*, p. 142.

⁹⁸⁷ Sánchez-Mesa defiende que Florentino realizó la escultura para centrar la iglesia de San Jerónimo antes de la construcción del retablo. La composición de la obra es una elipse cuyo eje mayor horizontal lo forma el cuerpo yacente de Cristo y el eje menor la figura vertical de la Virgen, cuyos brazos extendidos en cruz marcan un triángulo inscrito. La elipse viene reforzada en su exterior por las posturas encorvadas de Nicodemo y José de Arimatea. Para un análisis pormenorizado de las carnaciones *vid.*: SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.: *op. cit.*, p. 69. Ver también su estudio en: SAÉNZ DE MIERA, J.: *Reyes y mecenas: Los reyes católicos, Maximiliano I y los inicios de la casa de Austria en España*, (fichas) pp. 349-350.

⁹⁸⁸ Algunos autores ven en esta obra influencias del Entierro de Cristo realizado por Niccolo dell'Arca para la Piedad de Santa Maria della Vita en Bolonia, de 1467: DE BOSQUE, A.: *Artistes italiens en Espagne: du XIV siècle aux Rois Catholiques*, pp. 407-419.

finales del S. XV e inicios del S. XVI ya comentadas en otros capítulos y cuyas características se hacen patentes en esta obra. En la cabeza de José de Arimatea de este grupo escultórico podemos ver una clara influencia del Laocoonte, sobre todo en el gesto de dolor del personaje⁹⁸⁹. Al mismo tiempo el san Juan Evangelista nos recuerda a uno de los hijos de Laocoonte y en la figura de Cristo muerto se ven ciertas influencias de Miguel Ángel⁹⁹⁰. El mencionado gesto de dolor del Laocoonte y José de Arimatea lo encontramos de nuevo en los tenantes de escudo del primer cuerpo del ábside exterior del monasterio de San Jerónimo, primer cuerpo que ya sabemos fue obra íntegramente de Jacobo⁹⁹¹.



Laocoonte, Museos Vaticanos, Roma



Jacobo Florentino: Entierro de Cristo, Museo de Bellas Artes, Granada

En este Entierro de Cristo podríamos vislumbrar también la mano de la duquesa: si bien es muy difícil que ella lo encargara ya que hemos visto que se realizó sobre 1520, cinco años antes de que Florentino se ocupase de las obras de San Jerónimo⁹⁹², sí pudo adquirirla para que decorara uno de los retablos del claustro que ya estaba terminado por esa época. Quizá la intención de la duquesa fuera aún más lejos y teniendo en cuenta que la temática es un entierro, éste tendría perfecta cabida en el templo funerario que ella se estaba encargando de construir para la memoria de su esposo como mausoleo. Así, la colocación momentánea de esta obra en el pequeño retablo del claustro⁹⁹³ podría haber sido

⁹⁸⁹ El grupo del Laocoonte ya había sido citado por Plinio en el siglo I d. C. alabando su perfección, complejidad y el hecho de que estuviera realizado en un sólo bloque de mármol. El historiador pudo contemplarlo en el palacio del emperador Tito y copió los nombres de sus tres autores: Athanáodoros, Hagésandros y Polýdoros de Rodas. En 1506 la escultura fue descubierta pero en el solar de las termas de Tito, no en su palacio y muy pronto se identificó con el grupo que alababa Plinio. Actualmente los expertos no se ponen de acuerdo en si se trata del mismo grupo o si éste es una copia del que vio Plinio: GARCÍA BELLIDO, A.: *Arte romano*, p. 143-147.

⁹⁹⁰ HERNÁNDEZ PERERA, J.: *Escultores florentinos en España*, pp. 28-29.

⁹⁹¹ El Entierro de Cristo de Florentino influyó a Siloé y a sus discípulos y les aportaría desde Italia el sentimiento de *pathos* sobre todo la cabeza del sacerdote: LEÓN COLOMA, M. A.: *El programa iconográfico del Palacio de la Real Chancillería de Granada*, p. 35.

⁹⁹² No existe ningún documento que lo atestigüe pero la duquesa debió conocer bien a Florentino antes de encargarle las obras de la iglesia y una manera de hacerlo pudo ser mediante esta escultura.

⁹⁹³ Un dato sobre la colocación temporal del grupo escultórico puede darla el frontal de mármol blanco del retablo del claustro. Por testimonios de Giménez Serrano en 1846 se sabe que estuvo en la iglesia en el lado izquierdo del crucero y sobre él estuvo colocado el Entierro de Cristo de Florentino. Este frontal posee sendos escudos heráldicos y dos bustos de hombre de perfil: el de la izquierda coronado de laurel y el de la derecha tocado de casco guerrero o morrión. Se cree que es una lauda sepulcral y los bustos son representaciones de hombres ilustres. Por testimonios del S. XVIII del arqueólogo Pérez Bayer se pensó que podía ser parte del enterramiento del Gran Capitán pero la heráldica de los blasones no coincide con la suya. Hoy día se sabe que perteneció a otro enterramiento del monasterio que se identifica con la familia de los

en espera de la realización del retablo mayor de la iglesia, cuya parte central podría presidir dicho Entierro de Cristo. No olvidemos que el retablo mayor fue muy modificado en su concepción original⁹⁹⁴.

Pero además debemos recordar que para doña María una de las partes fundamentales de la obra era la creación de las tumbas de mármol colocadas en el centro del crucero de modo similar a las de la Capilla Real siguiendo la tradición de sepulcros que ya hemos estudiado. Para esto necesitaba a un gran escultor y Florentino era de los mejores con los que se contaba en la ciudad. Este Entierro de Cristo pudo tener la doble función de formar parte del retablo del monasterio y además de confirmar a la duquesa que Jacobo era digno de acometer la gran obra de su programa: las tumbas en mármol del Gran Capitán y de ella misma. Por lo tanto en la elección de Florentino podemos suponer que influyeron tres aspectos muy importantes y que no se anularían entre sí:

- 1) La elección de un italiano como continuador de la obra en un estilo renacentista más acorde a la moda que se prefería en Granada en la tercera década del S. XVI, hecho que estaba muy de moda en aquellos años. Recordemos que en la ciudad de Sevilla, las tumbas de Pedro Enríquez y Catalina Ribera fueron encargadas en 1520 por su hijo, el primer Marqués de Tarifa a Pace Gagini y Antonio María Aprile de Carona, y fueron instaladas en 1525 en la Capilla del Capítulo de la Cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla⁹⁹⁵, tumbas que además de la decoración religiosa, poseen grandes relieves de Marte y Venus en las enjutas del gran arco como pareja de amantes⁹⁹⁶.
- 2) El posible conocimiento de ese artista, que al ser italiano, debía manejar en la elaboración de un ciclo iconográfico de virtudes, tipología ampliamente conocida en su país de origen y que podría servir de gran ayuda a la duquesa para la elección de algunos de los personajes o la representación de los mismos.

Bobadilla, encargado por doña María de Peñalosa, esposa de Francisco de Bobadilla, capitán de los Reyes Católicos muerto en 1502 y que participó en la conquista de Granada: LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J.: *El retablo en Granada y su provincia: los frontales de mesas de altar*, pp. 273 y 547. Todos estos datos nos confirman que el Entierro de Florentino no fue concebido para su colocación ni en el claustro ni en un lateral de la iglesia, y que situarlo dentro de la misma sobre un frontal que no pertenecía a sus comitentes subraya el hecho de su situación momentánea a la espera del traslado a un lugar mejor, posiblemente el retablo mayor.

⁹⁹⁴ El retablo sufrió al menos 3 trazas de distintos maestros: el primero de ellos desconocido pero identificado por algunos autores como Siloé, el segundo Lázaro de Velasco y el tercero Juan de Orea, entre 1570 y principios del siglo XVII: ver capítulo 2.2 y GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M.: *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560-1650): Diócesis de Granada y Guadix-Baza*, 109-110. Orozco nos da algunos datos sorprendentes con respecto a este retablo: apunta que los 4 medallones de piedra policromada de la Cuadra dorada en la Casa de los Tiros no fueron realizados para ese entorno, sino para un espacio de más amplia perspectiva, como complementos de un retablo, ya que no parecen bien integrados en su lugar actual y además existe una gran diferencia de calidad con respecto al resto de la decoración de la sala y de la fachada. También descubre algunos rasgos estilísticos casi idénticos en estas figuras y las femeninas del Entierro de Cristo, como por ejemplo el tratamiento del cabello y los pliegues de los ropajes. Con todos estos datos considera el retablo de San Jerónimo un elemento recompuesto y desigual, un añadido que rompe el módulo arquitectónico del presbiterio de Florentino. Además de esto, entre el retablo y el muro existe un espacio de 3 metros por el que entre los años 1940-45 el pintor y coleccionista de arte don Luis González acompañado de don Miguel López Escribano entraron y encontraron una gran hornacina sobre un dosel renacentista que coincide con las medidas exactas del grupo de Florentino y hasta continúa las grecas en el muro. A los lados hay 2 hornacinas menores fabricadas para las estatuas orantes del Gran Capitán y la duquesa. Las figuras femeninas de la Casa de los Tiros irían por tanto, colocadas en el ábside de San Jerónimo, aún más si tenemos en cuenta que por parejas vuelven las cabezas a uno y otro lado y son muy similares a 3 cabezas masculinas que quedan hoy día, todas ellas atribuidas a Florentino: OROZCO DÍAZ, M.: *Meditación en torno a unas esculturas en la casa de los Tiros en relación con el monasterio de San Jerónimo* en Boletín de la Real Academia de Bellas Artes Ntra. Sra. de las Angustias, nº 3, pp. 31-48.

⁹⁹⁵ MORALES, A. J.: *Italia, los italianos y la introducción del Renacimiento en Andalucía en Reyes y mecenas: Los reyes católicos, Maximiliano I y los inicios de la casa de Austria en España*, p. 191.

⁹⁹⁶ MORALES CHACÓN, A.: *Escultura funeraria del Renacimiento en Sevilla*, p. 37.

- 3) La realización de las tumbas de mármol como elemento primordial en la concepción del proyecto por parte de uno de los mejores escultores con los que contaba la ciudad en ese momento. La realización de dichas tumbas se realizaría en Granada bajo estricto control de la duquesa, no como sucedió en el caso de las de los Reyes Católicos que aquellas fueron importadas desde Italia y ensambladas en nuestro país.

Algunos autores proponen que Florentino no pudo ejercer una gran influencia en la obra del monasterio ya que sólo estuvo a cargo de ella medio año⁹⁹⁷, aseveración de la que discrepamos, ya que en ese tiempo pudo cambiar la fisonomía de la iglesia y poner en marcha los proyectos comentados que nunca llegaron a realizarse, ya que la muerte le sorprendió el 27 enero de 1526 en Villena (Alicante)⁹⁹⁸. Tras su muerte le sucedería Jerónimo Quijano en las obras de la Catedral de Murcia⁹⁹⁹ y tras un parón de dos años, Diego de Siloé en las de San Jerónimo en 1528.

En este punto debemos mencionar que, ya que Vasari ignora por completo la estancia de Florentino en nuestro país, para su etapa de producción española debemos atender a la documentación que nos aporta el hijo de Jacobo, Lázaro de Velasco, humanista, matemático, arquitecto y confesado teólogo que ha pasado a la Historia por su traducción de *Los Diez libros de Arquitectura* de Vitruvio. Lázaro de Velasco, nació en Granada alrededor del año 1520 y fue descendiente de artistas florentinos y andaluces, dedicándose a diversas actividades aunque su verdadera profesión fuera la religiosa¹⁰⁰⁰. Él mismo en su *proemio* para la traducción, nos cuenta que era hijo de un italiano, Jacobo Florentino que vino a España en 1520 y de Juana Velasco, hija del entallador Juan López de Velasco, coautor de la sillería de Jaén. Según él, su padre había llegado a Granada atraído por los proyectos que Carlos V tenía para la ciudad, y desde Granada el matrimonio se trasladó a Jaén y luego a Murcia, donde el padre se encargó de trabajos como la Catedral y otros, señalados por su hijo en la obra. Tras la muerte de Florentino, su viuda Juana de Velasco decidió establecerse en Granada con sus dos hijos, donde viviría con su padre; Lázaro tendría a lo sumo 5 ó 6 años¹⁰⁰¹.

⁹⁹⁷ BUSTAMANTE GARCÍA, A.: *El sepulcro del Gran Capitán* en Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, p. 8.

⁹⁹⁸ Estos viajes de inspección a Villena pudieron deberse a su trabajo en la fachada del Ayuntamiento de dicha ciudad, ya que se han querido ver relaciones entre la labor escultórica de este monumento y el estilo del maestro italiano. Aunque los tratamientos arquitectónicos no sean del todo similares y estén más cerca de el estilo de Quijano, esto pudo deberse a la posterior remodelación de la fachada producida en 1576 y que pudo enmascarar el trabajo global de Florentino: NIETO, V., MORALES, A. J., y CHECA, F.: *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, op. cit., p. 151. La villa de Villena permaneció fiel al emperador durante los movimientos comuneros y gracias a sus habitantes se conquistaron las poblaciones de Alicante, Játiva y Alcira. En agradecimiento Carlos V la erigió en ciudad muy noble, fiel y leal en privilegio Real de 1525. Quizá por este motivo sus ciudadanos decidieran remodelar el Ayuntamiento al pasar a tener categoría de ciudad: AAVV: *Enciclopedia Universal Ilustrada, Europeo Americana*, tomo 68, p. 1584.

⁹⁹⁹ Tradicionalmente se ha atribuido el segundo cuerpo a Jerónimo Quijano, opinión que se mantiene hoy día, aunque debemos destacar que entre los meses de intervalo entre la muerte de Jacobo Florentino y la llegada de Quijano la figura de maestro mayor estuviera ocupada por Juan de Aragón: GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C.: op. cit., p. 129. La labor de Jerónimo Quijano se desarrollaría con más importancia durante el segundo tercio del siglo y se cree que pudo sustituir a Jacobo Florentino ya en vida, en la época en la que éste simultaneaba sus trabajos entre la Catedral de Murcia y San Jerónimo de Granada: NIETO, V., MORALES, A. J., y CHECA, F.: *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, op. cit., p. 143. En 1545 se suspendieron las obras debido a varios desplomes y la interrupción duró hasta el S. XVIII, cuando se terminaría el tercer cuerpo con un remate neoclásico, obra de Ventura Rodríguez. Para una descripción más detallada de la torre vid: GÓMEZ PIÑOL, E.: op. cit., pp. 12-13.

¹⁰⁰⁰ Parte de la información la conocemos por un expediente de sangre conservado en la Catedral de Granada, en el que su pariente Francisco Vázquez nos habla de los viajes de la familia por toda Andalucía siguiendo los trabajos del padre: citado en PIZARRO GÓMEZ, F. J. y MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, P.: *Los X libros de Arquitectura de Marco Vitruvio Polión, según la Traducción Castellana de Lázaro de Velasco*, p. 23.

¹⁰⁰¹ *Ibidem*.

Es curioso que Lázaro de Velasco mencione pocos datos en cuanto a labores importantes de arquitectura como el monasterio de San Jerónimo o la torre de la Catedral de Murcia y sin embargo destaque labores menores como las pinturas de Nuestra Señora la Antigua de la Catedral de Sevilla y otras: *En el año de mill y quinientos y veinte vino a España mi padre, que sea en gloria, Maestro Iacobo, Florentín de Nación, excellentísimo y primo escultor hombre alto, enxuto, cenceño, rubio y blanco que casó con Juana de Velasco mi madre, que ordenó la torre de Murcia y prosiguió la capilla del gran capitán que avía empecado modernista aquí en esta ciudad de Granada y que pintó algunas cosas, como es la imagen que está en Nuestra Señora del Socorro en el altar mayor del monasterio de los frailes dominicos y el retablo de la cruz que dizen de la capilla real, la cena y apóstoles y la salutación de piedra de sobre la puerta de la sacristía de la dicha capilla y algunos retablos de la iglesia de San Francisco, y en la iglesia mayor de Sevilla la imagen de Nuestra Señora del Antigua, pintura excellente, muy afamada de todos los oficiales y murió en un lugar de Murcia que se dize Villena*¹⁰⁰².

Podemos conocer un poco la personalidad de Jacobo Florentino a través de su hijo, sobre todo por los comentarios del propio autor en su traducción de Vitruvio¹⁰⁰³. En ella podemos analizar las influencias de fuentes literarias que conocía y que cita en su obra: respecto a la Antigüedad hace bastantes referencias y nombra ciertos libros, lo que nos hace intuir que poseyó una gran biblioteca de temas clásicos. En el manuscrito reseña obras como la *Geografía* de Estrabón, *Historia del Peloponeso* de Tucídides, *Ab urbe condita libri* de Tito Livio, *La guerra Civil* de César, *Historia natural* de Plinio o menciones de Plutarco. Por lo que se refiere a las obras modernas maneja gran cantidad de textos de Historia, medallística y numismática, como el libro de Bocaccio *Genealogia deorum gentilium* del que se localiza una copia en italiano en la biblioteca de Juan de Herrera, y sobre tratadistas menciona a Alberti y sus obras *De re aedificatoria* y *De Pictura* o a Pomponio Guarico y su *De Sculptura*, siendo mucho menores las referencias a Serlio y Palladio. Pero entre todos ellos destaca la obra de Leonardo Calamitis Neapolitani *Liber de Viris illustribus, ac primordio ac deum florentis urbis Imperatorio, ad intelligenda signa et notas veterum numismatum*, por tener especial relación con la iconografía y el tema estudiado y que lamentablemente se ha perdido¹⁰⁰⁴.

En su obra Lázaro de Velasco da una gran importancia a la escultura como base de formación del arquitecto, en el capítulo de Vitruvio de las proporciones humanas con respecto a la actividad arquitectónica. Esto no puede entenderse sin la influencia de su padre Jacobo, que llegó a España como pintor pero pronto se revelaría como un excelente escultor, y más tarde trabajó como arquitecto de renombre, influyendo en el desarrollo de

¹⁰⁰² *Ibidem*, p. 86.

¹⁰⁰³ El tratado *De Architectura, libri decem* fue escrito por Marco Vitruvio Polión entre el año 27 y el 11 a. C. Se trata del tratado más antiguo de arquitectura que se conoce y su gran fortuna se inició en el siglo XV. El humanista Poggio Bracciolini encontró una copia del Vitruvio en sus búsquedas por bibliotecas de monasterios en el centro de Europa, concretamente en el monasterio de Saint Gallen en Suiza, entre 1416-17 (también encontró el *Pro Murena* de Cicerón y parte de la *Argonáutica* de Valerio Flaco, junto al texto completo de *Institutiones Oratoriae* de Quintiliano). La copia llegó a manos del mecenas florentino Niccolo Niccoli, gran bibliófilo a quien Ghiberti dedicó sus *Comentarii*, el mejor lugar para que llegara el manuscrito, que pronto difundiría sus ideas por copias manuscritas o interpretado por los humanistas. A fines del siglo XV se planteó imprimir el tratado, por los errores de las sucesivas copias. La edición príncipe fue impresa en Roma en 1486 en latín y sin ilustraciones y la primera edición ilustrada fue la de fra Giocondo, publicada en Verona en 1511. Pocos años más tarde, en 1521 se traduciría por primera vez al italiano de manos de Cesare Cesariano en Como y la primera edición en castellano tendría que esperar hasta la de Miguel de Urrea de 1582, aunque existen datos para confirmar que Diego de Sagredo ya conocía esta obra en 1526: FERNÁNDEZ GÓMEZ, M.: *La teoría clásica de la Arquitectura: Clasicismo y Renacimiento*, pp. 54-64.

¹⁰⁰⁴ PIZARRO GÓMEZ, F. J. y MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, P.: *op. cit.*, pp. 26-30.

la arquitectura en Andalucía. El mismo autor, al considerarse preparado para tamaña obra, destaca en el proemio su formación: *gran afición que tengo a las buenas artes Matemáticas, pintura, escultura y principalmente a esta del arquitectura, pues me proviene de mis antepasados abuelos escultores y de mi padre, Maestre Iaboco Florentín, y micer Francisco el Indaco, mi tío excellentes pintores y escultores y arquitectos en Italia y España según dan sus obras testimonios dellos y por aver yo amaestrado y exercitado mi entendimiento en estas artes*¹⁰⁰⁵.

Lázaro de Velasco fue además mayordomo del arzobispo don Pedro Guerrero (1546-1576), que llegó a intervenir en las sesiones del Concilio de Trento y fue precisamente en esa etapa cuando realizó su traducción de la obra. Lo cierto es que esta proximidad a la Catedral de Granada hizo que, a la muerte de Juan de Maeda, maestro mayor de la misma ocurrida en 1576, su hijo Asensio de Maeda al no poder aceptar el encargo debido a sus compromisos con las obras de la Catedral de Sevilla, propusiera a Velasco, que posiblemente fuera amigo personal de la familia, para ocupar esta plaza. Lo cierto es que desde la muerte de Siloé en 1563 apenas se había avanzado en los trabajos de la Catedral¹⁰⁰⁶. En 1577 compitieron junto a Lázaro de Velasco por la maestría de obras de la Catedral Juan de Orea y Alonso del Castillo. Cada uno de estos tres arquitectos presentó una planta, una sección transversal de la nave y un alzado de la fachada, pero no con el fin de reemplazar a los de Siloé. El concurso fue ganado por Lázaro de Velasco gracias en parte a que su proyecto era el que estaba más de acuerdo con el de Siloé y se le nombró maestro mayor de la Catedral el 27 de Julio de 1577¹⁰⁰⁷, cargo que solo ocuparía 3 meses debido al recurso presentado por Juan de Orea, por lo que Velasco rechazó la plaza el 17 de Octubre de 1577, aunque no permaneció ajeno a las obras y en 1583 se le reclamó para ejecutar un informe sobre la forma de hacer el crucero y el coro. Aparte de la Catedral de Granada llevó a cabo otros proyectos, entre los que se encuentra la remodelación de las trazas del retablo de San Jerónimo¹⁰⁰⁸ en 1573, pudiendo así influir en la concepción del mismo en la que defendemos la importancia del Entierro de Cristo obra de su padre, como hemos mencionado anteriormente¹⁰⁰⁹.

Casi sin duda Lázaro de Velasco recibió de herencia un gran legado humanista que le sería de vital importancia durante toda su vida, aunque no conocemos con exactitud los textos que pasarían de padre a hijo. Al menos es casi seguro el paso de un tratado de Vitruvio, relacionado con el mencionado diseño de la portada interior de la sacristía de la Catedral de Murcia¹⁰¹⁰. Si esto fuese cierto, el texto no lo traería Jacobo desde Italia, ya que

¹⁰⁰⁵ *Ibidem*, p. 85.

¹⁰⁰⁶ A este parón en las obras influyeron dos hechos muy puntuales que redujeron los fondos económicos para la construcción: el traslado en 1561 de la Catedral desde la mezquita a su nuevo edificio y las rebeliones de los moriscos de 1568 y 1575: ROSENTHAL, E. E.: *La Catedral de Granada*, pp. 40-41.

¹⁰⁰⁷ *Ibidem*, pp. 41-51.

¹⁰⁰⁸ Este retablo fue contratado en 1570 y ampliado en 1605. Para una descripción del mismo vid.: LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J.: *El retablo en Granada y su provincia: los frontales de mesas de altar*, pp. 537 y ss.

¹⁰⁰⁹ Como hemos comentado, esta obra supuso la introducción en Granada del retablo romanista, lo que significó un cambio esencial tanto en la estructura arquitectónica como en la escultura que acoge: ver capítulo 2.2. Tras el contrato de 1570 con el pintor Juan de Aragón, que debía limitarse a unas determinadas trazas posiblemente de Siloé, en 1573 Lázaro de Velasco ofreció otras trazas más amplias que fueron posteriormente modificadas. La parte de la obra de Velasco que más respeta el original de este autor es el trazado del sotobanco, banco y los tres pisos con nueve calles todas ellas columnadas, donde se suceden los órdenes clásicos. La parte alta es más tardía y con formas manieristas, correspondiendo ya a Juan de Orea, cuyo trazado manifiesta las últimas tendencias del manierismo arquitectónico que desembocarían con el arquitecto Ambrosio de Vico en el purismo postherrero. Los entalladores y ensambladores Diego de Navas y Diego de Aranda fueron los encargados de terminar la obra en los primeros años del S. XVII: GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M.: *op. cit.*, 109-110.

¹⁰¹⁰ Dato aportado gracias a la investigación del profesor Bonet: citado en PIZARRO GÓMEZ, F. J. y MOGOLLÓN

él vino unos años antes, sino que lo adquiriría en España y luego pasaría a su hijo que lo tradujo al castellano. El mismo Velasco nos dice en sus notas manuscritas que gran parte de los libros que poseía le vinieron de manos de su padre, tío o abuelo, ya que todos ellos eran artistas. La tercera vía pudieron ser otros artistas, ya que conoció a algunos de la talla de Siloé o Machuca. De hecho, en la parte final del *proemio* dedica unas notas a los que él considera los mejores artistas de su tiempo, como Rafael, Bramante o Baltasar Peruzzi y entre los que destaca al gran artista castellano formado en Italia, Diego de Siloé y a su padre, por el que sentía una gran admiración. Entre los edificios españoles que destaca incluye la Capilla Real de Granada y la torre de la Catedral de Murcia, ambos relacionados con el trabajo de su padre. De toda esta información se puede intuir que Velasco y Diego de Siloé fueron amigos: *An sido también en estos tiempos el afamado y maravilloso escultor y arquitecto excellentissimo que prosiguió sobre lo que había erigido el maestro enrique en la iglesia mayor de granada y la mudo al Romano estando dispuesto al moderno concluye a sant jeronimo la capilla de don Goncalo de Cordova capitan general y erigio la cabecera de la iglesia de Malaga de quien se puede dezir que truxo a esta andaluzia la buena arquitectura*¹⁰¹¹.

Por lo tanto, aunque Florentino debido a su pronta muerte pudiera tener poca relación con Siloé, ésta se hizo patente en el monasterio de San Jerónimo gracias a su hijo, que mantuvo cierta amistad con el burgalés y además se encargó de las mencionadas trazas del retablo mayor a la muerte de éste. La influencia de Jacobo Florentino en el monasterio y por consiguiente en el ciclo iconográfico de virtudes podríamos considerarla posterior a la fecha de su muerte (enero de 1526) y prolongarla en el tiempo durante el trabajo de Siloé y hasta la terminación de las obras de su hijo Lázaro de Velasco en la década de 1570.

CANO-CORTÉS, P.: *op. cit.*, p. 35.

¹⁰¹¹ *Ibidem*, p. 87.

4.3. Diego de Siloé

Diego de Siloé es el segundo gran artista que encontramos ocupado de la obra de San Jerónimo. Para conocer su personalidad debemos en primer lugar mencionar a su padre, el famoso escultor Gil de Siloé. De origen flamenco y concretamente de la ciudad de Amberes, residió en Burgos poco después de 1480 junto al grupo de artistas nórdicos que trabajaban en la ciudad¹⁰¹². En esta ciudad realizó los sepulcros reales de la Cartuja de Miraflores, creando para la tumba del matrimonio un modelo de estrella de ocho puntas, el primer ejemplo que se daba en España de un sepulcro real situado en el centro del presbiterio de una iglesia que se concibió como Panteón¹⁰¹³, algo que se repetiría en el proyecto original de la Capilla Real de Granada. Gil de Siloé también realizaría retablos como el de la propia Cartuja de Miraflores o los de las Capillas de la Concepción, Santa Ana y el Condestable en la Catedral burgalesa¹⁰¹⁴. Su hijo Diego nació en esta ciudad alrededor de 1495¹⁰¹⁵, pero parece ser que su padre ejerció poca influencia en él al menos en cuanto al estilo, ya que moriría alrededor de 1500 cuando éste aún contaba con pocos años. Este hecho hizo que Siloé tuviera como maestro a Felipe Bigarny y no a su propio padre¹⁰¹⁶, lo que unido a su formación en Italia hicieron que se dejara influir más por el nuevo estilo renacentista que por el gusto tardogótico importado desde Flandes por su padre.

Las primeras referencias que tenemos de Diego de Siloé lo relacionan con Bartolomé Ordóñez en Barcelona, donde ambos realizaron la sillería de coro de la Catedral en 1517¹⁰¹⁷. Los dos artistas se trasladaron a Nápoles ese mismo año y realizaron el retablo de mármol de la capilla de los Caraccioli de Vico en *San Giovanni a Carbonara*. Ya en esta obra y en alguna posterior se ven ciertas influencias de Miguel Ángel, sobre todo en la figura de San Sebastián. También conocemos otras obras napolitanas anteriores a 1519 como el *tondo Recco* y la Virgen con el Niño de la capilla Tocco y la Deposición de la capilla Teodori, todas ellas en el *Duomo*, además del monumento Pandone de *San Domenico Maggiore*¹⁰¹⁸. Es de suponer que Siloé disfrutó en su periodo de formación

¹⁰¹² CHECA, F.: *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450-1600*, pp. 40 y 45-47.

¹⁰¹³ Los sepulcros Reales encargados a Gil de Siloé para la Cartuja de Miraflores fueron los de Juan II e Isabel de Portugal, cuyas trazas presentó en 1486 y esculpió entre 1489 y 1493. Ese mismo año terminó el del infante don Alfonso, hermano mayor de la reina Isabel y ambos costaron 602.259 maravedís. Algunos autores ven en este deseo de la reina Isabel de honrar la memoria de sus antepasados un intento de legitimar su situación en el trono y acallar a los partidarios de Juana la Beltraneja: DOMÍNGUEZ CASAS, R.: *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, pp. 106-109.

¹⁰¹⁴ *Ibidem*, p. 108. Entre estas obras destacan el bajorrelieve de San Juan Bautista de la sillería del coro de San Benito de Valladolid y el grupo de La Presentación del retablo principal de la capilla del Condestable de la Catedral de Burgos. De este grupo las dos figuras de la derecha están atribuidas a Felipe Bigarny, aunque este dato no está documentado: AMPLIATO BRIONES, A. L.: *Muro, orden y espacio en la Arquitectura del Renacimiento andaluz. Teoría y práctica en la obra de D. Siloé, A. Vandelvira y H. Ruiz II*, pp. 57-59.

¹⁰¹⁵ CAMÓN AZNAR, J.: *La arquitectura y la orfebrería españolas del S. XVI*, p. 285.

¹⁰¹⁶ GÓMEZ-MORENO, M.: *op. cit.*, pp. 41-42.

¹⁰¹⁷ Además del comentado sepulcro de Felipe el Hermoso y doña Juana la Loca, esta es la obra más conocida de Ordóñez y cuyo encargo recibió el 7 de mayo de 1517. El motivo era la celebración en Barcelona del XIX capítulo de la Orden del Toisón de Oro los días 5 al 8 de marzo de 1519 y para ello era necesaria adaptar a estas ceremonias la vieja sillería gótica del coro de la Catedral. En esta nueva sillería quedó patente la significación política del conjunto, donde se utilizaba el prestigio de la orden del Toisón de Oro como elemento integrador de las distintas aristocracias que formaban parte de las posesiones del Rey: DOMÍNGUEZ CASAS, R.: *op. cit.*, pp. 115-116.

Ordóñez planteó en estos relieves del coro de la Catedral de Barcelona una alternativa reposada, serena y clásica y se pueden comparar con la obra de Berruguete, quien pretendía importar el gusto por una imagen religiosa devocional y patética y entroncarla con la tradición española: CHECA CREMADES, F.: *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, p. 30.

¹⁰¹⁸ MARÍAS, F.: *El largo siglo XVI*, pp. 278-279.

italiana de la posibilidad de conocer a artistas de primera fila y si no ya a ellos personalmente, es seguro que la visión de sus obras quedaría fijamente impresa en su retina para labores posteriores, como en el San Sebastián citado anteriormente. También es seguro que este período dejaría honda huella en su posterior labor artística¹⁰¹⁹. De esta etapa conocemos, aparte de la mención del retablo napolitano, estancias en Génova y posteriormente en círculos artísticos romanos y florentinos. En el vecino país, la relación entre Ordóñez y Siloé fue muy estrecha y debieron ser grandes amigos, ya que cuando el primero murió en 1520, legó en su testamento todos sus bienes al segundo¹⁰²⁰.

De todos modos Siloé ya había decidido finalizar su período de formación italiana¹⁰²¹ antes de la muerte de Ordóñez y regresó a España a principios de julio de 1519. Para su vuelta escogió su ciudad natal de Burgos, donde el 2 de julio de ese mismo año contrató el sepulcro de alabastro del obispo don Luis de Acuña para su capilla de la Catedral¹⁰²². Este sepulcro es una simplificación del que Fancelli había realizado para los Reyes Católicos y consta de ocho figuras que representan a las virtudes. Tras terminar este sepulcro se le encomendaron las obras de la escalera dorada de la misma Catedral, su primera gran obra arquitectónica que resolvió con un gran acierto e innovación¹⁰²³. Tras finalizar esta obra inició un período en el que la escultura se convertiría en el verdadero centro de su vida durante unos años. En este tiempo lo vemos asociado junto a su maestro Bigarny, con el que finalizó el retablo de la capilla del Condestable de Burgos en 1523¹⁰²⁴ que su padre había dejado inconcluso, y que ofrece cierto parecido con el retablo de la Capilla Real de Granada realizado por el propio Bigarny entre 1520-21¹⁰²⁵.

Pero la parte que más nos interesa de la producción escultórica de Siloé durante estos años son los sepulcros que realizó y que vuelven a unirlo con la tradición escultórica de su padre Gil de Siloé, aunque sólo en el aspecto formal y no en el estilístico. Entre 1524

¹⁰¹⁹ GÓMEZ - MORENO, M., *Diego Siloé: Homenaje en el IV centenario de su muerte, op. cit.*, p. 17.

¹⁰²⁰ GÓMEZ-MORENO, M.: *Las águilas del Renacimiento español*, pp. 42-43.

¹⁰²¹ Además de Siloé y Bartolomé Ordóñez sabemos de otros artistas como Lorenzo Vázquez que se formaron en Italia. La estancia de pintores en este país favorecía la asimilación de ciertos repertorios decorativos siempre que los artistas se hallaran predispuestos a ello. El apunte debió ser un material interesante de trabajo y existieron en los talleres cuadernos de dibujo españoles e italianos que pasaron de mano en mano y de taller en taller. Estos grabados constituyeron un material de trabajo habitual en los talleres españoles de la primera mitad del siglo XVI y ayudaron sobremanera a entalladores y pintores, que contaron con modelos de fácil manejo: ÁVILA, A.: *Imágenes y símbolos en la Arquitectura pintada española (1470-1560)*, p. 39. Ver capítulo 9 para la influencia de la estampa y el grabado.

¹⁰²² Tradicionalmente se ha indicado que la primera vez que se empleó el término *a lo romano* fue con ocasión del contrato de Siloé para este sepulcro; sin embargo ya se había manejado en un contrato de julio de 1506 relacionado con la construcción de un retablo para el castillo de Alcañiz. La obra *romana* no indica un planteamiento tipológico especial referente a estructuras sino un repertorio morfológico opuesto al gótico y precisamente el primer tratado de arquitectura escrito en España, el de Diego de Sagredo recibió este vocablo: *Medidas del romano: Ibídem*, pp. 78-79.

¹⁰²³ La Escalera Dorada fue realizada entre 1519-1521. Por ella se desciende al crucero de la Catedral de Burgos desde la puerta alta o de la Coronería salvando el gran desnivel del terreno. Su diseño fue un gran acierto de Siloé al resolver un problema irresuelto hasta ese momento dadas las grandes dificultades técnicas, debido a la estrechez y a la escasa profundidad disponible para la integración de ese espacio: AMPLIATO BRIONES, A. L.: *op. cit.*, pp 60-66. Cfr: GÓMEZ-MORENO, M.: *Las águilas del Renacimiento español*, p. 45. En la Escalera dorada Siloé desplegó un gran repertorio de grutescos decorados con seres fantásticos, aves, jarrones, cestos, conchas, delfines y temas vegetales interpretados a la luz de una visión fantástica. Para llevar a cabo toda esta explosión de variedad pudo utilizar grabados que eran conocidos en el entorno burgalés de la época, sobre todo los de Nicoletto Rosea da Modena realizados hacia 1510, que muestran una gran semejanza con los grutescos que Siloé realizó para la escalera y el cimborrio. Precisamente una de las características de este grabador es la conjunción del mundo fantástico y el real en feliz armonía: FERNÁNDEZ GÓMEZ, M.: *Los grutescos en la Arquitectura española del Protorenacimiento*, pp. 283-300.

¹⁰²⁴ CHECA, F.: *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450-1600*, p. 170.

¹⁰²⁵ GÓMEZ-MORENO, M.: *Las águilas del Renacimiento español*, pp. 46-48.

y 1528 Diego de Siloé recibió el encargo de un gran número de sepulcros de distintas tipologías: el 7 de septiembre de 1524 se le encargó el de Santa Casilda en el santuario de San Vicente de Buezo al norte de Burgos y más tarde los del canónigo Diego de Santander en el claustro de la Catedral de Burgos¹⁰²⁶, el del licenciado Gómez de Santiago, su mujer y sus padres en Santiago de la Puebla en Salamanca¹⁰²⁷, el de Alfonso II de Fonseca para el convento de las Úrsulas también en Salamanca y otro de don Juan de Fonseca en Coca, o el del obispo Acuña y el obispo Rodrigo de Mercado en Oñate¹⁰²⁸. Con estos datos vemos que durante la década de 1520 Siloé era eminentemente un escultor de renombre. Durante el final de este período castellano se produjeron ciertas desavenencias entre Siloé y Bigarny, llegando a enfrentarse y competir por el encargo de la torre de Santa María del Campo¹⁰²⁹, pleito que perdió Bigarny. Después de estos problemas y de conseguir la escritura de contrato de la torre el 16 de diciembre de 1527, Siloé dejó confiada la obra al cantero Juan de Salas y decidió trasladarse a Granada¹⁰³⁰, que le ofrecía la posibilidad de trabajo en obras de primera fila, como la Capilla Real, la Catedral, el palacio de Carlos V o la iglesia de San Jerónimo, ciudad en la que también habían trabajado o estaban trabajando artistas de la talla de Enrique Égas, Fancelli, Ordoñez, Bigarny, Berruguete o Machuca.



¹⁰²⁶ *Ibidem*, pp. 46 y 51.

¹⁰²⁷ CAMÓN AZNAR, J.: *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*, p. 139.

¹⁰²⁸ CHECA, F.: *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450-1600*, pp. 164-167.

¹⁰²⁹ Esta obra fue realizada por iniciativa del arzobispado de Burgos y en la convocatoria del concurso de 1527 Siloé fue asesorado por Nicolás de Vergara. La lonja y la torre de la iglesia de Santa María del Campo salvan un gran desnivel como ocurría en la escalera dorada. La torre se coloca en el centro de la fachada subrayando el eje de simetría mediante un gran arco triunfal como entrada al templo. Debido a su traslado a Granada en abril de 1528, Siloé dejó toda la obra en manos de su cantero Juan de Salas, quien introdujo modificaciones en el tercer cuerpo de la torre y en el aumento de la decoración, sobre todo a partir de 1531: AMPLIATO BRIONES, A. L.: *op. cit.*, pp. 66-70.

¹⁰³⁰ GÓMEZ-MORENO, M.: *Las águilas del Renacimiento español*, pp. 50 y 54.

Diego de Siloé: sepulcro del canónigo Diego de Santander, Catedral, Burgos

Mientras tanto y recordando las obras de San Jerónimo, Carlos V había otorgado la Real cédula el 7 de marzo de 1523 y el 20 de mayo de 1525 se había formalizado el patronazgo de los nuevos señores. Jacobo Florentino se ocupaba de las obras pero la muerte le sobrevino el 27 de enero de 1526, dejando por tanto las obras paradas durante el famoso verano de ese mismo año. El 10 de junio de 1527 murió doña María en Granada tras realizar el testamento en el que dejaba el patronato de las obras a su nieto menor de edad que tenía el mismo nombre que su famoso abuelo: Gonzalo Fernández de Córdoba¹⁰³¹. Doña María había redactado su testamento para asegurar las obras del edificio y como hemos comentado, puede que lo último que hiciera la duquesa en vida fuera sugerir el nombre de Siloé como continuador de Florentino en las obras. En este punto debemos preguntarnos cuáles pudieron ser las verdaderas razones de la duquesa en esta posible elección. Tras la muerte de Florentino debía escoger a un artista que dominara el nuevo estilo renacentista elegido para las obras, pero 1527 no era ya el lejano 1505 cuando se hizo la Capilla Real en estilo tardogótico. En el año de la muerte de la duquesa ya había en Granada artistas lo suficientemente conocedores del arte renacentista como por ejemplo Machuca, que había sido designado para construir el palacio del emperador en la Alhambra y que podía haber sido una buena elección para continuar las obras de San Jerónimo. Debemos recordar dos puntos que pueden darnos la clave de este aspecto:

1) Siloé había trabajado en 1519 en la escalera dorada de Burgos y en 1527 en la torre de Santa María del Campo, pero exceptuando estas obras no tenía gran experiencia como arquitecto en esa época¹⁰³².

2) En las fechas en las que se eligió a Siloé como continuador de las obras, su fama estaba más relacionada con la escultura, que le proporcionaba más renombre e ingresos que la propia arquitectura. En sus obras escultóricas de 1524 a 1528 predominaba la tipología de sepulcro como hemos visto en los de Santa Casilda del santuario de San Vicente de Buezo, del licenciado Gómez de Santiago en Santiago de la Puebla, Alfonso de Fonseca o de los obispos Acuña y Mercado. De hecho los de don Alonso de Fonseca y don Rodrigo de Mercado fueron realizados ya durante su estancia granadina¹⁰³³, el primero exento y el segundo parietal¹⁰³⁴.

Quizá el hecho de que Machuca no fuera elegido para seguir con las obras de San Jerónimo y se prefiriera a Siloé aún estando lejos de la ciudad, fuera por la importante trayectoria que éste último poseía en la elaboración de sepulcros y de la que Machuca carecía. El hecho de que la duquesa eligiera a un artista que poseía grandes conocimientos del Renacimiento aprendidos en Italia y que además fuera un famoso escultor de sepulcros sería más importante para ella que elegir al artista que se encargaría en el futuro del palacio del emperador en la ciudad¹⁰³⁵. Doña María vio la obra realizada por Florentino, que

¹⁰³¹ BUSTAMANTE GARCÍA, A.: *El sepulcro del Gran Capitán* en Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, nº LXII, pp. 7 y 9.

¹⁰³² Rosenthal indica que la documentación referente a los exámenes que se solicitaban para el título de arquitecto no aparecen muy claros en el caso de Siloé: ROSENTHAL, EARL. E.: *El palacio de Carlos V en Granada*, p. 17.

¹⁰³³ CAMÓN AZNAR, J.: *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*, p. 147.

¹⁰³⁴ GÓMEZ-MORENO, M.: *Las águilas del Renacimiento español*, pp. 61-63.

¹⁰³⁵ Aunque ambos artistas españoles estuvieron en Italia, Machuca se caracterizó por su trabajo en arquitectura y pintura, y no podía competir en el terreno escultórico con Siloé. Para más información sobre la formación y obra de Machuca *vid.*: LÓPEZ GUZMÁN, R. y ESPINOSA SPINOLA, G.: *Pedro Machuca*.

correspondía hasta el primer cuerpo de la cabecera, y debía suponer que el fin de las obras sería solamente una cuestión de tiempo, aunque ella no pudiera contemplarlo. Pero aún quedaba por realizar un elemento importantísimo y del que aún no habían podido determinarse los detalles: los túmulos funerarios del Gran Capitán y de la duquesa que debían colocarse bajo el crucero y que habían condicionado la propia fisonomía de la iglesia adoptando el exitoso modelo de la Capilla Real.



Diego de Siloé: sepulchro del obispo D. Rodrigo de Mercado, iglesia parroquial, Oñate



Diego de Siloé: sepulchro del patriarca D. Alonso de Fonseca, iglesia de Santa Úrsula, Salamanca

Esta fue quizá la principal razón que movió a la duquesa a escoger a un arquitecto que se ocupara de la continuación de las obras, pero que al mismo tiempo pudiera realizar los sepulcros tumulares y la decoración escultórica del programa iconográfico, y pocos artistas podían cumplir este cometido en 1527 mejor que Diego de Siloé¹⁰³⁶. Además sabemos que Siloé disfrutó en Granada de gran prestigio no sólo como arquitecto sino también como escultor, ya que aparecerá como tasador de las obras escultóricas de la fachada del palacio de Carlos V, y la chimenea de las habitaciones del emperador posee un estilo muy cercano al del círculo del maestro burgalés que trabajaría en San Jerónimo¹⁰³⁷.

Posiblemente por ese mismo deseo de la duquesa, Pedro Fernández de Córdoba, tío y tutor del tercer duque de Sessa, el contador de la familia Juan Franco y fray Pedro Ramiro de Alva se pusieron en contacto con Siloé. Tras la llamada de los consejeros de duque de Sessa, ya que éste era menor, se conocen inspecciones de Siloé al monasterio de San Jerónimo el 9 de marzo de 1528, a las que llegó con carácter de visitador. Por ir un mes de cada año cobraría 200 ducados, la misma cantidad que por ser maestro mayor de la Catedral¹⁰³⁸. Hasta abril Siloé no se decidió a trasladar su residencia a Granada, por lo que

¹⁰³⁶ Recordemos el enorme interés de la duquesa por el tema de los sepulcros, y los intentos fallidos por su parte de encargarlos a Miguel Ángel o Jacopo Sansovino.

¹⁰³⁷ REDONDO CANTERA, M. J.: *La Casa Real Vieja de la Alhambra como residencia de Carlos V en Carlos V y la Alhambra*, p. 84.

¹⁰³⁸ MARIAS, F.: *El largo siglo XVI*, p. 513. En la Catedral de Granada Siloé sustituyó como maestro mayor a Enrique Égas, que había trabajado para los Reyes Católicos durante más de veinte años en obras como el monasterio toledano de San Juan de los Reyes, el Hospital Real de Santiago de Compostela o la Capilla Real de Granada y cuyo trazado para la Catedral de esta ciudad seguía el modelo de cabecera poligonal de la Catedral de Toledo, modelo que fue desechado en favor del de Siloé: DOMÍNGUEZ CASAS, R.: *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y*

recibiría del duque de Sessa 300 ducados anuales además de una casa. Reproducimos a continuación el documento del contrato de la capilla mayor del monasterio de San Jerónimo: *Yo diego de syloe vezino de burgos e yo iohan franco vezino de granada contador del duque de Sessa y terranova my señor dezimos por esta firmada de nuestros nombres que somos conçertados en esta manera: que yo el dicho syloe tomo cargo de hordenar lo que en la capilla de san gerónimo de granada sea de labrar a lo Romano como se a començado hasta acabarse, viniendo a visitar la dicha obra y ordenar lo que en ella se a de hazer una vez al año con estar en la visytaçión un mes que se a de contar desdel día que llegare a granada y sy convenia estar diez o doze días más que los esté, y por esta visitaçión yo el dicho contador iohan franco dé al dicho diego de syloe dozientos ducados cada año la qual dicha visitaçión a de ser por hebrero o março o en el tiempo más neçesario a la obra de dicha capilla, y que Yo el dicho iohan franco prometo quel Retablo de la dicha capilla que lo hará el dicho diego de syloe y no otra persona y que todo lo que se oviere de hazer en la dicha capilla hasta acabarse como a de estar lo haré por orden y consejo del dicho syloe. Corre este asyento de los dichos dozientos ducados desde los nueve de março deste presente año adelante, entiéndese quel tiempo quel dicho syloe estuviere en granada al Respetto de los dozientos ducados se le a de dar Raçión y posada como hasta agora se le a dado. Otrosy prometo yo el dicho contador iohan franco que sy el dicho diego de syloe querrá venir a Residir en granada en la dicha obra de la capilla que le daré trezientos ducados cada año y una cassa en que more y este asyento correrá desdel día quel dicho syloe partiere con su casa para venir a granada a Resydir en la dicha obra, todo lo qual nos los dichos contador iohan franco y diego de syloe prometemos de guardar y cumplir cada uno en la parte que le toca, y por más firmeza lo firmamos de nuestros nombres. E yo el dicho contador iohan franco digo que avré por bien que estando de asyento en esta çibdad el dicho syloe pueda ir fuera della a cosas que le toquen en vezes quatro o çinco meses no resçibiendo perjuizio la obra de la dicha capilla. E yo el dicho syloe conozco que resçibí del dicho contador iohan franco dozientos ducados por la visitaçión del primer año. Fecha en granada veynte de abril de mill y quinyentos y veynte y ocho años. Testigos que fueron presentes joan de vergara y joan de criales criados del dicho señor duque que lo firmaron por testigos = ju.º franco = D.º siloee = por testigo iohan de vergara = por testigo joan de criales¹⁰³⁹.*

Es curioso mencionar que Siloé se encargara de la arquitectura y la escultura de la capilla mayor, pero que no se hable de los sepulcros que debían realizarse. Una vez se ocupó de las obras, Siloé sustituyó a Jacobo Florentino como maestro de obras y continuó la labor que éste había dejado completa hasta el primer cuerpo. Debido a esto, en el segundo cuerpo Siloé tuvo más libertad creativa, terminando la cabecera¹⁰⁴⁰ y varias portadas del claustro grande hacia 1543 y la sillería del coro hacia 1547. Esta sillería consta de bustos de personajes que no están identificados por carecer de inscripciones. Al contrario de lo que ocurre con el programan iconográfico de las bóvedas y objeto principal de nuestro estudio, los personajes del coro no se identifican porque su función era la de

bosques, pp. 41-45.

¹⁰³⁹ [Documento original, de letra de Franco. Al dorso, de letra de Siloee: "el asyento de mi salario por la capilla de san gm.º 20 de abril de 1528 "]. Fondos del archivo de Hacienda, en Granada: GÓMEZ-MORENO, M.: *Las águilas del Renacimiento español*, pp. 181-182.

¹⁰⁴⁰ **Tras la muerte de Florentino, Siloé completó el abovedamiento de la nave y en el crucero optó por la ortogonalidad del artesonado a lo romano, que facilitaba la colocación ordenada de las figuras del programa iconográfico: AMPLIATO BRIONES, A. L.: *op. cit.*, pp. 71-73. Esta cabecera influirá en la iglesia del convento de Madre de Dios en Baena, Córdoba, donde trabajó Hernán Ruiz "el Joven." Esta obra, también trazada por Siloé, era la remodelación de la capilla mayor que había de servir de enterramiento a don Francisco de Mendoza, obispo de Palencia y Burgos. El esquema y la ornamentación recuerdan a la cabecera de San Jerónimo, de donde obtuvo su modelo: MORALES, A. J.: *Hernán Ruiz "El Joven"*, pp. 10-11.**

ofrecer una lección de moral y unos parámetros de conducta en general y para ello lo de menos era el personaje seleccionado, sino lo que representa como personaje a imitar en su carácter general y no por sus hechos específicos. Como ya sabemos, la importancia de identificar al personaje en las artes es menor que en la literatura y bastaba con representarlo solemnemente ataviado con indumentaria militar para que se supiese que era un famoso general romano, sin importar exactamente cuál. Esto no ocurrirá en el crucero, ya que en esa parte sí interesaba específicamente identificar quién era cada personaje y qué lugar ocupaba en el programa¹⁰⁴¹. Fue precisamente en San Jerónimo donde Siloé empezó a crear escuela, formándose aquí gran número de sus discípulos tales como Diego de Aranda, Toribio de Liévana, Miguel de Espinosa o Baltasar de Arze. Es al maestro y a este taller a quien se debió la realización de toda la decoración escultórica superior del segundo cuerpo, donde destacan los evangelistas de las trompas, santos y santas de la cabecera y sobre todo la realización material del programa iconográfico de hombres y mujeres ilustres de las bóvedas del crucero, principal tema que nos concierne.

Pero San Jerónimo no fue la única obra de gran envergadura del burgalés en Granada, ya que Siloé se encargó al mismo tiempo de las labores de maestro mayor de la Catedral. Recordemos que el proyecto de Égas había sido aceptado en 1509¹⁰⁴², pero en 1518 la Catedral todavía ocupaba la antigua mezquita mayor, que había quedado en un estado ruinoso debido a las obras de la Capilla Real. Para colmo de males aún no se había elegido el solar de la futura Catedral por problemas económicos y de falta de espacio¹⁰⁴³. En este momento el arzobispo Antonio de Rojas inició una campaña de presión al recién llegado Carlos V para que se interesara por las obras de la Catedral, hecho que fructificó en 1521 cuando empezó a allanarse el solar y a abrir zanjas para los cimientos. Ese mismo año Égas, que supervisaba la construcción de la Catedral de Toledo y del Hospital Real de Granada llegó a la ciudad para supervisar las obras, y el 25 de marzo de 1523, día de la Encarnación, se colocó la primera piedra de la futura Catedral. La llegada de Siloé se produjo el 20 de abril de 1528 para continuar las obras de San Jerónimo, gracias en parte a la decisión del prior del monasterio fray Pedro Ramiro de Alva, que había sido nombrado recientemente arzobispo de la ciudad. Las cortas y poco frecuentes visitas de Égas a la Catedral que habían provocado ciertos retrasos en la construcción y el hecho de que el nuevo arzobispo prefiriera el nuevo estilo renacentista y viera el proyecto de Égas como pasado de moda, hicieron que entre abril y mayo de 1528 se despidiera a Égas y se eligiera a Siloé como maestro mayor de las obras¹⁰⁴⁴.

El proyecto de Siloé *a lo romano* fue muy bien aceptado, hecho al que sin duda ayudó que en 1526 el emperador hubiera decidido enterrarse en la Catedral, al considerar la Capilla Real muy estrecha y oscura. Acertadamente se pensó que para expresar la suntuosidad imperial sería más apropiado elegir las formas arquitectónicas de la Antigüedad. Pero el proyecto de Siloé *a lo romano* podía resultar en detrimento de la Capilla Real y su estilo gótico, para lo que el Cabildo permitió al artista ir a la Corte a

¹⁰⁴¹ LEÓN COLOMA, M. A.: *El programa iconográfico del Palacio de la Real Chancillería de Granada*, pp. 40-41.

¹⁰⁴² En ese año se debatió la conveniencia de seguir el modelo de cabecera rectilíneo de la Catedral de Sevilla o el poligonal de la de Toledo, siendo el motivo principal de la discusión la diferente distancia de colocación del altar cerca del crucero en ambas obras. Finalmente se impuso el modelo toledano: ROSENTHAL, E. E.: *La Catedral de Granada*, p. 23.

¹⁰⁴³ En 1509 se habían valorado las casas situadas al norte de la Capilla Real, pero ni el rey ni los que controlaban los fondos dejados por la reina llegaron a adquirirlas. En 1518 la inflación ya había invalidado los precios y además el dinero apartado para comprarlas se había invertido en la Capilla Real, por lo que el arzobispo Rojas encargó una nueva valoración: *Ibidem*, pp. 23-24.

¹⁰⁴⁴ El 2 de abril se conoce el último pago a Égas de 15.000 maravedís y el 5 de junio el primero a Siloé de cincuenta ducados: *Ibidem*, p. 202.

defender su proyecto el 9 de Enero de 1529, visita tras la que se suspendieron los conflictos¹⁰⁴⁵. Su mayor innovación en estas obras fue la sustitución de la cabecera en hemiciclo de las 5 naves por un cimborrio de composición radial, al estilo de una rotonda similar al Santo Sepulcro de Jerusalén; todo ello en un estilo renacentista que evocaba la Roma de la Antigüedad y para uso de Panteón Real, siguiendo la voluntad del emperador¹⁰⁴⁶. Las obras se sucedieron más rápidamente que hasta entonces, y se terminó la capilla central en 1540 y el cierre del arco de triunfo en 1552; a la muerte de Siloé en 1563 la cabecera estaba ya prácticamente terminada y se habían colocado los cimientos de la mayor parte de la nave, de la fachada y de las dos torres¹⁰⁴⁷.

En el plano escultórico destacan las portadas que Siloé realizó para la Catedral, totalmente contemporáneas al ciclo de San Jerónimo. La más antigua es la del *Ecce Homo*, completada en 1531 y de simple factura, donde se coloca a Cristo flagelado en un medallón enmarcado por dos seres híbridos entre vegetal y humano. En la portada de la Sacristía, realizada en 1534, Siloé desplegó en los grutescos un bestiario fantástico y exacerbado de monstruos, jarrones, cuernos de la abundancia, máscaras y aves, con la exclusión del elemento vegetal de la que hizo su marca personal de este período¹⁰⁴⁸.

Pero sin duda su mejor obra es la Puerta del Perdón, de una gran calidad y monumentalidad que posee un poderoso mensaje iconográfico. Su gran estructura arquitectónica responde a la tipología de arco triunfal romano. El primer cuerpo, acabado por Siloé en 1537 muestra en los laterales sendos escudos en altorrelieve de los Reyes Católicos y Carlos V, rodeados de guirnaldas colgantes y el lema *Plus Ultra*, repitiendo todos los ejemplos de iconografía triunfalista e imperial que adoptó Carlos V en sus obras. Las enjutas del arco central se decoran con las victoriosas figuras de las virtudes de la Fe y la Justicia. Su tipología corresponde a la belleza de las heroínas, vestidas con largas túnicas ceñidas al cuerpo y un ligero velo. El programa defiende la simplicidad de los atributos para ofrecer un mensaje más claro al espectador, de ahí que se prefiera el cáliz para la Fe rechazando la venda en los ojos y el crucifijo. Para la Justicia se escoge la espada, desdeñando tanto la imagen tradicional guerrera como la balanza, su otro atributo por excelencia. Las dos virtudes portan una cartela con inscripción latina cuya traducción es: *Después de setecientos años de dominación musulmana, dimos ambas, estos pueblos a los Reyes*

¹⁰⁴⁵ El propio Carlos V estaba preocupado por el cambio de estilo y que la nueva Catedral contrastara excesivamente con la Capilla Real, de ahí que Siloé viajara a la Corte a defender su proyecto, para lo que el artista contaba con una detallada maqueta de la Catedral realizada en madera: *Ibidem*, pp. 29-30 y ss.

¹⁰⁴⁶ GÓMEZ - MORENO, M., *Diego Siloé: Homenaje en el IV centenario de su muerte*, op. cit., p. 17.

¹⁰⁴⁷ ROSENTHAL, E. E.: op. cit., p. 41. La arquitectura de Siloé tuvo gran repercusión e influyó en otras grandes Catedrales andaluzas como Jaén, Málaga o Guadix e incluso en América: MORALES MARTÍNEZ, A.J. y CASTILLO OREJA, M.A.: *Ecos de la Catedral de Granada: el influjo de Siloé en las Catedrales de Andalucía y América en El libro de la Catedral de Granada*, pp. 291 y ss. Tras su muerte se produjeron diversas maestrías pero no se realizaron grandes obras hasta el S. XVII, de ahí que podamos tener una idea muy aproximada de los trabajos llevadas a cabo por Siloé estudiando la plataforma de Ambrosio de Vico grabada en 1612 por Francisco Heylan, que ya nos ayudó a reconstruir la torre de la iglesia de San Jerónimo: GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M.: *Pervivencia y modificaciones al ideal siloesco: de Juan de Maeda a Miguel Guerrero (1564-1650) en El libro de la Catedral de Granada*, pp. 131 y ss. Para un análisis del contexto político y religioso de la Catedral y la evolución durante su desarrollo vid.: AMPLIATO BRIONES, A. L.: op. cit., pp. 77-111.

¹⁰⁴⁸ FERNÁNDEZ GÓMEZ, M.: op. cit., pp. 325-327. El grutesco es un vocabulario en el que domina el espíritu de la metamorfosis, de lo fabuloso y lo real. Se compone de un repertorio infinitamente variado donde se combinan los mundos humano, animal, vegetal, ornamental o arquitectónico sin lógica aparente. Si para los eruditos que atacaban a los grutescos éstos se alejaban de la naturaleza, realización sublime del Creador, para otros se apartaban de Dios puesto que este tipo de decoración no representaba nada relativo al cristianismo: ÁVILA, A.: op. cit., pp. 107 y 113.

Católicos. Encerramos en este templo sus cuerpos y llevamos a los cielos sus almas, porque obraron con justicia y fe. Dimos por primer prelado a Fernando, modelo de sabiduría, costumbres y vida honesta. Tras ambas figuras femeninas encontramos dos ángeles que portan las cartelas que las identifican con las palabras FIDES y IVSTICIA¹⁰⁴⁹. El resto de la decoración se completa con fantásticos desnudos, mascarones y monstruos propios del repertorio renacentista anterior al Concilio de Trento. El segundo cuerpo, realizado por Ambrosio de Vico y cuyas esculturas se han atribuido a Martín de Aranda, se remata con una estructura serliana que alberga la figura de Dios Padre con el globo terráqueo flanqueado por David e Isaías. El hueco central, hoy vacío, debería albergar una representación del tema de la Encarnación, para completar la iconografía del triunfo y el perdón que propaga la puerta¹⁰⁵⁰.



Diego de Siloé: puerta del Perdón, Catedral, Granada

Siloé también realizó esculturas para la Capilla Real, ya que cuando a Carlos V no le agradaron las estatuas orantes de los Reyes Católicos de Bigarny encargó que se hicieran unas nuevas, que se atribuyen a Siloé. Aún más interesante es el proyecto de Siloé para las reformas que Carlos V decidió emprender en la Capilla Real para transformarla en panteón imperial. Para ello se encargó a Siloé un proyecto de transformación del espacio que no desvirtuara la idea original ni la tumba de los Reyes Católicos. En 1543 el artista proyectó

¹⁰⁴⁹ Estas dos figuras nos llevan a la forzosa comparación con las de la FORTITUDO y la INDUSTRIA que también portan un tablero que narra las hazañas del Gran Capitán, realizadas por Siloé para la cabecera exterior del monasterio de San Jerónimo por esas mismas fechas. Ver capítulo 2.2.

¹⁰⁵⁰ **Toda la lectura iconográfica de la Puerta del Perdón está tomada de SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.: *La escultura en El libro de la Catedral de Granada*, pp. 384-389. Puntualicemos que la decoración que se utiliza en esta obra, a base de roleos, delfines enfrentados, guirnaldas, rosarios, animales monstruosos, vasos, jarras, hojas, cogollos, cartelas, pergaminos, trofeos y arcos militares constituye el nuevo repertorio que definirá la idiosincrasia de la arquitectura española de la primera mitad del siglo XVI: ÁVILA, A.: *op. cit.*, p. 81.**

hasta doce monumentos funerarios, la mayoría parietales para que no dificultaran el ritual fúnebre, pero lamentablemente esta obra nunca se llevaría a cabo¹⁰⁵¹. Siloé ya había realizado en la década de 1530 dos importantes construcciones funerarias: la capilla mayor del monasterio de dominicas de la Madre de dios en Baena, destinada a panteón del obispo de Zamora y más tarde de Palencia don Francisco de Mendoza y Córdoba, hermano del IV Conde de Cabra y II Duque de Sessa Luis Fernández de Córdoba, lo que explica que el modelo para su cabecera tomara la del monasterio granadino de San Jerónimo, y la Sacra Capilla del Salvador de Úbeda (1526-1556) fundación funeraria de don Francisco de los Cobos, encargada a Siloé por su secretario y deán de Málaga Ortega Salido, que recoge la unión de una estructura centralizada y otra longitudinal como en la Catedral granadina, cuya Puerta del Perdón sirvió de modelo expreso para la principal de Úbeda¹⁰⁵².

El tema de la confianza del emperador en Siloé como arquitecto nos lleva a analizar otro asunto. Si hemos comentado que hasta su llegada a Granada Siloé era más famoso por sus obras escultóricas¹⁰⁵³ que por su labor arquitectónica, este hecho se invirtió desde que se ocupó de los trabajos de San Jerónimo y meses después cuando trabajara en la Catedral¹⁰⁵⁴. A partir de 1530 las obras de arquitectura que se encargaron al maestro fueron cada vez más numerosas, citando grandes ejemplos como la iglesia del Salvador de Úbeda (1536) costeada por don Francisco de los Cobos, secretario de Carlos V y gobernador de Milán¹⁰⁵⁵, la Catedral de Málaga (1540), la de Guadix (1549)¹⁰⁵⁶, o menores como las trazas de las iglesias de Alfacar (1541), Montefrío (1543), Íllora (1545), Iznalloz (1549) o San Gabriel de Loja (1552)¹⁰⁵⁷. De hecho una de las pocas obras escultóricas aparte de las realizadas para San Jerónimo serían la mencionada Portada del Perdón de la Catedral de Granada y el Pilar del Toro (1553) de esta misma ciudad¹⁰⁵⁸.

En cuanto a su vida personal durante la etapa granadina, tras la muerte de su primera esposa Ana de Santotis acaecida en la década de 1540 de la que no tuvo descendencia, contrajo un segundo matrimonio en 1547 con Ana de Bazán de 23 años, que aportó 1000 ducados de dote¹⁰⁵⁹, con la que una vez casado se trasladó a una casa cerca de la Catedral, la llamada Casa de Siloé, que se conservó hasta el siglo pasado. Parece ser que la parentela de doña Ana se encontraba entre la aristocracia granadina, por lo que el artista pudo disfrutar en su casa de: *esclavos y esclavas, criados, escudero, cabalgaduras, vajilla de plata, reposteros con las armas de Bazán y Siloe, alhajas, ropas, jaeces y arneses,*

¹⁰⁵¹ LEÓN COLOMA, M. A.: *Lenguajes plásticos y propaganda dinástica en la Capilla Real en Jesucristo y el emperador cristiano*, pp. 390 y 381.

¹⁰⁵² MARÍAS, F.: *El largo siglo XVI*, pp. 396-397.

¹⁰⁵³ **En el Museo de Bellas Artes de Granada se conserva un medallón de madera policromada con la cabeza de San Juan Evangelista en perfil, en cuyo nimbo se lee: *San Juan, Siloe Ft.* En la Iglesia de San José se conserva un Cristo atado a la columna, y otro en el coro del convento de la Encarnación. Para conocer más sobre la labor escultórica de Siloé y la herencia de su escuela vid.: SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.: *Técnica de la escultura policromada granadina*, pp. 75-92.**

¹⁰⁵⁴ GÓMEZ-MORENO, M.: *Las águilas del Renacimiento español*, p. 60.

¹⁰⁵⁵ CAMÓN AZNAR, J.: *La arquitectura y la orfebrería españolas del S. XVI*, p. 297.

¹⁰⁵⁶ Para más información sobre el papel de Siloé en la Catedral de Guadix vid.: ASENJO SEDANO, C.: *Diego de Siloé en la Catedral de Guadix* en Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte: *España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, Vol. II, pp. 214-225.

¹⁰⁵⁷ GÓMEZ-MORENO, M.: *Las águilas del Renacimiento español*, pp. 75-84.

¹⁰⁵⁸ CAMÓN AZNAR, J.: *La arquitectura y la orfebrería españolas del S. XVI*, p. 303.

¹⁰⁵⁹ **Mientras Gómez Moreno fecha la muerte de la primera esposa de Siloé en 1540, Rosenthal la retrasa hasta 1546 basándose en la lápida de la Catedral: cfr., GÓMEZ-MORENO, M.: *Las águilas del Renacimiento español*, p. 94 y ROSENTHAL, E. E.: *Del proyecto gótico de Enrique Egas al moderno renacentista de Diego de Siloé en El libro de la Catedral de Granada*, p. 102.**

*grano...*¹⁰⁶⁰. No sabemos bien si fue por estos gastos personales o para poder terminar sus obras en San Jerónimo, por lo que escribió una carta al duque de Sessa en 1547 apremiándole la entrega de dinero: *Ilustrísimo Señor: ya sería tiempo que V. S. bolbiese los ojos a estos que estamos desterrados en este balle de lágrimas, especialmente yo que estoy en tanta necesidad; pues con ella me e comido el dote de mi muger y no me queda syno dar tras los vestidos, de que me pesa aver aprendido esta vida en el servicio de V. S. y en mi vejez porque de cuando de Burgos vine para el servicio de V. S. pensé que salía de Ejipto a tierra de promisión y eme quedado en el desierto; pues la casa que V. S. me daba me la quitaron al tiempo que yo esperaba las mercedes: porque a V. S. suplico lo mande remediar así lo de la casa como lo de mi salario, que yo ya no puedo más, y con una sola migaja de lo que V. S. da a otros se podría concluir esto, que a de ser memoria de V. S. para en cuanto fuere mundo. Yo quisiera estar para poder ir a llorar esto delante de V. S., mas, pues no puedo, inbio este ombre a mi costa; suplico a V. S. le mande despachar para que yo desde agora sepa lo que a de ser de mi, porque aber bibido con tan larga esperanza me tiene desesperado*¹⁰⁶¹.

El caso es que, ya fuera por sus gastos o por los del monasterio, el duque le concedió unos 1000 ducados, pudiendo continuar las obras en la iglesia con una mayor facilidad. Los problemas entre Siloé y el duque de Sessa fueron muchos y esto produjo que en 1548 el duque lo despidiera habiéndole pagado sólo hasta 1543 y dejándole libre del compromiso de realizar la reja y el retablo¹⁰⁶². Si el duque despidió a Siloé alegando que las tareas constructivas se habían acabado, Siloé reclamó que faltaban los remates y que se le debía el salario de 1540-42 y los meses de 1543, lo que provocó largas disputas entre ambas partes. Estas disputas llevaron a que se le quitara la casa, motivo por el que el 14 marzo de 1547 volvió a escribir al duque para reclamar el salario y seguir con la casa, asunto que no terminó de solucionarse favorablemente, con lo que se rompieron las relaciones entre Siloé y el duque por completo¹⁰⁶³.

Así llegamos a los últimos años de vida de Siloé y fue precisamente la Catedral de Granada, lugar de trabajo del artista el que el propio Siloé eligió para su sepultura, exactamente junto a uno de los pilares del coro, hecho que aprobó el cabildo: *atento a lo que ha servido y que ha hecho este tan solene edificio*¹⁰⁶⁴ pero que no se llevó a cabo, ya que en su segundo testamento de 1563 dispuso que se le enterrara en la iglesia de Santiago, en la capilla de Gonzalo Gutiérrez, muriendo el 22 de Octubre de ese año. Su herencia fue a parar al Hospital de San Juan de Dios que en aquellos tiempos estaba bajo patronato de los monjes de San Jerónimo, y a esto se unió en 1571 la herencia de su esposa¹⁰⁶⁵. Es precisamente Lázaro de Velasco quien nos ofrece la única biografía contemporánea que disponemos de Siloé, datada en 1563: *y agora pocos días Diego Siloe, natural de Burgos, escultor y arquitecto excellentissimo, que prosiguió sobre lo que abia erigido el maestre Enrrique en la iglesia mayor de Granada y la mudó al romano estando dispuesta al moderno, concluyó a Sant Ierónimo, capilla de don Gonzalo de Cordova capitán general, y erigió la cabecera de la iglesia de Málaga; de quien se puede bien decir que truxo a esta Andaluzia la buena arquitectura, a quien sucedió en la maestria de obras del reyno de*

¹⁰⁶⁰ GÓMEZ - MORENO, M.: *Diego Siloé: Homenaje en el IV centenario de su muerte, op. cit.*, p. 59.

¹⁰⁶¹ *Ibidem*, pp. 17, 60 y 61.

¹⁰⁶² RINCÓN GARCÍA, W.: *Monasterios de España II*, p. 136.

¹⁰⁶³ BUSTAMANTE GARCÍA, A.: *op. cit.*, p. 13.

¹⁰⁶⁴ GÓMEZ - MORENO, M.: *Diego Siloé: Homenaje en el IV centenario de su muerte, op. cit.*, p. 63.

¹⁰⁶⁵ GÓMEZ-MORENO, M.: *Las águilas del Renacimiento español*, p. 96.

*Granada el muy honrrado y docto y muy humano Juan de Maeda, natural de la montaña*¹⁰⁶⁶.

De todos modos, el problema de la realización de los sepulcros no finalizó con la muerte de Siloé, ya que años más tarde el sexto duque de Sessa, don Luis Fernández de Córdoba Cardona y Aragón, dio órdenes a Gaspar de Bilbao para la realización de grupos sepulcrales parecidos a los del panteón del Escorial. El artista se ocupó desde el 4 de octubre de 1622 pero le fue imposible realizar este encargo debido a que los problemas técnicos crearon un laberíntico proceso de proyectos. En el proyecto original de doña María los sepulcros iban a ser de cama y colocados en medio de la capilla mayor, que según los clérigos del S. XVII entorpecerían el culto y debido a esto se decidió el cambio parietal, situados en los arcos que comunican el presbiterio con las capillas colaterales a semejanza del Escorial. Finalmente ninguno de estos proyectos se llevaría a cabo, con lo que hoy en día la iglesia aparece desprovista de uno de los elementos fundamentales para los que fue concebida¹⁰⁶⁷.

¹⁰⁶⁶ GÓMEZ - MORENO, M., *Diego Siloé: Homenaje en el IV centenario de su muerte, op. cit.*, pp. 17 y 65.

¹⁰⁶⁷ BUSTAMANTE GARCÍA, A.: *op. cit.*, pp. 16-19.

5.1. El redescubrimiento de las fuentes clásicas

Como ya hemos comentado, el gusto por la Antigüedad no desapareció por completo durante la Edad Media ya que la herencia clásica no llegó nunca a perderse de manera irrecuperable y además hubo algunos movimientos renovadores de tono menor antes de la *gran renovación* que culminaría en la época de los Médici y que conocemos como pleno Renacimiento. Dentro de este gusto por la cultura grecorromana la recuperación de obras clásicas fue una constante que iría en aumento hasta alcanzar su apogeo el período conocido como protorrenacimiento. Durante la época de la renovación carolingia y a partir de entonces se manifestó un gusto por la literatura antigua que carecía bastante del empeño filológico que caracterizaría más tarde las obras del pleno Renacimiento. Pero debemos reconocer que si hoy día podemos leer los clásicos latinos en versión original, se lo debemos sobre todo al tesón y entusiasmo de los copistas carolingios. De hecho no fue de las mismas obras clásicas como fuentes originales y auténticas, sino de la compleja y a menudo muy corrompida tradición medieval, de las que muchos autores extrajeron sus nociones de mitología clásica y los temas con ella relacionados hasta una época tan tardía como el *Quattrocento* italiano. Durante el S. XII había surgido un tipo totalmente nuevo de literatura arqueológica, como la *Graphia aurea Urbis Romae* y las *Mirabilia Urbis Romae* (escritas hacia 1150), cuyo contenido tendía a fundirse con el de exposiciones pseudohistóricas tales como la *Gesta Romanorum*¹⁰⁶⁸. El mundo de la religión, leyenda y mitología clásicas empezó a cobrar una vitalidad de las que antes jamás había disfrutado¹⁰⁶⁹.

Algunos de estos escritos antiguos se caracterizaron por interpretar a los personajes mitológicos de forma alegórica o moralizada. Muchas de estas interpretaciones morales eran semejantes a las de los paganos por razones de carácter didáctico debido a que la poesía formaba parte esencial del hombre culto y además la alegoría era un elemento indispensable de la retórica cristiana¹⁰⁷⁰. Los textos más antiguos en este sentido fueron las *Mithologiae* de Fulgencio y el *Ovidio Moralizado* del siglo XIV¹⁰⁷¹. También destacaron las *Nuptiae Mercurii et Philologiae* de Marciano Capella y sobre todo el *Comentario* de Servio sobre Virgilio, tres o cuatro veces más largo que el mismo texto y quizá más leído que el original. De esta forma la información mitográfica sobrevivió y se hizo accesible a los poetas y artistas medievales para su uso y divulgación, primero en las Enciclopedias y después en tratados especiales sobre mitología como los llamados *Mythographi I y II*, todavía bastante tempranos y que estaban basados sobre todo en Fulgencio y Servio. La obra más importante de esta clase fue el llamado *Mythographus III*, atribuida a Albricus de Londres, posiblemente el célebre escolástico Alexander Neckham, muerto en 1217. En esta obra el conocimiento de la mitología clásica, tan necesario para la comprensión de todos los escritores romanos, fue sistemáticamente cultivado y definitivamente compendiado. El

¹⁰⁶⁸ Ver la obra anónima *Gesta Romanorum* (Introducción y notas de Ventura de la Torre Rodríguez, Akal, 2004) donde se interpretan anécdotas y contenidos clásicos siempre con un fin moralizador propio de la mentalidad medieval.

¹⁰⁶⁹ PANOFSKY, E.: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, pp. 38, 87 y 123.

¹⁰⁷⁰ Para un estudio de los siglos IX-XII y un análisis de los autores clásicos y sus textos más utilizados por la Escolástica durante la Alta Edad Media vid.: OLSEN, B. M.: *I classici nel canone scolastico altomedievale*.

¹⁰⁷¹ SEBASTIÁN, S.: *Mensaje simbólico del Arte Medieval. Arquitectura, Liturgia e Iconografía*, p. 242. Aunque Ovidio fue un poeta que gozó del favor del emperador Augusto, ejerció muchísima más influencia en la época medieval y sobre todo en el S. XIII: LIDA DE MALKIEL, M. R.: *La idea de la Fama en la Edad Media castellana*, p. 52. En 1484 se realizó una edición del *Ovidio moralizado* con 34 ilustraciones de grabados, lo que ayudó a extender aún más esta obra: GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: *Artistas grabadores en la Edad del Humanismo*, p. 22. Para un estudio de la recuperación de Ovidio durante la Edad Media y su paso al Renacimiento vid.: MARTINDALE, C.: *Ovid renewed, Ovidian influences on literature and art from the Middle Ages to the twentieth century*.

Mythographus III habría de mantenerse como manual básico de mitología hasta la introducción de Petrus Berchorius a su *Metamorphosis Ovidiana moraliter explanata* (primera versión compuesta hacia 1340 y segunda hacia 1342), y la *Genealogia deorum* de Bocaccio, aunque todavía en fechas más tardías seguiría siendo leído, explotado y criticado¹⁰⁷². Otros ejemplos de este tipo de escritos fueron el *Fulgentius Metaforalis* de John Ridewall, las *Moralitates* de Robert Holcott, la *Gesta Romanorum* y sobre todo el *Ovidio Moralizado* en latín, escrito hacia 1340 por un teólogo francés llamado Petrus Berchorius o Pierre Bersuire, que conocía personalmente a Petrarca¹⁰⁷³. Este gusto por lo antiguo hizo que algunas obras medievales como la anónima recopilación del *De viris illustribus* más tarde atribuida a Aurelio Vittore, llegaran a identificarse como obra de autores clásicos, en este caso de Plinio¹⁰⁷⁴.

Debemos esperar hasta finales del siglo XIII y sobre todo a la primera mitad del siglo XIV para que de uno a otro confin de Europa, los hombres del protorrenacimiento compartieran la convicción de que la época que vivían era una nueva era tan radicalmente distinta del pasado medieval como éste lo había sido de la Antigüedad clásica, y caracterizada por un esfuerzo concertado para resucitar la cultura de esta última¹⁰⁷⁵, pero ya con un sentido crítico y filológico y un análisis de las fuentes que continuaría aumentando durante toda la Baja Edad Media. Recordemos que Roma les llegaba a los humanistas tan maltrecha en la literatura como en los monumentos¹⁰⁷⁶ y una de las primeras figuras que destacó como nombre individual en la recuperación de la literatura clásica de un modo más científico fue Francesco Petrarca, quien utilizaría el mencionado *Mythographus III* cuando necesitara describir las imágenes de los dioses paganos en su poema *Africa*. También Bocaccio dio un nuevo e importante paso en su *Genealogia Deorum*, donde trató de volver conscientemente a las antiguas fuentes originales y relacionar cuidadosamente las unas con las otras. Su tratado marcó el principio de una actitud crítica o científica hacia la Antigüedad clásica y puede ser llamado un precursor de tratados renacentistas tan verdaderamente eruditos como *Historia Deorum Syntagma* de L. G. Gyraldus¹⁰⁷⁷.

Debemos recordar que, a pesar de las relaciones políticas, comerciales y eclesiásticas con el Imperio bizantino, era comparativamente pequeño el número de personas que en la Europa Occidental de la Edad Media conocía el griego. En las escuelas y universidades de Occidente apenas existía su enseñanza y casi no había manuscritos griegos en las bibliotecas. Entre los siglos XII y XIII se tradujeron al latín un gran número de textos griegos, directamente o a través de traducciones árabes intermediarias, pero de obras del campo de las matemáticas, astronomía, astrología, medicina o filosofía aristotélica. En el Renacimiento esta situación cambió rápidamente: el estudio de la literatura clásica griega cultivada en el Imperio bizantino durante la tardía Edad Media comenzó a difundirse por Occidente durante la segunda mitad del siglo XIV, gracias a los eruditos bizantinos que llegaron a Italia presionados por el expansionismo turco para residir en ella temporal o definitivamente. De las bibliotecas de Oriente llegaron un buen número de manuscritos griegos preservados por la Edad Media bizantina que constituyeron la base de la mayoría de las ediciones de los clásicos. Los estudiosos bizantinos familiarizaron a sus alumnos occidentales con las obras y las enseñanzas de Platón y de

¹⁰⁷² *Ibidem*, p. 125.

¹⁰⁷³ PANOFKY, E.: *Estudios sobre iconología*, pp. 29-31.

¹⁰⁷⁴ GUERRINI, R.: *I generi e temi ritrovati*, en *Memoria dell'Antico nell'arte Italiana, Volumen II*, p. 50.

¹⁰⁷⁵ PANOFKY, E.: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, p. 74.

¹⁰⁷⁶ RICO, F.: *El sueño de Humanismo: De Petrarca a Erasmo*, p. 38.

¹⁰⁷⁷ PANOFKY, E.: *Estudios sobre iconología*, p. 31.

Aristóteles¹⁰⁷⁸ y en el transcurso del siglo XVI quedaron a la disposición de los eruditos occidentales casi todos los textos importantes de la Grecia antigua.

Entre las obras recuperadas abundaron sobre todo las que aportaban un ideal moral y argumentos educativos y edificantes para el lector, obras en las que el sentido didáctico se superponía al rigor histórico y a la veracidad. De éstas nos interesan de manera especial las que trataban de las biografías de personajes ilustres y sobre todo las que recopilaban estas biografías en colecciones o series de temática diversa. Es necesario mencionar que la idea de la recopilación de biografías no fue un invento nuevo del Renacimiento, sino que se tomó prestada de la misma cultura clásica a la que se pretendía imitar¹⁰⁷⁹. Así, al mismo tiempo que los escritores de los siglos XIV al XVI recuperaban gran parte de la cultura grecolatina al redactar estas obras, ellos mismos se parangonaban con los escritores de aquella época al realizar obras similares a aquellos y con similar finalidad. Pero en la misma cultura clásica el nacimiento de una literatura con fines morales y educativos no dio paso directo a la compilación de biografías de personajes ilustres, sino que se conocieron pasos intermedios hasta llegar a la consecución de este modelo plenamente útil. Podemos reconstruir la evolución tipológica, aunque no cronológica, de esta literatura didáctica y ejemplarizante analizando tres obras de autores clásicos que serían la base para las futuras fuentes literarias origen de los ciclos iconográficos de hombres y mujeres ilustres. Estos autores son Valerio Máximo, Cornelio Nepote y Plutarco.

El primero de ellos fue considerado desde inicios del Renacimiento como una de las fuentes más frecuentes para representar el mundo antiguo, sobre todo para la elección de personajes en los ciclos iconográficos, debido a que se trataba de la única colección de ejemplos que llegó hasta esa fecha desde la Antigüedad. Valerio ha pasado a la Historia por su obra *Hechos y dichos memorables* en la que hace acopio de anécdotas y en la que el propio autor comenta que el ejemplo se lleva a cabo a través de la exposición de un hecho que aparece unido a un personaje con el fin de la imitación; en un segundo momento ese hecho cometido y el mismo personaje se van cargando de una virtud o vicio simbólicos. Es precisamente esta obra la que sirve de hilo conductor ya que reúne los ejemplos y anécdotas de multitud de personajes con el fin de ejemplificar el comportamiento vicioso o virtuoso al que Valerio dedica cada capítulo y que le da título. Para los lectores de la tardía Edad Media como ya lo había sido para los de época clásica, el aspecto más interesante de la obra era que todo este material aparecía ya etiquetado según parámetros aún vigentes como la Fortaleza, la Justicia o la Castidad, que servían muy bien para decorar las paredes

¹⁰⁷⁸ Los primeros intentos vinieron por parte de Petrarca, que estudió griego con Barlaam de Calabria y adquirió manuscritos griegos de Homero y Platón o de Bocaccio, que recibió en su casa a Leoncio Pilato e hizo que enseñara griego en Florencia y tradujera a Homero al latín. Manuel Crisoloras también sugirió la primera traducción al latín de la *República* de Platón y la visita de Plethon a Florencia en 1438 dejó una honda impresión a sus alumnos: KRISTELLER, P. O.: *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, pp. 81, 120, 195-196, 202 y 211. Posteriormente en el S. XV se llevarían a cabo una gran cantidad de traducciones del griego al latín sobre todo a partir del pontificado de Nicolás V. Entre otros autores se recuperaron las *Antigüedades romanas* de Dionisio de Halicarnaso, hasta ese momento sólo conocidas por diversos manuscritos medievales. La traducción latina fue obra del milanés Lagues Biragus, que estuvo trabajando más de 30 años pero no pudo ver terminada su obra. La impresión póstuma de los 11 primeros libros se realizó en 1480 en Treviso y más tarde hubo otra en Reggio en 1498: FROMENTIN, V.: Introducción biográfica crítica a DENYS D'HALICARNASSE: *Antiquités romaines, Introduction Générale, Livre I*, pp. LXXXVIII-LXXXIX.

¹⁰⁷⁹ Estas biografías y las colecciones de tratados de hombres y mujeres célebres con frecuencia imitaban el estilo de Cornelio Nepote, de pseudo-Suetonio, de Valerio Máximo o de Plutarco: BURCKHARDT, J.: *La cultura del Renacimiento en Italia*, pp. 154-155. Algunos autores concibieron la existencia de una escuela de biografía que en el siglo II a.C. habría recogido la semblanza de diversas personalidades políticas y que sería la base de las partes narrativas de las biografías de Nepote y Plutarco. También hay ciertas coincidencias entre ambas obras, ya que se piensa que hubo biografías anteriores a estos autores que Nepote sintetizó y Plutarco amplió: RAMÓN PALERM, V.: *Sobre tradición y originalidad en el modelo historiográfico de Plutarco* en *Estudios sobre Plutarco: paisaje y naturaleza, Actas del II Simposio Español sobre Plutarco, Murcia 1990*, p. 109.

de los palacios públicos o las residencias privadas que elegían a los héroes antiguos como ejemplo personificado de virtudes y de hecho su difusión está documentada por la gran cantidad de códices, algunos de ellos miniados¹⁰⁸⁰.

Para comprender el peculiar estilo de Valerio y el porqué de su obra debemos acercarnos a la época en la que vivió. Tanto su autor como su obra pertenecen a la historiografía imperial, concretamente al primer siglo de nuestra era, época de cambios en la que empezaron a disiparse ciertos valores importantes de la antigua República que ya con el Imperio se perderían para siempre. La historiografía imperial fue una de las disciplinas que sufrió estos cambios: su objeto ya no era Roma y los grandes ideales cívicos, como se veía en historiadores anteriores de la talla de Tito Livio. Ahora el centro del mundo y por tanto de la Historia era el emperador, las intrigas y los temores por salvaguardar las fronteras del Imperio. La retórica y los elementos moralizantes son un fiel reflejo de esta nueva moda, siendo los compendios y epítomes la última expresión del reflejo de un mundo en los inicios de su decadencia. Dos razones explican el paso de una época a otra y la variación de sus gustos: primero, la época de esplendor y de máximo florecimiento de las letras durante Augusto se veía como insuperable dadas las grandes figuras que se produjeron en ese tiempo. Segundo, el despotismo de los emperadores de la dinastía Claudia, que intentaban eliminar cualquier atisbo literario creativo que no tuviera como fin la exaltación del emperador. Por lo tanto, dados los momentos que se vivían, no es extraño que los escritores se centraran en géneros como la fábula, el epigrama o la novela, para poder expresarse sin suscitar ofensas al emperador, con el consiguiente peligro que ello traía. En el caso de la historiografía, esta inclinación se vio encaminada hacia la Retórica y se distinguen dos corrientes de historiadores en esta época:

a) los llamados *historiadores de la libertad*: Labieno, Cremucio Cordo y Aufidio Baso.

b) los *historiadores de la adulación*: Valerio Máximo, Veleyo Patérculo y Curcio Rufo¹⁰⁸¹.

Éstos últimos han visto conservadas sus obras además de por ser los historiadores del régimen, porque éstas se estudiaban en las escuelas de Retórica y en todos ellos se ve clara la intención moralizadora de sus obras y apuntes eruditos de gusto arcaizante. Fue de esta corriente histórica de la que se derivaron las finalidades culturales y didácticas de los compendios y epítomes, dejando claro el empobrecimiento cultural de la creación original en la historiografía imperial de la época en la que debemos enmarcar la obra de Valerio Máximo, que debió nacer en el último cuarto del siglo I a.C. y morir en la primera mitad del siglo I d.C. Sus *Hechos y Dichos memorables* hacen que la Historia se ponga al servicio de la Retórica debido a su carácter pedagógico y panegirístico¹⁰⁸². Debemos dejar claro que no es un tratado histórico continuo sino una colección de *exempla* que se usaban para la instrucción y la edificación política y moral, utilizando como modelo la historia universal tratando de ensalzar las virtudes y criticar los vicios según la óptica de la restauración moral producida en la época de Augusto. El mismo Valerio Máximo en el *Praefatio* nos dice que en la obra se recogen hechos y dichos memorables tomados de

¹⁰⁸⁰ GUERRINI, R.: *I generi e temi ritrovati*, en *Memoria dell'Antico nell'arte Italiana: Volumen II*, pp. 45-47.

¹⁰⁸¹ Los historiadores del siglo I d.C. no disfrutaban de una total independencia para la realización de sus obras y algunos de ellos sufrieron la oposición al régimen, como Cremucio Cordo, que hubo de suicidarse en el 25 d. C. El caso contrario lo componen Patérculo, Máximo y Quinto Curcio, que representan la tendencia a una historia retórica moralizante y novelesca: BAYET, J.: *Literatura latina*, pp. 309-311.

¹⁰⁸² Esta obra se ha calificado como un manual cómodo en el que filósofos y retores encontraban un arsenal de anécdotas perfectamente ordenadas. Es una recopilación de relatos breves, curiosos o morales pero sin ningún valor científico: *Ibidem*.

ilustres autores y se ordenan de manera que todo aquel que tuviera la necesidad de enseñanzas o ejemplos se ahorrara la molestia de buscarlos en los respectivos autores. La obra que ha llegado hasta nosotros se compone de 9 libros, aunque por la información que aportan ciertos autores es probable que se conocieran diez libros de la misma, por lo que el último se habría perdido. Se compone de 91 capítulos, la mayoría divididos en dos secciones, la primera en la que se exponen los *exempla romana* y una segunda para los *exempla extera*. De todos modos debemos indicar que muchas veces el título del capítulo no ofrece los temas de los que debería tratar ya que la materia está sin organizar, lo que ha llevado a los investigadores a pensar que estos títulos no se deben al propio Valerio Máximo, sino a editores posteriores. Todos los libros y algunos capítulos van precedidos de una introducción de carácter moralizador, consideradas las partes más originales de la obra. La temática es muy variada, como la religión, instituciones, ramas de la vida moral e intelectual y toda clase de vicios y virtudes. Precisamente los personajes cuyas virtudes se ensalzan o cuyos vicios se vituperan pertenecen a las grandes familias patricias, como los Escipiones, Mario, Sila, Pompeyo, César, Augusto, Marco Antonio, Bruto... por la parte romana y Alejandro Magno y Aníbal en la extranjera¹⁰⁸³, muchos de los cuales aparecerán en nuestro ciclo.

Con respecto a las fuentes, los expertos aún no se ponen de acuerdo en cuáles fueron los principales autores en los que se basó Valerio. El propio autor nos comenta que recogió ejemplos de otros que ya los habían escrito más difusamente, autores griegos y romanos como Escauro, Celio Antípater, Asinio Polión, Heródoto, Tito Livio, Munacio y Pomponio Rufo, Varrón, Teófanos, Cicerón, Jenofonte, Helanico y sobre todo de Cornelio Nepote, que ya había escrito una obra titulada *Exempla*. Estos autores y sus obras las pudo consultar en las grandes bibliotecas que existían desde la época de Augusto, donde se conocían colecciones de ejemplos y anecdotarios escritos con fines pedagógicos, como los mencionados *Exempla* de Cornelio Nepote o los de Higino. En cuanto a la pervivencia de la obra, ésta fue muy conocida y citada ya en el mundo romano por autores de la talla de Plinio el Viejo, Plutarco, Frontino y Gelio, que la nombraron entre sus fuentes. Entre los escritores cristianos la conocieron Lactancio, Prisciano o Agustín de Hipona. Durante la Edad Media la obra seguía viva¹⁰⁸⁴, como puede verse en la influencia que ejerció en autores como Mateo de Westminster, Rodolfo de Diceto, o Fulberto.

Durante el paso de la Edad Media a la Edad Moderna se conocen influencias de Valerio en la colección de novelas breves llamada *El Novellino*, obra de un anónimo florentino del S. XIII. Fue conocido por Dante y Petrarca, quien lo utilizó como modelo para sus incompletos *Libri Rerum memorandarum*, comenzados sobre 1344 y que llegó a terminar sólo hasta el cuarto libro. Boccaccio también manejó esta obra y es posible que le sirviera de inspiración para su *Filocolo*. El resto de humanistas pudieron conocer el trabajo de Valerio¹⁰⁸⁵ por la *Editio princeps Mongutiae* de 1471 y posteriores ediciones, que extenderían la influencia de este autor a la mayoría de países europeos entre los que podemos incluir España¹⁰⁸⁶.

¹⁰⁸³ MARTÍN ACERA, F.: Introducción biográfica crítica a *Hechos y dichos memorables*, pp. 17-19 y 25-28.

¹⁰⁸⁴ *Hechos y dichos memorables* fue una obra muy extendida durante el medievo, pero sobre todo la enorme diversidad de su temática la hacía muy proclive a la realización de miniaturas e ilustraciones, que tuvieron una gran difusión sobre todo en la Baja Edad Media: NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: *Casa, calle, convento: Iconografía de la mujer bajomedieval*, p. 258-259.

¹⁰⁸⁵ Hoy día Valerio Máximo tiene un traductor desconocido, y sólo se ha avanzado como posible el nombre de Andrea Lancia: CASELLA, M. T.: *Tra Boccaccio e Petrarca: I volgarizzamenti di Tito Livio e di Valerio Massimo*, p. 9.

¹⁰⁸⁶ Conocemos varias menciones que se hacen de esta obra: Menéndez Pelayo habla de un códice en francés en la Biblioteca del Príncipe de Viana del S. XV y otros cinco de la Biblioteca del Duque de Calabria (tres de ellos perdidos). José Vallejo cita 14 manuscritos de la obra de Valerio, diez de los siglos XIII-XV. En cuanto a las traducciones,

Por todos estos datos sabemos que esta obra fue muy conocida y difundida durante la época renacentista, tanto en Italia como posteriormente en España, y que además este género literario era del gusto de los eruditos y de la alta sociedad en las conversaciones distinguidas. Los humanistas del Renacimiento europeo gustaban tanto de colecciones de sentencias, citas, dichos, proverbios y ejemplos como de obras de tipo filosófico-moral y de historiadores latinos como modelos de lengua y estilo, modelos que abundaban en la obra de Valerio Máximo. Precisamente en España la difusión de la literatura epigramática, sentencial y proverbial creó unas condiciones particularmente propicias a la penetración del género compilatorio, posteriormente favorecido en la Península Ibérica por el éxito del erasmismo¹⁰⁸⁷. No es extraño que la Duquesa de Sessa, tanto en su estancia italiana como posteriormente en su regreso a España, o la persona por ella encargada de la composición del programa iconográfico, conocieran esta obra directamente o por referencias entre los círculos eruditos entre los que pudieron moverse y que sirviera de fuente principal de información una vez doña María se decidiera a elaborar el programa iconográfico que estamos estudiando. Además de esto, no debemos olvidar el dato de que en esta obra, debido a su carácter compilatorio, tenemos la posibilidad de encontrar referencias a todos y cada uno de los personajes que componen el ciclo iconográfico masculino, cosa que ninguna otra de las fuentes ha podido ofrecernos sino de modo parcial. En ninguna de las obras clásicas que estudiaremos a continuación y que reflejan las hazañas de excelsos militares de la Antigüedad encontramos la inclusión de los ocho personajes entre sus páginas.

Pero como ya habíamos comentado, la mera recopilación de anécdotas recogidas en capítulos que ejemplificaran algún vicio o virtud era simplemente el primer paso dentro de esta tipología de literatura con fines moralizantes. En un segundo paso las obras ya no se limitarían a la recopilación de anécdotas y a la ordenación de las mismas en capítulos dedicados a determinados vicios, virtudes o temas concretos, sino que se preocuparon de sintetizar lo primordial de esas anécdotas para componer biografías de personajes reales. El origen de la biografía había nacido en Grecia en el siglo IV a.C., producto de la fusión entre la costumbre de cantar las hazañas de los héroes y el nacimiento de una cuidada prosa. Ya en época de Aristóteles, la corriente del empirismo deductivo produjo un gusto por la recopilación de datos de todos los ámbitos de la vida y la cultura, ordenando los hechos temporalmente y que daría origen al género de la biografía antigua, entendiendo los actos como reflejo del ser interior. No se trataba por tanto de contar la vida y milagros de un personaje, sino de trazar el cuadro de su personalidad, teñida de un cierto color moral. Esta biografía literaria poseía un cierto orden estructurado y se componía de un esquema modelo a seguir:

- 1) el *genos* (antepasados, padre y circunstancias del nacimiento)
- 2) infancia, juventud, educación y maestros
- 3) producción del autor

Menéndez Pelayo habla de una anónima del S. XV, nº 74 de la biblioteca del condestable de Portugal Don Pedro, alrededor de 1466. También conocemos otras dos de Hugo de Urries, una de ellas impresa en Sevilla en 1514 ("*Fue ymprimido en la muy noble y muy leal cibdad de Sevilla por Juan Valera de Salamanca a XXVij de octubre del año de mil y D y Xiiij años*") y otras anteriores a la misma. La cuarta edición se realizó en Alcalá de Henares en 1529 y hasta un siglo después no se volverían a encontrar traducciones de la obra de Valerio, esta vez de la mano de Diego López y muy posteriores a la fecha que nos interesa: MARTÍN ACERA, F.: *op. cit.*, pp. 30-41.

¹⁰⁸⁷ *Ibidem*, p. 47.

- 4) personalidad y carácter, modo de vida, aspecto físico y relaciones con otros personajes famosos
- 5) forma de muerte, testamento, tumba y fortuna en la posteridad¹⁰⁸⁸

Los latinos imitaron a los griegos en la forma de componer las biografías, pero no fue sino hasta la época de Cicerón cuando este género experimentó un gran desarrollo. Fue Cornelio Nepote el primero en usar el título *De viris illustribus* y en alinear a generales y reyes junto a historiadores y poetas¹⁰⁸⁹. Nepote no dirigió su obra a eruditos, sino a un público llano al que intentaba recrear con historietas e instruir con moralejas. Posteriormente Suetonio y San Jerónimo también escribirían un *De viris illustribus*. En el de Suetonio, compuesto a inicios del siglo II d. C. aparecían poetas, oradores, historiadores y filósofos y en el de San Jerónimo, que debió manejar la obra de Suetonio cuando aún estaba completa e influyó en la suya, se incluyeron ya personajes de la cultura cristiana¹⁰⁹⁰, motivo por el cual esta obra sería posteriormente copiada durante toda la Edad Media¹⁰⁹¹.

El hecho de disponer de biografías más o menos completas y de poder seguir el hilo argumental de la vida del personaje hacía que el motivo de la obra, la ya conocida ejemplaridad de las lecturas, se consiguiera de una manera mucho más directa y sencilla. Uno de los primeros autores clásicos que compuso y agrupó biografías de personajes ilustres fue el mencionado Cornelio Nepote. Este segundo autor, aún siendo anterior en el tiempo a Valerio Máximo, ya había dado un paso adelante en el modelo que estamos analizando. Poseemos escasas noticias de Nepote, en gran parte aportadas por la correspondencia epistolar que mantuvo con Cicerón y que conservamos fragmentada¹⁰⁹². Nacido en Pavía o Mantua alrededor del año 100 a. C. y muerto sobre el 30 a. C. su vida se desarrolló en un ambiente culto. Toda su obra se caracterizó por la austeridad y severidad ya que para él la virtud y el honor eran las cualidades más importantes.

La gran mayoría de su producción literaria ha desaparecido y sólo podemos hacer una reconstrucción de la misma por menciones de sus obras por otros autores, gracias a los que sabemos que escribió obras como *Crónica*, en la que siguió a Apolodoro de Atenas, el tratado de *Ejemplos* en cinco libros, que serviría de fuente a Valerio Máximo, Suetonio y Plinio el Viejo, la desaparecida *Vida de Catón* y sus *Vidas*, en la que nos relata las biografías de personajes famosos, sin duda su obra principal. Los expertos creen que debió estar dividida en 16 volúmenes del siguiente modo:

- Sobre los reyes de los pueblos extranjeros
- Sobre los reyes de los romanos
- Sobre los generales famosos de las naciones extranjeras

¹⁰⁸⁸ GARCÍA, Y.: Introducción biográfica crítica a *Biografías literarias latinas: Suetonio, Valerio Probo, Servio, Focas, Vacca, Jerónimo*, pp. 7-12, 15.

¹⁰⁸⁹ El compendio biográfico de Nepote debe considerarse como el primero en su género: RAMÓN PALERM, V.: *Sobre tradición y originalidad en el modelo historiográfico de Plutarco en Estudios sobre Plutarco: paisaje y naturaleza, Actas del II Simposio Español sobre Plutarco, Murcia 1990*, p. 112.

¹⁰⁹⁰ GARCÍA, Y.: *op. cit.*, pp. 15-18, 28, 127, 128, 212-215.

¹⁰⁹¹ Conocemos al menos una versión de las *Vidas de los doce Césares* recogida por Jean Bondol en 1375 ilustrada con miniaturas: NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: *Casa, calle, convento: Iconografía de la mujer bajomedieval*, p. 236.

¹⁰⁹² Nepote era amigo de Catulo, Cicerón y Ático. Aunque se le critique su escaso método científico y su estilo monótono y pretencioso, hay que reconocer que lanzó en Roma nuevas formas de literatura histórica, entre ellas el resumen, la biografía y la compilación anecdótica y aconsejó un esfuerzo de comprensión moral hacia los pueblos extranjeros: BAYET, J.: *Literatura latina*, p. 185.

- Sobre los generales famosos del pueblo romano
- Sobre los jurisconsultos griegos
- Sobre los jurisconsultos romanos
- Sobre los oradores griegos
- Sobre los oradores romanos
- Sobre los poetas griegos
- Sobre los poetas romanos
- Sobre los filósofos griegos
- Sobre los filósofos latinos
- Sobre los historiadores griegos
- Sobre los historiadores latinos
- Sobre los gramáticos griegos
- Sobre los gramáticos latinos¹⁰⁹³

Lamentablemente sólo ha llegado hasta nosotros el tercero de estos volúmenes y quizá la pérdida de tal cantidad de obras haya sido una de las causas por las que Nepote haya pasado a la Historia como una figura de segundo orden¹⁰⁹⁴, pérdida que se acentúa debido al momento histórico en el que vivió y al hecho de que se le compare con figuras contemporáneas de la talla de Cicerón o César. Además de esto, el mayor daño que la figura de Nepote ha sufrido ha venido de la persistencia de los críticos de comparar su obra con la de Plutarco, lo que desvirtúa la imagen de un Nepote que no se corresponde con los elogios que sus propios contemporáneos latinos le profesaban. Su obra estaba destinada al ciudadano romano preocupado por el aprendizaje y la instrucción, ya que trataba sobre personajes ilustres, héroes, vicios y virtudes, todo ello destinado no al mero saber enciclopédico, sino a crear unas reflexiones morales en sus lectores, con el propósito de devolver a Roma su antigua austeridad y severidad, de ahí el carácter doctrinal de su obra y su sentido moralizante. Hoy sabemos que este afán por la austeridad y el sentido moralizante le llevaron a cometer gran cantidad de errores y exageraciones, hasta el punto de demostrar poca imparcialidad en ciertos casos, acentuado por el hecho de que a pesar de sentir gran admiración por Tucídides y Jenofonte, para sus *Vidas* se basara en historiadores secundarios como Teopompo, Eforo y Timeo, fuentes no muy seguras que han hecho que su obra no posea hoy día las características de un verdadero historiador imparcial, sino más bien de un panegirista, lo que ha fomentado las críticas. De todas formas ya hemos comentado que su intención al escribir sobre personajes ilustres no era la biografía como actualmente la conocemos y encontramos en su obra gran cantidad de imprecisiones y anacronismos, debido a que su intención no era histórica, sino didáctica y moralizante.

Debemos comentar que Nepote no fue tan conocido durante la Edad Media como Valerio Máximo, pero sí lo suficiente como para que podamos conocer una edición española de sus obras anterior a la realización del programa iconográfico de la iglesia de San Jerónimo. Se trata de la de Juan de Angulo, impresa en Alcalá entre 1521 y 1538 en letra gótica, que consideramos muy interesante dada la fecha, ya que se corresponde con los inicios de las obras en la zona del monasterio donde ese encuentra el programa iconográfico. Por lo tanto se puede comprobar que, a pesar del relativo desconocimiento

¹⁰⁹³ SEGURA MORENO, M.: Introducción biográfica crítica a *Vidas*, p. 11. Recordemos que la estricta división entre griegos y romanos serían posteriormente tomada por Valerio Máximo en los capítulos de su obra, aunque en sentido inverso.

¹⁰⁹⁴ Para más información sobre Nepote y sus fuentes *vid.*: BRADLEY, J. R.: *The sources of Cornelius Nepos (Selected Lives)*.

del autor durante el medievo, en esta época la obra de Nepote estaba siendo de nuevo estudiada y apreciada como para ser impresa, y es más que probable que la duquesa o los creadores del programa estudiado pudieran conocerla y la hubieran consultado para efectuar la realización del mismo¹⁰⁹⁵. Pero la recopilación de biografías es sólo el paso intermedio dentro de este análisis tipológico, que verá su punto culminante cuando esas biografías se unan en parejas y aparezca el género conocido como biografía comparada¹⁰⁹⁶. Este nuevo género se presta mucho mejor que el de la mera biografía a conseguir ese fin educativo y moralizante en los lectores. Plutarco es el autor que mejor ejemplifica este género de la biografía comparada con su obra *Vidas paralelas*¹⁰⁹⁷.

Pocas noticias sabemos acerca de la vida del propio Plutarco, ya que a pesar de haber escrito más de cincuenta biografías¹⁰⁹⁸, nadie se preocupó de escribir la suya. Los escasos datos que conocemos sobre su persona podemos obtenerlos de sus obras, entre las que ofrece ciertas pinceladas de su vida. Parece ser que nació en la pequeña localidad de Queronea, en la región de Beocia sobre el año 40 d.C. en el seno de una familia acomodada, por lo que sus primeros años de formación se iniciaron en un ambiente de situación económica favorables que le permitieron el estudio. Para completar su aprendizaje viajó a Asia Menor, Alejandría y seguramente Atenas para aprender Retórica y las ideas de Platón y de la Academia, que profesaría durante toda su vida¹⁰⁹⁹. A esta época también pertenecen sus primeras incursiones en el mundo de la política y la diplomacia. En sus viajes llegó a Roma como enviado de Queronea o Atenas para tratar de asuntos diplomáticos y se puso en contacto con las clases altas que gobernaban el imperio, a las que más tarde dedicaría algunas de sus obras. De hecho, estas visitas le procurarían una serie de amistades que, aparte de servirle para su futuro como diplomático, le ayudaron a hacer averiguaciones sobre las hazañas de los antepasados de sus amigos. A uno de estos nobles romanos, Quinto Sosio Seneción, amigo de Trajano y dos veces cónsul, dedicaría las *Vidas Paralelas*, objeto de nuestro estudio. No sabemos con seguridad la fecha de sus viajes, pero debió estar en Roma varias veces entre los años 70 y 90 d. C. y a la vuelta a su país fue nombrado representante de su ciudad en la liga de Delfos, donde finalmente llegó a ser uno de los dos sacerdotes del santuario, lugar elegido para su retiro voluntario. Aquí empezó a formarse una escuela alrededor de su persona, a la que acudían los hijos de parientes y amigos a recibir lecciones del maestro, experimentando el santuario una segunda edad dorada y la construcción de nuevos templos. Trajano favoreció el santuario y otorgó a Plutarco la facultad de llevar ornamentos consulares. Ya en época de Adriano, su nombre aparece en la inscripción de una estatua erigida al nuevo emperador que llegó a

¹⁰⁹⁵ SEGURA MORENO, M.: Introducción biográfica crítica a *Vidas*, pp. 7-23.

¹⁰⁹⁶ Fueron Polibio y Plutarco los primeros que establecieron la división entre historia y biografía: CEREZO, M.: *Plutarco. Virtudes y vicios de sus héroes biográficos*, p. 30.

¹⁰⁹⁷ Algunos autores conciben la existencia de una escuela de biografía que en el siglo II a.C. habría recogido la semblanza de diversas personalidades políticas y que sería la base de las partes narrativas de las biografías de Nepote y Plutarco. También hay ciertas coincidencias entre ambas obras, ya que se piensa que hubo biografías anteriores a estos autores que Nepote sintetizó en un compendio biográfico que debe considerarse como el primero en su género y Plutarco amplió posteriormente: RAMÓN PALERM, V.: *Sobre tradición y originalidad en el modelo historiográfico de Plutarco* en GARCÍA LÓPEZ J. y CALDERÓN DORDA, E. (eds.): *Estudios sobre Plutarco: paisaje y naturaleza, Actas del II Simposio Español sobre Plutarco*, pp. 109 y 112.

¹⁰⁹⁸ Plutarco nació alrededor del año 46 d.C. en una acomodada familia burguesa; su abuelo Lamprias era también hombre de cultura y su padre Autóbulo se interesaba por cuestiones filosóficas. En filosofía fue platónico, opuesto tanto a estoicos como a epicúreos. Quedan sólo 50 biografías pero sabemos que compuso más, de ellas 46 están acopladas de dos en dos de ahí la denominación *Vidas paralelas* de un griego y un romano. La idea de contraponer figuras de griegos y romanos no era nueva; el modelo provenía de las *Vidas* de Nepote y las *Imágenes* de Varrón, aunque a Plutarco siempre se le han achacado errores como una visión histórica inadecuada, falta de crítica de las fuentes y comprobación de los hechos, contradicciones o tendencia a la idealización: CANTADELLA, Q.: *Historia de la literatura griega*, pp. 322-327.

¹⁰⁹⁹ En su obra, Plutarco demuestra que siente un profundo amor y veneración por Platón y el platonismo es además la única filosofía que no recibe el impacto de sus críticas: CEREZO, M.: *op. cit.*, pp. 26-27.

nombrarlo procurador de Grecia. Desconocemos la fecha de su muerte, pero el hecho de que otra estatua similar se erigiera en honor a Adriano en el 125 y el nombre de Plutarco ya no constara en la inscripción como sacerdote más anciano de Delfos puede indicarnos que para ese año ya hubiera muerto. Entre sus descendientes, su sobrino Sexto llegaría a ser preceptor del emperador Marco Aurelio y la tradición filosófica de la familia se perpetuó durante siglos, motivo por el que se conservaron tantas obras de Plutarco¹¹⁰⁰.

En cuanto a su obra, se conservan tratados de contenido misceláneo agrupados con el nombre genérico de *Moralia* y 48 biografías de las que todas menos cuatro pertenecen a la serie de *Vidas paralelas*. Esto supone que se han conservado la mitad de sus obras, una cantidad muy elevada teniendo en cuenta la época, hecho al que contribuyeron los herederos de Plutarco y su popularidad y que el cristianismo aceptara con agrado sus ideas, debido a que su concepto de *philanthropía* estaba cerca de la concepción cristiana del amor. Para Plutarco, en la educación eran fundamentales los ejemplos que estimularan las potencias buenas y mantuvieran ocultas las malas, algo que se manifestaba claro en sus *Vidas*. La propia finalidad de esta obra, que se encuentra a medio camino entre la Historia y la enseñanza se apoya en la cita de anécdotas de personajes famosos que garantizan la bondad de la lección que se extrae y para ellas se basó en sus conocimientos de autores que le precedieron en el tiempo, entre los que utilizó sin duda la obra de Valerio Máximo¹¹⁰¹.

El título de *Vidas paralelas* se debe a que el autor une la biografía de un personaje griego (que generalmente se coloca en primer lugar para respetar la cronología) con la de otro romano, que para Plutarco comparten cualidades o han tenido carreras similares. Esto promueve el conocimiento y respeto mutuo de ambos pueblos y desde el punto de vista pedagógico, el objetivo principal de la obra es exponer modelos edificantes¹¹⁰², para que su ejemplo e imitación estimulen las buenas tendencias ya que el conocer estos ejemplos de personajes notables lleva a la imitación. Cada pareja de personajes va precedida de un prólogo y casi todas poseen un comentario final que aclara las diferencias entre los dos biografiados. Ya hemos comentado que se conservan 48 biografías: 22 parejas de las *Vidas paralelas*, las de Galba y Otón (pertenecientes al ciclo de los emperadores) y las de Arato y Artajerjes que son independientes. Tenemos constancia por noticias de otros autores de algunas biografías de héroes como Hércules, Deifanto y Aristómenes; poetas como Hesíodo, Píndaro y Arato; emperadores desde Augusto hasta Vitelio y de Epaminondas y Escipión Africano, que debían formar la primera pareja de las *Vidas*, se han perdido. Se ha

¹¹⁰⁰ PÉREZ JIMÉNEZ, A.: Introducción biográfica crítica a Plutarco en *Vidas paralelas*, Volumen I, pp. 7-19.

¹¹⁰¹ Una frase en el inicio de la *Vida de Alejandro* nos deja claro que su intención no era escribir historia, sino *Vidas*, y por ello estaba escasamente interesado en la historia aunque tuviera grandes conocimientos de la misma. La composición de *Vidas* a lo largo de los quince primeros años del s. II d.C. coincidió con el reinado de Trajano y la brillante carrera política de los amigos de Plutarco, Quinto Sosio Senecio y Lucio Herenio Saturnino. Tanto éstos como el emperador habían descubierto la importancia del papel que jugaban los intelectuales, sofistas y filósofos en la formación de una opinión pública, especialmente de la de los notables cuya forma de amarrar al imperio a las provincias helenizadas era resaltar los vínculos espirituales entre Roma y Grecia. Consciente de que el pasado era irrecuperable, Plutarco optó por reconstruir la existencia de hombres e incluso personajes míticos. La riqueza de la obra radica en la multiplicidad de puntos de vista y facetas desde las que aborda el retrato de los protagonistas, a los que intenta dar un tratamiento distinto fijándose en la psicología de sus personajes. Su finalidad es el enriquecimiento moral de sus lectores dando vida a grandes hombres de Grecia y Roma como actores morales y no sólo en su calidad de agentes históricos. Los hechos no son los mismos pero los hombres del pasado son potenciales modelos de comportamiento en el presente y en el futuro. Como colofón, Plutarco reconoce haber iniciado esta composición porque le permite ordenar su propia vida y conformarla a las virtudes de aquellos en el espejo de la historia: GÓMEZ, P. y MESTRE, F.: *Lo religioso y lo político: Personajes del mito y hombres de la Historia en Estudios sobre Plutarco: Misticismo y religiones místicas en la obra de Plutarco*, pp. 365-367.

¹¹⁰² Plutarco tiene como objetivo poner de relieve el carácter de sus héroes y sus virtudes con sus vicios y sus defectos y presentarlos a sus lectores como modelos paradigmáticos, como auténticos arquetipos: CEREZO, M.: *Plutarco. Virtudes y vicios de sus héroes biográficos*, p. 41.

llegado al siguiente cuadro cronológico:

1. Epaminondas-Escipión¹¹⁰³
- 2-4. Cimón-Lúculo, Pelópidas-Marcelo, Filopemen-Flaminio
5. Demóstenes-Cicerón
6. Licurgo-Numa
- 7-9. Teseo-Rómulo, Temístocles-Camilo, Lisandro-Sila
10. Pericles-Fabio Máximo
11. Sertorio-Eumenes, Solón-Publícola, Arístides-Catón Mayor o Agis y Cleomenes-Gracos
12. Dión-Bruto
- 13-14. Emilio-Timoleón, Alejandro-César
15. Agesilao-Pompeyo
- 16-23. Sertorio-Eumenes o Solón-Publícola, Agis y Cleomenes-Gracos o Arístides-Catón Mayor, Alcibíades-Coriolano, Nicias-Craso, Foción-Catón de Útica, Demetrio-Antonio, Pirro-Mario¹¹⁰⁴.

La finalidad de la obra de Plutarco no es asignar un puesto en la Historia a estos personajes ilustres, sino describir su carácter para que esto nos sirva de lección y perfeccionamiento moral a los lectores. Su intención no es la acumulación enciclopédica de conocimientos históricos, sino que estos conocimientos sean útiles para la comprensión del carácter del personaje. De ahí que la biografía dé por conocida su historia y prefiera centrarse en el personaje en sí y en las anécdotas que ayuden a comprender su forma de ser. Por ello, el fin último de la obra no es la mera descripción del carácter a través de sus acciones, sino que la admiración por el personaje biografiado y la presentación de éste como modelo haga que se produzca un perfeccionamiento moral en los lectores, fin último de la obra¹¹⁰⁵. Este dato se ve corroborado por el hecho de que los comentarios morales no corresponden a los de la época en la que vivieron estos personajes, sino a los del propio Plutarco. El mismo autor, en su prólogo del *Timoleón* dice que continuó escribiendo las *Vidas* en beneficio propio, ya que sabía que el conocimiento sobre las virtudes de los grandes hombres le servirían como espejo para adornar su propia vida, porque la contemplación habitual de estos modelos libera al hombre de sus malas tendencias al ser el bien moral un estímulo práctico¹¹⁰⁶. La elección de personajes, ya sea por su carácter sobresaliente o por haber desempeñado un papel primordial en acciones y momentos críticos, se debe a que en ellos se muestra más fácilmente las virtudes que se quieren

¹¹⁰³ Plutarco conoció el reinado de los Flavios, la decadencia bajo Domiciano y el renacimiento del imperio en tiempos de Trajano. Según su propia experiencia, el contacto con los grandes hombres del pasado infunde en nuestra naturaleza sus altas virtudes, también los ejemplos negativos pueden excitar a la recta conducta de la vida. Defiende la teoría aristotélica de que las virtudes éticas no se dan de forma natural con anterioridad a su manifestación, sino que surgen como actitudes habituales con el obrar y en virtud de éste. Poseemos 22 *Vidas Paralelas*, se ha perdido la pareja Epaminondas-Escipión, que debía tratarse del Africano. La idea de emparejar a un gran personaje griego y otro romano corresponde tanto a la época en que la tradición trataba de afirmarse de cara al poderío romano como a la naturaleza conciliadora de Plutarco, que pretendía incluir en el marco de su concepción del mundo los acontecimientos históricos. Plutarco por regla general concluye un par de biografías con una comparación-resumen, una síncretis: LESKY, A.: *Historia de la literatura griega*, pp. 852-857.

¹¹⁰⁴ PÉREZ JIMÉNEZ, A.: Introducción biográfica crítica a Plutarco en *Vidas paralelas*, Volumen I, pp. 82-83.

¹¹⁰⁵ Plutarco está convencido del beneficio moral que se deriva del estudio del carácter y virtudes de sus personajes y que la simple contemplación de los actos virtuosos encarnados en ellos mueve automáticamente a imitación, de ahí que los presente como modelos paradigmáticos o arquetipos: CEREZO, M.: *op. cit.*, p. 41.

¹¹⁰⁶ Para Plutarco las virtudes éticas no son carencia de pasión sino proporción y término medio de las pasiones y por tanto la distinción entre virtud y vicio radica en que la razón conduzca bien o no a la fuerza pasional. En la teoría de las virtudes de Plutarco se encuentra la idea aristotélica de proporción y término medio, mediante el cual puede desarrollarse una vida equilibrada y feliz: LÓPEZ SALVÁ, M.: *Ética aristotélica y valores plutarqueos: Prudencia y Magnanimidad* en PÉREZ JIMÉNEZ, A. GARCÍA LÓPEZ, J. y AGUILAR, R. M^ª.: *Plutarco, Platón y Aristóteles*, pp. 603 y ss.

señalar.

En todas las biografías se sigue un plan predeterminado que suele cumplir el orden cronológico: se comienza con un prólogo que destaca las semejanzas entre ambos personajes, se continúa con noticias de la familia del biografiado, juventud y educación (a las que siempre se les da una gran relevancia¹¹⁰⁷), aspecto personal, comienzos de la vida pública, maravillas o profecías que anuncian el carácter, gloria o muerte del personaje. La importancia o extensión que se da a cada hecho depende en gran parte del conocimiento que Plutarco presupone en el lector, de ahí que las biografías de los personajes romanos sean más extensas y posean más detalles. Cada pareja de *Vidas* concluye con una comparación formal para subrayar las diferencias entre ambos personajes. Los personajes romanos que más interesan a nuestro estudio son la mayoría del S. I a.C. y todos ellos son hombres de acción (políticos, militares, legisladores...) ya que Cicerón no aparece como escritor sino como político¹¹⁰⁸. En comparación con Nepote, las *Vidas paralelas* de Plutarco tiene mejor forma y grado de fiabilidad¹¹⁰⁹.

En cuanto a la transmisión de la obra de Plutarco, debemos señalar la pronta fama que este autor gozó durante la Antigüedad y la difusión que de sus obras se hizo en el imperio bizantino¹¹¹⁰. La literatura cristiana medieval lo conoció por vía indirecta a través de los Padres de la Iglesia que lo leyeron y citaron en siglos anteriores¹¹¹¹. En el occidente europeo comenzó a conocerse su obra a fines de S. XIV, debido a la cantidad de sabios griegos que huían a Italia por la presión de los turcos sobre Constantinopla¹¹¹². El

¹¹⁰⁷ Los *Moralia* y las *Vidas* de Plutarco están impregnados de una intensa carga pedagógica. Para él la vida del hombre está marcada por tres condiciones: la naturaleza, la instrucción y la práctica, y la educación es la más importante ya que puede corregir una instrucción deficiente y resistir las peores calamidades. Cada Vida es un ejemplo o contra-ejemplo de virtud, y el lector percibe desde el principio que para captar su sentido hay que conocer no sólo las hazañas realizadas en la madurez, sino cuando menos los orígenes y formación del protagonista: VELÁZQUEZ FERNÁNDEZ, A. E.: *Presencia y ausencia del educador en la Vidas de Plutarco en Estudios sobre Plutarco: Misticismo y religiones místicas en la obra de Plutarco*, pp. 441-442.

¹¹⁰⁸ PÉREZ JIMÉNEZ, A.: Introducción biográfica crítica a Plutarco en *Vidas paralelas*, Volumen I, pp. 72-105.

¹¹⁰⁹ GARCÍA, Y.: *op. cit.*, p. 18.

¹¹¹⁰ Aunque la difusión de la obra de Plutarco en la Antigüedad tardía fue amplia, su pista desapareció pronto para Occidente. Sus escritos debieron circular separados y se perdieron gran parte. El resto ha llegado a nosotros gracias a los eruditos bizantinos que los mantuvieron durante esos siglos, pero en la Edad Media occidental poco más se conoce de él aparte de la leyenda de haber sido el preceptor de Trajano: MORALES ORTIZ, A.: *Plutarco en España: Traducciones de Moralia en el siglo XVI*, p. 75. Su obra fue muy leída en los círculos cultos del Imperio, de los que formaba parte como otros griegos romanos que inauguraron la llamada Segunda Sofística. Ya en la Edad Media, el nombre de Plutarco va ligado a la historia de la transmisión bizantina de su texto, aunque es posible rastrear alguna influencia en el pensamiento filosófico árabe: PÉREZ JIMÉNEZ, A.: *Plutarchus Redivivus. Memorandum del II Encuentro de la Red Temática de Plutarco*, pp. 29 y 33.

¹¹¹¹ El modelo clásico de los hombres ilustres no desapareció durante la Antigüedad tardía o la Alta Edad Media, aunque sufrió diversas transformaciones. El pensamiento de la Antigüedad clásica, fijado en la literatura romana, transmitió a la Edad Media su apreciación entusiástica de la fama, reflejada en unos pocos motivos en las obras de autores muy leídos e influyentes como Ovidio, Lucano, Estacio, Prudencio y por otra parte transmitió también en algunas pocas obras de gran prestigio, *El Sueño de Escipión* con el comentario de Macrobio, las *Sátiras* de Persio y de Juvenal, la *Consolación* de Boecio, una apreciación negativa muy semejante a la que profesaba el cristianismo ascético: LIDA DE MALKIEL, M. R.: *La idea de la Fama en la Edad Media castellana*, p. 95. San Jerónimo escribió los *Claros varones eclesiásticos* en el año 393 para demostrar que en sus primeros tiempos la Iglesia no había carecido de maestros filósofos ni oradores; menciona a 135 escritores relacionados con sus propias obras y está considerado el inicio de la Historia de la literatura cristiana: JERÓNIMO, SAN: *Obras Completas II: Comentario a San Mateo y otros escritos*, Introducción, traducción y Notas de Virgilio Bejarano, p. 641. También siguió sus pasos Ildefonso de Toledo, que accedió al arzobispado de Toledo en 657 y murió en 667. Las malas relaciones con el rey Recesvinto le llevaron a no convocar ningún concilio bajo su arzobispado, pero su obra *De viris illustribus* trata de 13 hombres ilustres cristianos: Asturio, Mantano, Donato, Aurasio, Juan, Eladio, Justo, Isidoro, Nonnito, Conancio, Braulio y Eugenio I y II: CODOÑER MERINO, C.: *El "De viris illustribus" de Ildefonso de Toledo*.

¹¹¹² Juan Fernández de Heredia, nombrado por el Papa gobernador de Aviñón, se rodeó de literatos que hicieron traducciones de textos latinos y franceses al aragonés. Fue elegido para el gran maestrazgo de la orden hospitalaria de San Juan de Rodas en 1377, tomó parte en las operaciones militares en la península Balcánica y cayó prisionero de los

desconocimiento general del griego requería de unas generaciones de humanistas que se afanaban en su estudio en torno a los maestros helenos emigrados a Occidente con la caída de Constantinopla y pusieran en práctica lo aprendido traduciendo. Una de las figuras más importantes venidas de Constantinopla fue Manuel Crisóloras, llegado a Florencia desde Grecia en 1395 por mediación de Salutati para enseñar griego. La influencia que ejerció en el ámbito fue enorme y reconocida por sus discípulos. Esto cambió radicalmente el panorama, ya que no era necesaria la mediación de otros textos pues era posible leer a Plutarco en su propia lengua y además este autor era usado por la escuela de Crisóloras para aprender griego, lo que hizo que muy pronto creciera el interés hacia él entre los círculos eruditos. Entre 1393 y 1400 comenzaron a entrar en Italia códices plutarqueos y se enviaron delegaciones a Constantinopla para la búsqueda de textos de este autor. Todo esto hizo que rápidamente, a inicios del S. XV se dispusiera de un corpus latino de *Vidas*. En 1470 todas estas traducciones fueron reunidas y publicadas en un volumen recopilatorio de heterogénea calidad editado por Campano en Roma y dedicado a Francesco Piccolomini, que puso al alcance del público la producción biográfica de Plutarco, de gran éxito ya que se hicieron muy prontas reediciones¹¹¹³.

Estos humanistas eran los herederos espirituales de Petrarca y Boccaccio: Salutati, Bruni, Filelfo, Poggio, Uberto y Pier Candido Decembrio, Guarino, Giustiniani, Barbaro, Pannonio o Poliziano y a lo largo del S. XV su labor cristalizó en las versiones latinas de un elevado número de autores griegos como Homero, Platón, Aristóteles y Plutarco¹¹¹⁴. Desde esta fecha casi todos los grandes estudiosos de la época se interesaron por las obras de Plutarco, llegándose a publicar las primeras ediciones de las *Vidas paralelas* y *Moralia*, que alcanzaron una gran difusión por toda Europa a comienzos del S. XVI, donde ejercería una enorme influencia en las letras hasta comienzos del S. XIX. La primera traducción de las *Vidas paralelas* a una lengua occidental que se conoce es la del dominico Nicolás, obispo de Drenópolis, promovida por fray Juan Hernández de Heredia y realizada entre 1379-84¹¹¹⁵. Esta traducción contenía 39 vidas y a partir de ella se hizo otra italiana en

albaneses. Una vez rescatado, su estancia en Rodas desde 1379-1382 le dio ocasión de conocer la historiografía griega medieval y el traslado que un tal Demetrio Calodiqui había realizado al románico de las *Vidas paralelas* de Plutarco. De regreso a Aviñón en 1382 donde moriría en 1396 encargó a Nicola, obispo de Adrianópolis de Etolia la traducción al aragonés no sólo de dicha versión vulgar de las *Vidas* sino también de una parte de la *Crónica de Zonaras* y de los discursos de Tucídides, dado su interés por conocer lo que estimaba muestras vivas de la oratoria de los héroes plutarquianos. El infante don Juan de Aragón enterado de que Heredia tenía un traductor a su servicio, le pidió copia en 1384 de las citadas versiones. Como éstas estaban aún sin terminar, escribió a Gian Galeazzo Visconti y a Antonio della Scala con la intención de que le enviaran ejemplares de Plutarco, de Trogo Pompeyo y de Tito Livio. La noticia de la traducción de Plutarco le llegó a Coluccio Salutati en Florencia, quien mandó traer a Manuel Crisóloras desde Constantinopla para encargarle la enseñanza pública del griego. En 1393 Salutati enviaba una larga carta al gran maestro de Rodas en la que entre otras cosas le solicitaba un ejemplar de la traducción aragonesa de las *Vidas* expresándole su deseo de trasladarla al latín. A cambio le ofrecía nada menos que la versión latina de la *Odisea* realizada en Florencia en casa de Boccaccio por Leoncio Pilato entre 1360 y 1362. No fue sin embargo Heredia quien envió al humanista florentino la obra sino Benedicto XIII poco después de su elección el 28 de septiembre de 1394 y Salutati correspondió según lo prometido obsequiando al papa aragonés con la versión de la *Odisea*. El Plutarco aragonés no sería trasladado al latín sino al italiano entre 1395 y 1397: GIL FERNÁNDEZ, L.: *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, pp. 195-197.

¹¹¹³ CODOÑER MERINO, C.: *op. cit.*, pp. 33 y 77-78.

¹¹¹⁴ Para estos humanistas únicamente los clásicos ofrecían no sólo los conocimientos necesarios para regir los estados y las casas, sino también modelos de los que aprender y en la medida de lo posible emular: *Ibidem*, p. 29.

¹¹¹⁵ Para la entrada de Plutarco en Occidente es fundamental la curia de la corte de Aviñón, ciudad relacionada con dos hitos de gran relevancia que marcaron el nuevo período en la historia de la tradición de Plutarco. El primero de ellos fue la traducción del monje Simón Atumano del tratado *De cohibenda ira* que terminó en manos de Coluccio Salutati. El segundo fue la versión aragonesa de *Vidas* encargada por Fernández de Heredia, personaje relacionado con la curia papal, que permaneció en Rodas entre 1379-82 donde encargó traducciones de textos griegos. La traducción de *Vidas* se realizó a partir de una versión al griego moderno preparada para Heredia por Demetrio Calodiqui y el intérprete del griego al aragonés fue el obispo de Drenopoli. La traducción data entre 1384-88 y posee todas las características de las versiones medievales, alcanzando una cierta difusión y llegando también a manos de Salutati: *Ibidem.*, pp. 75-77. La primera

1396.

La primera traducción castellana completa la realizó Alonso Fernández de Palencia en 1491, tomando para ello traducciones latinas de varios humanistas italianos publicadas en Venecia en 1478. Conocemos otras traducciones de Francisco de Enzinas y otros literatos, pero ya datan de la segunda mitad del S. XVI y se escapan del interés de nuestro estudio¹¹¹⁶. De todos modos, la edición más importante que se manejó durante todo el Renacimiento fue la de Aldo Manucio, realizada en Venecia en 1519, sólo dos años posterior a la *editio princeps* de Boninus de Florencia¹¹¹⁷, ambas muy famosas y compuestas varios años antes de la muerte de la duquesa, por lo que pudo manejarlas o tener conocimiento de la existencia de las mismas. Algunas de estas ediciones pudieron servir de modelo al ciclo de hombres ilustres que estamos estudiando, ya que en muchas ocasiones se ha resaltado el influjo de Plutarco en las representaciones artísticas del Renacimiento. De los ocho personajes que aparecen en San Jerónimo, seis los encontramos también en el esquema inicial de la obra de Plutarco, y aunque sabemos que algunas biografías se perdieron durante la Edad Media, la biografía de Escipión escrita por Acciaiuoli se colocaba con el resto de las traducciones latinas y se consideraba obra de Plutarco en el Renacimiento¹¹¹⁸.

Las *Vidas paralelas* suponen el último paso en el modelo tipológico de las anécdotas y biografías de carácter educativo y moralizador¹¹¹⁹ y son la obra que más se acerca en cuanto a su filosofía a la idea que doña María tenía de la obra que quería llevar a

traducción de las *Vidas* a una lengua vulgar fue la encargada por Fernández de Heredia al aragonés en el siglo XIV que influyó inmediatamente en sus obras históricas, lo que provocó que en Italia comenzara a hacerse un hueco el nombre de Plutarco en el humanismo. La versatilidad de las obras plutarqueas fue decisiva para que prendiera como un reguero de pólvora por todos los Estados de la Europa renacentista. Fue posible gracias a las traducciones latinas y enseguida a las lenguas vulgares que se hicieron prácticamente de todo el *corpus* durante el siglo XV y primera mitad del XVI. Además la *editio princeps* salida de la imprenta de Aldo Manuzio con la magnífica traducción latina de los grandes humanistas del S. XVI dieron un impulso definitivo al conocimiento de Plutarco entre los intelectuales de ese siglo. Con ser un representante y una fuente de información suficiente para satisfacer la vuelta al legado clásico que caracterizaba al Renacimiento, su pensamiento religioso providencialista, su dualismo, su afán didáctico y su interés por la moral, lo convertían en un recurso no peligroso para quienes tenían sobre sus cabezas a la Inquisición. Y en sus personajes históricos, con mínimos retoques y hasta sin ellos, se veían retratados los estereotipos sociales y políticos del S. XVI y XVII. Quizá por esto fuera tomado como modelo en las obras más influyentes y populares de Erasmo de Rotterdam y que gozaba además del beneplácito de la mayoría de los Padres de la Iglesia antiguos, referentes obligados para unos y otros: PÉREZ JIMÉNEZ A.: *Plutarchus Redivivus. Memorándum del II Encuentro de la Red Temática de Plutarco*, pp. 37-39.

¹¹¹⁶ A pesar de la escasa presencia de manuscritos en griego de Plutarco en España y que la mayoría de estos llegaron en el S. XVI, sí debieron circular las versiones latinas de su obra, muy conocidas por el público general: *Ibidem*, pp. 85 y 99 y ss.

¹¹¹⁷ PÉREZ JIMÉNEZ, A.: Introducción biográfica crítica a Plutarco en *Vidas paralelas*, Volumen I, pp. 105-122.

¹¹¹⁸ En la Italia del *Quattrocento* la divulgación de las *Vidas Paralelas* de Plutarco se produjo gracias a una auténtica fiebre de traducciones de la obra. En la obra biográfica de Plutarco una de las lagunas más importantes era la ausencia de la biografía de Escipión, algo que Acciaiuoli enmendó componiendo su biografía y uniéndola a la de Aníbal, comparando a los dos personajes según el modelo plutarqueo. Su actividad suponía la investigación de códices, su unión la valoración estilística y la recuperación del texto. Esta pareja de biografías fue incluida por Gianantonio Campano en su *editio princeps* estampada en Roma en latín en 1470. En el siglo XV los amanunenses era los encargados de miniar el texto, pero como muchas veces no aparecía especificado si el nombre indicado correspondía al traductor o al autor de un escrito, muchos amanunenses interpretaron el nombre del traductor como el del autor, algo que ocurrió en la *Vida de Aníbal* escrita por Plutarco y traducida por Acciaiuoli, cuando éste último era el verdadero autor, y en el *corpus latino* de Plutarco durante sucesivas ediciones pasaron como obra auténtica de Plutarco, errores que fueron pasando de una reestampación a otra. Plutarco por tanto aparece entre las fuentes que ayudan a configurar y explicar la iconografía de la época y la unión Valerio Máximo-Plutarco supone la génesis de los programas del Renacimiento: GUERRINI, R.; CACIORGNA, M; y FILIPPINI, C.: *Biografía Dipinta: Plutarco e l'arte del Rinascimento 1400-1550*, pp. 9, 162, 211, 220, 226 y 229.

¹¹¹⁹ De hecho el éxito de Plutarco en el S. XV estuvo muy relacionado con los pilares ideológicos y éticos que sustentaron el movimiento del cuatrocientos italiano y especialmente con el tópico renacentista de la *virtus*. El público receptor de las versiones no era un público de eruditos y filólogos, sino de gente culta poco interesada en las cuestiones filológicas y deseosa de leer historias entretenidas y ejemplarizantes como las de Plutarco; los héroes sobrehumanos casi inverosímiles del Medioevo ya no eran modelos a seguir y Plutarco ofrecía personajes de carne y hueso con sus defectos y virtudes: MORALES ORTIZ, A.: *op. cit.*, p. 79-80.

cabo. Tanto en las páginas de Plutarco como en las bóvedas de San Jerónimo lo que se pretende es instruir al lector-visitante en el conocimiento de unos héroes o personajes legendarios que por sus virtudes pasaron a la Historia. Estos personajes impresos en letras doradas o colocados en lo más alto de las bóvedas de una iglesia sirven de ejemplo a un público que debe intentar asemejarse a ellos y emularlos en sus virtudes y desdeñar los defectos que aquellos grandes hombres pudieron superar. Los señores feudales italianos pronto comprendieron que podrían aprovechar este conocimiento erudito para su interés particular. La ya mencionada ansia de fama y prestigio social por parte de los nobles italianos hizo que las artes se pusieran al servicio de la glorificación personal de los comitentes, que eran los que encargaban la obra, la sufragaban y mantenían. Como hemos visto los ciclos iconográficos de virtudes cumplían esta función, pero en literatura la biografía desempeñaba perfectamente este mismo propósito. Con ella los intelectuales italianos podían inmortalizar las hazañas de los nobles que los protegían y perpetuarlas para la eternidad. Por este motivo el género de la biografía comenzó a recuperar una gran importancia en las cortes italianas del S. XV, sobre todo en momentos de una puntual inestabilidad política, en los que la biografía propagandística cumplía el cometido de reafirmar el poder establecido mediante la unión con un lejano pasado glorioso. De ahí que muy pronto, los poemas que cantaban las gestas y hazañas militares de los señores empezaran a proliferar y éstos se interesaran por los grandes militares del pasado con los que sentirse emulados.

5.2. La Antigüedad como inspiración en la Edad Media

Como ya hemos comentado, durante la Edad Media italiana la recuperación del clasicismo estuvo principalmente en manos de los escritores y eruditos de la época, que en una primera fase se preocuparon de estudiar y recuperar obras literarias clásicas (algunas ya estudiadas en el capítulo 5.1) y en un segundo momento empezaron a producir obras contemporáneas de marcado carácter clasicista, o al menos muy influenciadas por los clásicos¹¹²⁰. En la época medieval se produjeron varios momentos de intento de recuperación del mundo clásico como la citada *renovatio* en época carolingia, o el llamado *Renacimiento* del S. XIII. Este segundo intento no se produjo originalmente en Italia sino en Francia, donde la tradición clásica no había desaparecido completamente durante la Edad Media, sino que estaba aletargada o enmascarada por tradiciones caballerescas y canciones de gesta. Desde principios del siglo XII Francia fue testigo del súbito desarrollo de grandes ciclos, las *Chansons de Geste*, los romances clásicos que trataban de Alejandro, las historias de Troya y Tebas o el romance artúrico¹¹²¹.

Entre estas historias destacaron el *Roman de Troie* y el *Roman d'Eneas* de Benoît de Sainte-More, el anónimo *Roman de Thèbes* y el *Roman d'Alixandre* de Lambert Li Tors o epopeyas famosas como *De bello Troiano* de José de Exeter y el *Alexandreis* de Gautier de Châtillon, que no habían perdido su atractivo en el S. XVI¹¹²². También se conocían gran cantidad de obras clásicas como las *Metamorfosis* de Ovidio de las que existían diversas versiones francesas. En el transcurso del S. XIII se hicieron traducciones muy respetables de Tito Livio, Valerio Máximo, Séneca o Aristóteles, muchas de ellas emprendidas por Carlos V de Francia¹¹²³. Las primeras ilustraciones de estos textos fueron por lo menos un siglo posteriores a los mismos ya que no existieron en Occidente versiones ilustradas del *Roman de Troie*, el *Roman de Thèbes* o los romances artúricos anteriores a 1250, pero a partir de esta fecha encontramos un gran número de dichas ilustraciones. Como ejemplo de estos *Chansons de Geste* tenemos el *Román de Troie*, poema escrito hacia 1165 por Benoît de St Maure e ilustrado en 1264 en un estilo totalmente medieval, con un lenguaje cruento y repleto de batallas. Esto se debe a que el público a quien iban destinadas las ilustraciones estaba lejos de ser suave, sus gustos eran bastante crudos, y eran poco proclives a las partes más pacíficas del poema que atrajeron a generaciones posteriores. La destrucción de Troya parece una escena de los últimos días de San Juan de Acre según lo describen las crónicas de los Templarios.

¹¹²⁰ La Edad Media fue una época religiosa pero sería erróneo suponer que las preocupaciones religiosas o teológicas ocupaban toda la atención de los hombres. Incluso cuando los clérigos tuvieron el monopolio de la enseñanza cultivaron la gramática y otras artes liberales aparte de la teología y en la Alta Edad Media ganó terreno la literatura no religiosa. En el siglo XIII se produjo una vasta literatura sobre leyes romanas, medicina, lógica y física aristotélicas, matemáticas y astronomía: KRISTELLER, P. O.: *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, p. 95.

¹¹²¹ Se produjeron grandes diferencias entre la epopeya homérica y la medieval, debido sobre todo al sistema ético analizado por Scheler, en el que los valores fundamentales se dividen en 5, que se siguen uno al otro en orden descendente: lo santo, los valores espirituales, lo noble, lo útil y lo agradable. A estos valores corresponden 5 tipos axiológicos de persona o modelos ejemplares: el santo, el genio, el héroe, el espíritu dirigente de la civilización y el artista del placer. El héroe es el tipo humano ideal que desde el centro de su ser se proyecta hacia lo noble y hacia la realización de lo noble; la virtud específicamente heroica es el dominio de sí mismo: CURTIUS, E. R.: *Literatura europea y Edad Media latina*, pp. 242-262.

¹¹²² El *Alexandreis* de Gautier de Châtillon está considerado como la mejor imitación medieval de la epopeya clásica, donde entre una muchedumbre de personajes devorados por el amor y la fama, el poeta insiste en la superioridad de Alejandro Magno sobre los emperadores romanos: LIDA DE MALKIEL, M. R.: *La idea de la Fama en la Edad Media castellana*, pp. 137-139.

¹¹²³ PANOFSKY, E.: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, pp. 126-130.

El siglo XIII se nutrió de Aristóteles y de Virgilio; la Historia de Grecia y Roma no obstante los muchos errores de detalle era conocida a grandes rasgos y los principales escritores latinos como Virgilio, Horacio, Ovidio, Lucano, Cicerón y Séneca eran leídos y gozados. Es notable que una de las pocas obras que nos muestra algunos grandes hombres de la Antigüedad sea la catedral de Chartres, en pleno territorio francés, donde Cicerón aparecía esculpido a los pies de la Retórica. También el arte bizantino se había mostrado muy hospitalario con los grandes hombres del mundo antiguo y fue tradicional en Oriente pintar en la iglesia a aquellos de entre los paganos que mejor habían hablado de Dios, a aquellos cuyos libros podían considerarse como una preparación evangélica¹¹²⁴.

En España la leyenda de Troya estaba muy presente ya desde el S. XI, hecho comprobado por las alusiones a personajes clásicos como Aquiles, Héctor o Paris en los epitafios y cármes latinos. Pero no fue hasta el S. XIII cuando estas expresiones comenzaron a redactarse en vulgar, en obras como *Alexandre* de Juan de Lorenzo de Astorga, *Crónica General y General Estoria* de Alfonso X el Sabio o la *Historia Troyana polimétrica*, de fecha discutida. Del S. XIV encontramos ya obras inspiradas en la francesa *Román de Troie*, como la traducción encargada por Alfonso XI y terminada de copiar e iluminar en 1350 o la *Suma Troyana*¹¹²⁵.

Así vemos que las *Chansons de Geste* no permanecieron solamente en territorio francés mucho tiempo y debido a los avatares políticos de la Baja Edad Media pronto pasarían también al territorio italiano. Tras la muerte de Conradino ocurrida en 1268, el Sur de Italia se encontraba bajo la dinastía francesa de los Anjou. La literatura francesa y provenzal ya se había cultivado en esta zona en los días del dominio suabo de Federico y esta tradición continuó bajo los franceses: en 1281 Lorenzo da Veroli, un noble de la Italia meridional poseía no menos de catorce romances franceses y en 1287 Guido delle Colonne acabó en Mesina su traducción al latín del *Román de Troie* que casi superó al original. Esto nos corrobora que si en algún lugar de la época la civilización francesa estaba mezclada con la civilización prerrenacentista italiana era en los dominios de Roberto de Anjou, quien en sus últimos años se dedicó cada vez más a estudios teológicos y, guiado por Petrarca, a la interpretación espiritual de Virgilio¹¹²⁶.

Pronto también los señores feudales y mecenas que protegían a estos intelectuales se interesaron por este pasado glorioso, tanto más cuando se percataron de que podían aprovechar este conocimiento en beneficio propio para conseguir la tan ansiada fama. Estos señores se aficionaron a la lectura de los clásicos y entre sus tesoros más valiosos siempre se encontraron los libros. Antes de la invención de la imprenta los libros solían ser

¹¹²⁴ MÂLE, E.: *El arte religioso del siglo XIII en Francia*, pp. 369-370.

¹¹²⁵ MENÉNDEZ PIDAL, R.: *Tres poetas primitivos, Elena y María, Roncesvalles, Historia troyana polimétrica*, pp. 83-88. Las primeras referencias troyanas en España corresponden a las inscripciones latinas del S. XI de los epitafios de Guillermo Berenguer (1057-1060) en el Santuario de San Miguel de Fay y el de Sancho el Fuerte, muerto en 1072 y conservado en el monasterio de Oña. En ambos se compara a los fallecidos con Paris, Héctor y Aquiles. Desde 1219 aparecen alusiones al tema de Troya en los *Anales Toledanos*, como referencia a la fundación de esta ciudad por dos descendientes de los troyanos. La primera manifestación literaria completa es el *Libro de Alexandre*, de mediados del S. XIII que toma como fuentes a Ovidio. Posteriormente encontramos la *General Estoria* de Alfonso X el Sabio en la que las leyendas troyanas se incluyen no como leyendas, sino como hechos históricos. Esta obra se basa en las *Metamorfosis* y las *Heroidas* de Ovidio, el *Roman de Troie* y la *Historia Regum Britonum* de Geoffrey de Monmouth. Por estas fechas tanto Homero como Virgilio sólo eran conocidos por segunda mano, nunca de manera directa. Ya en el S. XIV Leomarte reunió y dio unidad a las historias troyanas que se conocían en su obra *Sumas*, que se basaba en Ovidio, Estacio, el *Alexandreis*, Benoit de St. Maure, la *General Estoria* o Guido della Colonna. De la obra de Leomarte partió la *Crónica Troyana*, única versión de la Historia de Troya recogida en la literatura medieval española que se imprimió antes del S. XX, de la que se conoce la primera edición en Burgos en 1490: LEOMARTE: *Sumas de Historia Troyana*, pp. 15-50.

¹¹²⁶ SAXL, F.: *La vida de las imágenes*, pp. 118-124.

objetos muy caros, escritos a mano y encuadernados lujosamente que demostraban la elevada posición social del señor. Semejantes tesoros debían ocupar un lugar físico de privilegio, por lo que acompañaban al resto de objetos preciosos y colecciones del noble en el ya mencionado *studiolo*, donde el noble italiano disfrutaba de su tiempo libre de descanso dedicado a la práctica de la lectura. En Italia se extendió rápidamente este gusto por la recuperación del clasicismo y las relaciones políticas entre los diferentes estados italianos hicieron que esta moda traspasara los dominios napolitanos y se extendiera hacia el Norte. Al igual que en el capítulo 3.3 vimos como artistas de la talla de Giotto viajaban por toda Italia extendiendo su obra y el modelo del ciclo iconográfico de hombres y mujeres ilustres, por esas mismas fechas y en los mismos lugares se extendía la literatura inspirada en recuperados textos clásicos que servía de soporte erudito a esas composiciones artísticas. No es extraño por tanto que fuera a Florencia, la capital cultural de la Italia de la Baja Edad Media a la que llegaron estas influencias desde los dominios napolitanos de los Anjou. En Florencia encontramos figuras como Dante, Petrarca y Boccaccio, muy relacionados con la recuperación de los clásicos y con la creación de obras inspiradas en los mismos. Fue primero Petrarca y después los petrarquianos quienes recuperaron no sólo textos sueltos, sino autores enteros que habían yacido en letargo durante toda la Edad Media y que fueron espectacularmente redescubiertos por ellos (los autores griegos en manuscritos bizantinos y los latinos en manuscritos carolingios)¹¹²⁷. Pero al igual que ocurría con Giotto, la moda de inspirarse en textos clásicos no se estancó en la región de Toscana, sino que continuó avanzando hasta el Norte de Italia.

Las influencias económicas y culturales de Florencia sobre Venecia son fácilmente comprobables gracias a poderosas familias de banqueros como los Peruzzi, los Bardi y otras que abrieron sucursales y enseñaron a los venecianos la nueva ciencia de la banca. Además la república toscana tenía como embajador en la ciudad de los canales nada menos que al mismo Dante. Estas relaciones seguirían aumentando en la época del *dux* Andrea Dandolo, que accedió al poder en 1343. Este personaje, interesado tanto por la literatura antigua como por la de su tiempo, era un hombre lleno de admiración hacia Petrarca y su genio poético. Dandolo tenía como canciller a Benintendi, quien indujo a Petrarca a instalarse definitivamente en Venecia durante muchos años y en circunstancias muy notables. En aquellos momentos Petrarca tenía una de las mejores colecciones de manuscritos existentes entonces y ambos coincidieron en que dicha colección debería darse como biblioteca pública a la ciudad, que a cambio proporcionaría a Petrarca una residencia en la que habitó desde 1362 a 1367. Estas relaciones florentinas con la región veneciana se mantuvieron durante largo tiempo: en el S. XV Padua, gracias a su centro universitario y eclesiástico (recordemos la iglesia de San Antonio), había logrado crear una estrecha relación entre los eruditos y artistas de la ciudad y de otros lugares de Italia, especialmente de Toscana. El emigrado toscano Filippo Strozzi ejerció una influencia muy poderosa en la ciudad desde 1434 hasta su muerte en 1462. Sobre mediados del S. XV Padua, era la ciudad más toscana y por tanto la más moderna y de mentalidad más clásica del norte de Italia, donde Donatello, Filippo Lippi y Ucello dejaron su huella¹¹²⁸.

Uno de los autores prehumanistas que en una fecha más temprana se dejó seducir por la inspiración de la Antigüedad en sus obras literarias fue Dante Alighieri. Nacido en Florencia en 1265 y perteneciente a una familia ligada al partido güelfo y por tanto defensora del Papa frente a los gibelinos que apoyaban al emperador, su relación con la política le llevó al exilio cuando su partido político fue vencido, exilio que transcurriría

¹¹²⁷ PANOFSKY, E.: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, p. 256.

¹¹²⁸ SAXL, F.: *La vida de las imágenes*, pp. 129-131 y 141.

hasta el fin de sus días en la ciudad de Rávena. A pesar de esto, el exilio no le impidió seguir siendo embajador en diferentes ciudades italianas. Fue precisamente en uno de estos viajes diplomáticos en Roma, con motivo de entrevistarse con el Papa, cuando concibió la idea de su obra más importante, la *Divina Comedia*. En ella el autor hace un recorrido por el Infierno, Purgatorio y Paraíso de la mano del poeta Virgilio, que le sirve de guía y acompañamiento en parte de su recorrido. No entraremos en el estudio del interesante tema de las relaciones de esta obra con la escatología musulmana y las influencias de la cultura árabe sobre la misma por alejarse de nuestro tema de investigación¹¹²⁹. Mucho más interesante para nosotros es el hecho de que esta obra esté considerada una de las primeras de la cultura italiana en las que se recuperan personajes clásicos como protagonistas de la misma y no sólo como simples referencias bibliográficas. En su recorrido por el Infierno, Purgatorio y Paraíso, el autor y protagonista de la obra va conociendo infinidad de personajes bíblicos, paganos o de la Historia antigua y medieval. El hecho de hacer referencia a dichos personajes recordando sus vicios o virtudes y el castigo o premio que reciben en las diferentes partes de la obra alcanzan dos objetivos muy claros:

- 1) Dante coloca a los personajes de la obra fuera del hilo temporal en el que se hicieron famosos e incluso llega a conversar con algunos de ellos, lo que hace que para el lector estas figuras, en otras obras muy lejanas, aparezcan más cercanas y reales al espectador, lo que ayuda a crear un nexo de proximidad entre ambos y a la identificación del lector con los personajes citados.
- 2) El hecho de destacar los vicios o virtudes por los que estos personajes están siendo premiados o castigados, unido a la mencionada proximidad que el lector tiene con ellos, hace que estas alusiones no sean simples referencias eruditas, sino que tengan una función pedagógico-religiosa y sirvan como ejemplos y contraejemplos para que el público general imite o rechace. De hecho el propio Dante coloca a su tatarabuelo Cacciaguida en el Paraíso (Cantos XV y XVI) con el fin de darse virtud a sí mismo y magnificar su estirpe¹¹³⁰.



Sandro Botticelli: *Inferno*, *Divina Comedia*, Staatliche Museum, Berlín

¹¹²⁹ ZWEIG, S.: Introducción crítica a *La Divina Comedia*, pp. 9-15.

¹¹³⁰ ALIGHIERI, D.: *La Divina Comedia*, pp. 280-287.

Entre los cientos de personajes que se mencionan en la obra, algunos aparecerán en el ciclo granadino que estamos estudiando: varones como Homero, César, Cicerón, Aníbal o Escipión y damas ilustres como Penélope, Judit o la reina Ester. Otros son personajes relacionados con componentes del ciclo y con los que mantienen una estrecha relación. Generalmente encontramos a los personajes de cultura pagana en el Infierno y a los relacionados con la cultura cristiana en el Purgatorio y Paraíso.

Como vemos, la inclusión de multitud de personajes clásicos y medievales, además de algunos contemporáneos al autor que ni siquiera habían muerto cuando se compuso la obra, y el recuerdo de sus vicios o virtudes, que son los que los colocan en determinados lugares del Infierno, Purgatorio o Paraíso y por ellos reciben sus correspondientes premios o castigos, nos deja claro el manifiesto carácter pedagógico y de enseñanza moral de la *Divina Comedia*, que influiría en otras obras medievales posteriores. Aparte de las menciones a personajes famosos, debemos recordar que en esta obra se resucitó el mencionado tema del triunfo al estilo clásico, aunque todavía de una manera un tanto religiosa que nos recuerda la evolución de dicha ceremonia durante la Edad Media y los festejos a San Juan Bautista en Florencia. Dante nos ofrece la versión triunfal de Beatriz en los últimos cantos del Purgatorio, y para ello utiliza el conocido carro alegórico que simboliza a la Iglesia, con dos ruedas sobre las que se apoya (que representan el Antiguo y el Nuevo testamento) y tirado por un grifo (simbología de Cristo en su doble naturaleza divina y humana), escoltado por los animales de los evangelistas, las virtudes teologales y cardinales y otros personajes¹¹³¹. Toda esta parafernalia y ceremonia religiosas tienen su base claramente en los triunfos clásicos adaptados al ritual y la simbología cristianas de la época y que posteriormente influirán en los *Triunfos* de Petrarca, donde el autor, a la inversa de lo que había ocurrido durante la Edad Media, tratará de recuperar la ceremonia clásica en su sentido más estricto. La obra de Dante tuvo una influencia inmensa a lo largo de la Baja Edad Media y durante todo el Renacimiento, y nadie leía a este autor sin el comentario de su obra. De las diez u once ediciones de Dante impresas antes de 1500, nueve llevan el *Comentario* de Cristóforo Landino en el que cada verso del poeta es interpretado en sentido neoplatónico y se relaciona con las teorías expuestas en otros escritos de Landino¹¹³².

Otro gran autor y fuente de inspiración artística en el tardo medievo fue precisamente Francesco Petrarca, una de las figuras principales de la literatura medieval italiana y erudito que concibió y formuló la idea de una renovación bajo la influencia de

¹¹³¹ PINELLI, A.: *I generi e temi ritrovati in Memoria dell'Antico nell'arte Italiana: Volumen II*, p. 293.

¹¹³² PANOFKY, E.: *Estudios sobre iconología*, p. 247.

modelos clásicos. Criado en el ambiente cosmopolita de Aviñón cuando ésta era sede papal, aprovechó para reunir una de las mejores bibliotecas de su tiempo. El hecho de ser un intelectual le permitió conceder mayor importancia a la libertad que a los intereses de cualquier ciudad o señor feudal como él mismo comentaba: *Tuve la suerte de disfrutar de la familiaridad de príncipes y reyes y de la amistad de los nobles, hasta suscitar envidia por ello. Sin embargo, rehuí a muchos de los que más amaba: tan grande fue en mí el amor a la libertad, que yo me alejaba de quien me parecía contrario a ella, aun sólo en el nombre*¹¹³³. La capacidad de Petrarca para conseguir el mecenazgo de las grandes familias fue grandísima, destacando entre las numerosas personalidades con las que se relacionó a Jacopo II y Francesco il Vecchio Carrara, Roberto de Nápoles, Azzone Visconti, Pandolfo Malatesta, Can Grande de Verona o el Dogo Andrea Dándolo¹¹³⁴.

Esta situación especial convirtió a Petrarca en un literato de gran independencia, lo que le facilitó la elección de la temática de su obra, mucho más que otros famosos escritores de la época. Tras abandonar Aviñón por considerarla inmoral se retiró a la localidad campestre de Vacluse donde durante cuatro años escribió el *De viris illustribus*, una galería de biografías de hombres ilustres de la antigua Roma y el *Africa*, poema histórico sobre las gestas de Escipión Africano con motivo de crear una epopeya nacional italiana basada en la virtud de la República romana, obra que nunca acabaría. De hecho su amor a la Antigüedad le llevó a reunir por primera en un único códice todas las décadas conservadas de los *Ab urbe condita* de Tito Livio, fuente primordial para el conocimiento del mundo clásico, descubrir las epístolas de Cicerón durante su estancia en Verona en 1445 o admirar en vivo las ruinas de la Roma clásica durante su estancia en dicha ciudad con la familia Colonna en 1336¹¹³⁵. Conmovido por la contemplación de las ruinas de Roma, y consciente del contraste entre un pasado de cuya magnificencia daban aún testimonio los vestigios de su arte y literatura y el recuerdo vivo de sus instituciones, y un presente *deplorable* que lo colmaba de dolor, indignación y desprecio, Petrarca elaboró una original teoría de la Historia: allí donde sus precursores habían entendido ese desarrollo continuo como un progreso ininterrumpido desde las tinieblas paganas hasta la luz de Cristo, Petrarca interpretó el período en el que *el nombre de Cristo empezó a ser venerado en Roma y adorado por los emperadores romanos* como el principio de una edad oscura de decadencia y tinieblas y el período precedente, para él la época de la Roma monárquica, republicana e imperial, como una edad de esplendor y luz¹¹³⁶. El culmen de su carrera literaria llegaría con el patrocinio de los Colonna y su coronación como poeta en Roma en abril de 1341, época del comentado Cola di Rienzo, resucitando una tradición clásica ya muy olvidada. El triunfo se celebró en la colina del Capitolio, lugar por excelencia de los triunfos clásicos¹¹³⁷, donde fue coronado de laurel, corona que ofreció a Dios en San Pedro, como hacían los triunfadores clásicos a Júpiter Capitolino¹¹³⁸.

¹¹³³ PETRARCA, F.: *Triunfos*, p. 9-10.

¹¹³⁴ HOLLINGSWORTH, M.: *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento: De 1400 a principios del siglo XVI*, p. 188.

¹¹³⁵ CAPELLI, G. M.: Introducción biográfica crítica a *Triunfos*, pp. 11-15. Petrarca siempre mostró un gran empeño en que Homero fuera citado en su lengua original y no sólo en traducciones, y para ello intentó conseguir códices de la *Iliada* y la *Odisea* en griego y se procuró profesores de este idioma. Él no llegó a encontrar esos ejemplares pero Bocaccio sí, y encargó que fueran copiados y traducidos por Leonzio Pilato: ÁLVAREZ MORÁN M^º C. e IGLESIAS MONTIEL R. M^º: *La leyenda troyana en la Mitografía humanista I: los inicios en Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, Vol. III.4, p. 1752.

¹¹³⁶ SAXL, F.: *La vida de las imágenes*, p. 42.

¹¹³⁷ CAPELLI, G.M.: *op. cit.*, pp. 14 y 93.

¹¹³⁸ PINELLI, A.: *I generi e temi ritrovati en Memoria dell'Antico nell'arte Italiana: Volumen II*, p. 294. Aunque en su juventud Petrarca vivió de acuerdo con el sistema de valores de un poeta clásico, admirando la fama y la gloria que consiguió en esta coronación, el anciano Petrarca se apartó de ellos y eligió en cambio la filosofía moral y la Biblia: GERSH, S. y ROEST, B. (Ed.): *Medieval and Renaissance Humanism. Rhetoric, Representation and Reform*, p. 99.

Entre las muchas obras que compuso Petrarca, dos son las que más interesan a nuestro estudio: *Triunfos* y *De viris illustribus*. *Triunfos* fue iniciada sobre 1352-53 aunque no llegaría a terminarse a la muerte del poeta, ocurrida en 1374. Concebida como un poema alegórico en tercetos que canta la vanidad de lo mundano frente a la Eternidad¹¹³⁹, tuvo gran éxito por su carácter erudito y edificante, pero sobre todo por su facilidad para traducirla en imágenes, que se usaron para decorar *cassoni* y todo tipo de muebles y regalos de boda¹¹⁴⁰. Los *Triunfos* son una alegoría, ya que se describen del mismo modo que hacía su entrada triunfal un jefe guerrero romano en la ciudad, seguido de su séquito y los prisioneros del combate. En esta obra el guerrero triunfador es el Amor, que vence sobre el propio poeta y muchos enamorados del pasado y del presente que hacen de prisioneros. Pero aparece un personaje invicto, Laura, que vence al Amor, lo hace prisionero y celebra su victoria al lado de otras mujeres famosas por ser virtuosas, las cuales se dirigen al templo de la Castidad en Roma donde queda prisionero el Amor¹¹⁴¹. La obra se divide en 6 triunfos de gran contenido clásico:

- *Triunfo de Amor*: Petrarca ve al dios del Amor en su carro de fuego seguido de una corte de personajes famosos que han sido víctimas del amor pasional, hasta que aparece Laura, su gran amor y el propio poeta se une al cortejo hasta la isla de Chipre, donde el Amor los encierra a todos en una cárcel y celebra su triunfo sobre el hombre.
- *Triunfo de la Castidad*: la virtud de Laura se opone a la fuerza del Amor. Ella junto a otras mujeres encabezadas por Lucrecia y Penélope liberan a los prisioneros del Amor y los conducen hasta el templo de la Castidad en Roma.
- *Triunfo de la Muerte*: se recuerda la muerte de Laura, que se aparece en sueños manifestándole al autor su imposible amor.
- *Triunfo de la Fama*: se mencionan una serie de personajes famosos por sus acciones valerosas o por sus obras literarias, encabezados por los dos más admirados de Petrarca: César y Escipión.
- *Triunfo del Tiempo*: meditaciones sobre la fugacidad del tiempo y la vanidad de la existencia humana.
- *Triunfo de la Eternidad*: Petrarca canta su fe en Dios y su aspiración al valor eterno de las cosas y por fin se reúne con Laura¹¹⁴².

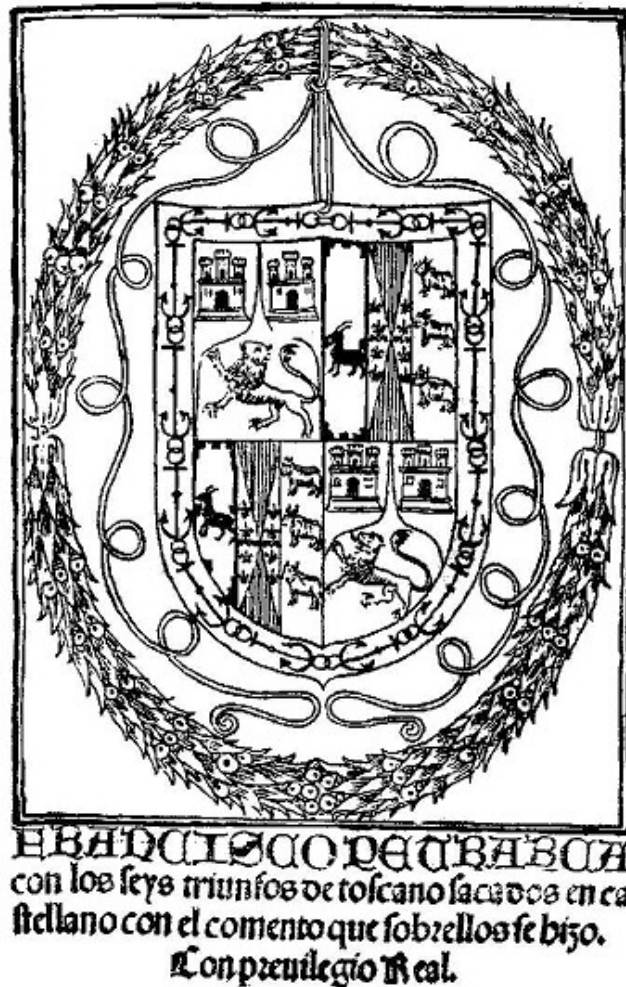
¹¹³⁹ CAPELLI, G.M.: *op. cit.*, p. 17.

¹¹⁴⁰ PINELLI, A.: *op. cit.*, pp. 300-301.

¹¹⁴¹ RECIO, R.: *Petrarca en la Península Ibérica*, pp. 5-6.

¹¹⁴² CAPELLI, G.M.: Introducción biográfica crítica a Petrarca en *Triunfos*, pp. 19-22. Los *Triunfos* fueron muy conocidos y valorados en Italia a finales de la Edad Media y muy elegidos por los comitentes durante el *Quattrocento*, que decidían a veces la forma y el estilo que deseaban para su representación. Matteo de Pasti escribía desde Venecia a Piero de Médici en 1441 para preguntarle sobre el encargo de pintar los *Trionfi* de Petrarca: *Quiero decir que desde que llegué a Venecia he aprendido una cosa que vendría muy bien para la obra que me encargasteis, una técnica de usar oro en polvo como cualquier otro color; y he comenzado ya a pintar los triunfos de esta manera, por lo que tendrán un aspecto distinto de todo lo que hayáis visto antes. Los toques de luz de follaje van todos en oro, y he embellecido el vestido de la damita de mil maneras. Haced ahora el favor de enviarme las instrucciones para el otro triunfo para que pueda seguir adelante... Tengo las instrucciones para el Triunfo de la Fama, pero no sé si queréis que la mujer sentada lleve un vestido sencillo o un manto, como a mi me gustaría. Lo demás lo sé: va a haber cuatro elefantes tirando de su carro; pero haced el favor de decirme si en su séquito queréis que haya sólo jóvenes y muchachas o también ancianos famosos*: GOMBRICH, E. H.: *Norma y forma*, pp. 90 y 123.

En el primer capítulo del *Triunfo de la Fama* se nombra a David, Judas Macabeo y Josué, además de Alejandro Magno, lo que puede ser algo más que una casualidad para recordarnos a los *neuf preux*. Falta Héctor, pero se encuentra más tarde en el tema de los héroes homéricos; falta también César, pero es el primero que se nombra a la derecha de la Fama, encabezando de un gran grupo romano. La exclusión de *Goffredo di Buglione* se explica con la negativa por parte del autor, de adentrarse en temas modernos. Pero en la siguiente redacción del mismo capítulo descompone el grupo totalmente: los tres héroes judíos se colocan dentro de una serie más larga, Alejandro se une a Filipo a la cabeza de un grupo griego y Carlomagno, junto a Teodosio y Septimio Severo, forman una tríada de *emperadores buenos*, pero no verdaderamente romanos, dejando solo a Arturo¹¹⁴³.



Portada de edición en castellano de los *Triunfos* de Petrarca

Petrarca conocía muy bien los triunfos clásicos y el ritual desempeñado en ellos pero dio un paso adelante en este modelo al realizar ciertos cambios que los acercaban a la alegoría moral. Para él los *Triunfos* son los diferentes estados por los que pasa el ser humano en su vida: durante la juventud la existencia aparece gobernada por el amor; en la madurez aparece la castidad y como consecuencia de ella surge la idea de la muerte, pero

¹¹⁴³ DONATO, M. M.: *I generi e temi ritrovati en Memoria dell'Antico nell'arte Italiana, Volumen II*, p. 114.

entendida de una manera positiva, ya que se trata de una muerte cristiana y supone el paso a otra vida mejor. A su vez la muerte conlleva la concepción de lo superfluo de la vida terrena y la fugacidad del tiempo y el hombre se da cuenta de que debe desear lo imperecedero, que es Dios y la vida eterna. Por ello debe considerarse una obra moralizante y cristiana sobre el destino del hombre a pesar de los continuos recuerdos del mundo pagano¹¹⁴⁴.

La obra es deudora de otras grandes obras literarias medievales que sirven al autor para crear el esquema de *Triunfos*, como la *Divina Comedia* de Dante, el *Roman de la Rose* o *Anticlaudianus* y *De planctu Naturae* de Alain de Lille, todos ellos basados en la alegoría y el sueño. El paso que Petrarca da con respecto a la *Divina Comedia* es sustituir el esquema teológico ascendente de la obra por la inserción del triunfo romano dentro de la estructura del poema. De hecho Petrarca se inspira en muchos autores clásicos para la composición de su obra, como Valerio Máximo, Virgilio, Horacio, Ovidio o Cicerón. Los personajes de la cultura bíblico-cristiana se hacen mucho más patentes en los dos últimos triunfos, aunque aparezcan acompañando a los clásicos desde el inicio de la obra. En el Triunfo de Amor cuando se enumeran los personajes, los clásicos aparecen primero, pero no sólo por un tema cronológico, sino jerárquico; para Petrarca son más importantes y por ello aparecen en primer lugar, ya que para él la Antigüedad no es un mero elemento ornamental sino que explica, ordena y estructura lo humano, el presente y la Historia¹¹⁴⁵. El Triunfo de la Fama se divide en tres partes: en las dos primeras aparecen los hombres de armas, y los hombres de letras lo hacen en la tercera. En cuanto a los militares, introduce primero a los héroes de la antigua Roma, dando una prioridad aplastante a la época republicana y hablando muy poco de los emperadores y reyes de Roma, ya que para él Roma terminaba después de Marco Aurelio, por lo que ensalza una Roma fundamentalmente republicana. Los romanos aparecen como un bloque y casi siempre con valoraciones positivas. Tras ellos aparecen los extranjeros ilustres desde Aníbal a Mitrídates, es decir, enemigos vencidos por los romanos y todo lo que no es romano, aunque los personajes griegos y bíblicos reciben la mayoría de valoraciones positivas, dejando como núcleo de la composición el eje Roma-Grecia-Israel¹¹⁴⁶. Este hecho se repite en el programa de San Jerónimo, donde el bloque central de personajes está compuesto por caudillos y generales romanos y el inicio y el final del programa lo ocupan dos personajes externos a la cultura romana, Homero y Aníbal, cuyo significado estudiaremos con más profundidad en el capítulo dedicado al ciclo masculino.

En los *Triunfos*, la figura de Alejandro Magno no resulta bien parada: ya existía el poema *Alexandreis* de Gautier de Châtillon que colocaba al héroe macedonio como antepasado de los galos y el mejor general de la Historia. De hecho Petrarca buscaba la creación de un mito italiano que se parangonara con los que ya se tenían en Francia por lo que compuso su *Africa*, tomando la figura de Escipión el Africano como modelo para la creación de ese mito unificador del país y para ello resucitó el poema épico clásico donde mencionaba el triunfo del general romano¹¹⁴⁷. La admiración que sentía por Escipión se basaba en el hecho de que salvó su patria pero no quiso abusar del poder y al final de sus días sufrió la ingratitud de sus conciudadanos, aunque también nos matiza que para él el hombre fuerte debía ser una unión entre Escipión y César¹¹⁴⁸.

¹¹⁴⁴ RECIO, R.: *Petrarca en la Península Ibérica*, pp. 4-6.

¹¹⁴⁵ CAPELLI, G.M.: *op. cit.*, pp. 30, 33-38, 41, 49 y 52.

¹¹⁴⁶ *Ibidem*, pp. 56-57 y 61.

¹¹⁴⁷ PINELLI, A.: *op. cit.*, p. 294.

¹¹⁴⁸ CAPELLI, G.M.: *op. cit.*, pp. 58 y 62.

En España se produjo una gran difusión de esta obra, sobre todo en Castilla¹¹⁴⁹. Los *Triunfos* y especialmente el *Triunfo de Amor* fueron una obra muy conocida en la Península Ibérica, a lo largo del S. XV y también más tarde en el S. XVI. De su popularidad atestiguan, no sólo las numerosas composiciones que llevan el título de triunfos, sino también las traducciones realizadas de la misma, como las de Antonio de Obregón en 1512 y Alvar Gómez de Ciudad Real en los primeros veinte años del S. XVI. Además existe una abundante cantidad de obras que utilizan para su estructura algunas características típicas de un triunfo y otras que abiertamente imitan a Petrarca, quien había creado un modelo compositivo que los autores de la península copiarían durante mucho tiempo¹¹⁵⁰. Los *Triunfos* tuvieron más éxito incluso que el *Cancionero* hasta el S. XVI; entre 1470 y 1500 se publicaron 25 ediciones de ambas obras. Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana jugó un gran papel en la introducción de Petrarca en la Península Ibérica. Él mismo compuso su obra *Triumphete de Amor*, con personajes tomados del *Triunfo* de Petrarca entre los que destacan figuras romanas, bíblicas y cristianas, en claro homenaje al autor italiano. Estos personajes conocidos servían como listas de nombres ejemplares, como *exemplum* colectivo al igual que veíamos que ocurría en Italia. De hecho las largas listas de nombres históricos y mitológicos vuelven a aparecer en sus obras *Comedieta de Ponza* y el *Sueño*. Santillana no se limitó a mencionar solamente a los varones, sino que también dio una gran importancia a las mujeres ilustres como veremos que hizo Bocaccio. Otros autores españoles se sumaron pronto a esta modalidad poética del triunfo. El propio secretario del marqués, Diego de Burgos escribió el *Triunfo del marques* y Juan del Encina un *Triumpho de la Fama e gloria de Castilla* dedicado al duque de Alba. De todas formas y aunque la obra fuera muy conocida en la España del S. XV, debemos esperar a 1512 para encontrar la primera traducción de los *Triunfos* de Petrarca, realizada por Antonio de Obregón, que adapta el poema italiano a la quintilla de octosílabos, la típica métrica castellana¹¹⁵¹.

En cuanto a los personajes que se mencionan en los *Triunfos*, muchos de ellos aparecerán en el ciclo granadino, más incluso que los que hemos estudiado en la *Divina Comedia* ya que la igualdad entre hombre-mujer es más paritaria que en la primera obra. En su inclusión Petrarca hereda de Dante la mención de multitud de personajes clásicos a los que se les aplica una virtud o vicio según el modelo que se quiera elegir. Pero no fue sólo con esta obra con la que Petrarca influyó en la consolidación de los ciclos iconográficos de virtudes. De hecho tanto la *Divina Comedia* como los *Triunfos* nos muestran una serie de personajes de los que sabemos muy poco y que a veces pueden parecernos largas listas incomprensibles. Pero Petrarca fue un paso más allá y decidió dedicarse a la investigación de algunas de las principales figuras clásicas (o al menos de las que más le interesaban) utilizando para ello el género de la biografía, lo que daría lugar a su segunda gran obra: *De viris illustribus*.

Esta obra de Petrarca aúna la tradición de representar los *exempla* del pasado con la faceta humanística del estudio de la Historia y la creación de un programa iconográfico. Ello se debe sobre todo al carácter biográfico y eminentemente ejemplarizador de la misma. Para él lo importante era disponer de una secuencia cronológica de biografías de hombres ilustres, aunque el hecho de seguir un orden cronológico no le obligara a tratar

¹¹⁴⁹ Para un estudio más profundo de la influencia de Petrarca y del modelo que su obra supuso para gran número de autores españoles vid.: MANERO SOROLLA, M^a P.: *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*.

¹¹⁵⁰ RECIO, R.: *Petrarca en la Península Ibérica*, pp. VII, 5-6 y 11-13.

¹¹⁵¹ CAPELLI, G.M.: *op. cit.*, pp. 67-72.

todos los personajes, entre los que se consideraba demasiado oscuros o lejanos a los Godos, Vándalos o Hunos. Tampoco se trataba de hablar de todos los hombres que hubieran tenido fama o poder, ya que a Petrarca sólo le interesaban los que poseyeron cierta virtud, lo que los lectores debían imitar o evitar, una especie de propuesta de valores a los lectores del presente. La ejemplaridad de la Historia consiste en este caso en seleccionar y crear un juicio de valor, tanto sobre las diferentes épocas históricas como sobre sus individuos, y sólo si ambos son dignos serán objeto de Historia. Así llegamos a limitar el estudio a la elección de la Historia de Roma, pero una Historia que fuera desde Rómulo hasta el Alto Imperio para ver sólo *tinieblas* sería incongruente y negaría todas las estructuras que la patrística y el medievo habían formulado sobre la eterna continuidad de la Historia del mundo. Este severo filtro moral que Petrarca aplica a los personajes y a la materia que reconstruye hace redimensionar de nuevo a los héroes medievales y exalta figuras que hasta ahora no habían tenido tanta importancia¹¹⁵². Por ejemplo, coloca a Alejandro junto a Aníbal y a Pirro en la inferioridad de ser extranjeros, incluso si son los mejores de ellos, ante los romanos (algo similar a lo que hace Tito Livio) y así desaparecen todas las acepciones de estos personajes, como las que había en los romances caballerescos y en los tapices: las historias de los *preux*. Queda así, en vez del Alejandro como magnífico *prode*, una figura veleidosa, inmoral y viciosa, pero históricamente posible¹¹⁵³. De todos modos Petrarca procura introducir los ejemplos distinguiéndolos entre romanos, extranjeros y modernos, excluyendo conscientemente anécdotas bíblicas, hagiográficas y citas de la Sagrada Escritura.

El mismo título de la obra no era nada novedoso; fue Calímaco el primero que, en un intento de organizar el extenso material bibliográfico de la Biblioteca de Alejandría, resumió y dividió este material en 120 volúmenes llamados *Índices (Pinakes) de todos los que se distinguieron en cada sector de la cultura y de sus escritos*, distribuyendo a sus autores por categorías: poetas, filósofos, historiadores, oradores, gramáticos... Esto dejó sentada la clasificación para el futuro, así como el estereotipo englobador de *Peri endóxon andrôn (De uiris illustribus)* que desde entonces se aplicó a los varones que brillaron en las letras. Este título sería utilizado posteriormente por Nepote, Suetonio y San Jerónimo como vimos en el capítulo anterior¹¹⁵⁴. En esta obra se manifiesta el continuo interés de Petrarca por la Historia, apoyado sobre todo en el estudio de Tito Livio. El origen del *De uiris illustribus* debió iniciarse sobre 1338-1339, como una especie de documentación histórica de otra obra suya *África*, y sobre todo centrándose en la vida de Escipión el Africano¹¹⁵⁵. Entre 1341-1343 la obra tenía 23 secciones o biografías con este orden:

¹¹⁵² El mismo Petrarca decía: *He leído... todos los libros morales de Aristóteles... Con ellos, tal o cual vez me he vuelto quizá más docto, pero no mejor... Aristóteles nos enseña qué es la virtud, no lo niego; mas esos acicates, esas palabras inflamadas que apremian y abrasan el ánimo para amar la virtud y odiar el vicio, no los hay en sus libros, o son escasísimos. Quien los busque los encontrará en los latinos, especialmente en Cicerón y en Séneca, e incluso, aunque sorprenda, en Horacio*: RICO, F.: *El sueño de Humanismo: De Petrarca a Erasmo*, p. 139.

¹¹⁵³ DONATO, M. M.: *I generi e temi ritrovati en Memoria dell'Antico nell'arte Italiana Volumen II*, pp. 114-115.

¹¹⁵⁴ GARCÍA, Y.: Introducción crítica a *Biografías literarias latinas: Suetonio, Valerio Probo, Servio, Focas, Vacca, Jerónimo*, p. 13.

¹¹⁵⁵ Petrarca dedicó la primera mitad de su vida hasta bien entrado en la cuarentena a empaparse de Antigüedad y elaborar una obra latina de impecable clasicismo. La reconstrucción de los *Ab Urbe condita* debía desembocar en la semblanza de Escipión y en los escorzos biográficos del *De uiris illustribus*, en confluencia con los trabajos sobre Livio, la anotación exhaustiva de la *Eneida* tenía que servirle para el *África*, la vigorosa epopeya en torno a las guerras púnicas. Con esta obra, Petrarca pretendía desplazar las escuelas del *Alexandreis* de Gautier de Chatillon e intentaba dar una epopeya nacional a los italianos, unificados en la común descendencia de la Roma republicana, cuyo máximo héroe era Escipión Africano, el héroe militar moralmente íntegro y casto que vence en duelo histórico a Cartago y devuelve el poder a manos del Senado, pero Francesco tomó conciencia de que ni el *África* ni el *De uiris* eran libros que pudieran sino estimular a una exigua minoría: RICO, F.: *El sueño de Humanismo: De Petrarca a Erasmo*, pp. 28-29 y 59.

- 1) Rómulo
- 2) Numa Pompilio
- 3) Tulo Hostilio
- 4) Anco Marcio
- 5) Lucio Junio Bruto
- 6) Horacio Cocles
- 7) Cincinato
- 8) Camilo
- 9) Manlio Torcuato
- 10) Valerio Corvo
- 11) Decio
- 12) Papirio Cursor
- 13) Curio Dentato
- 14) Fabricio
- 15) Alejandro
- 16) Pirro
- 17) Aníbal
- 18) Fabio Máximo
- 19) Marcelo
- 20-21) Claudio Nerón y Livio Salinátor
- 22) Escipión el Africano (segunda redacción)
- 23) Catón el Censor

Según un testimonio del propio autor, su intención era llegar hasta Tito. Sobre esas mismas fichas fechas realizó otra obra llamada *Collatio inter Scipionem, Alexandrum, Hanibalem et Pyrrum* en la que confrontaba al héroe romano con los tres caudillos extranjeros que incluye en el *De viris* (Pirro y Aníbal porque lucharon contra Roma; Alejandro Magno porque, como preguntaba Livio: ¿quién habría vencido, si se hubiera enfrentado con los romanos?). Entre 1351-1353, Petrarca pensó extender su estudio a todos los tiempos y países, partiendo desde Adán, de los que realizó:

- 1) Adán
- 2) Noé
- 3) Nemrod
- 4) Nino
- 5) Semíramis
- 6) Abraham
- 7) Isaac
- 8) Jacob
- 9) José
- 10) Moisés
- 11) Jasón
- 12) Hércules (incompleta)¹¹⁵⁶

Posteriormente, compuso una tercera y más larga vida de Escipión y más tarde (después de 1366) la de César, pero que se concibió al margen del *De viris*, bajo el título de *De gestis Cesaris*. Esta obra sería incluida tras su muerte por su discípulo Lombardo della Setta o da Serico como capítulo 24, y un suplemento, obra exclusivamente suya, con la que se llegaba a los 36 capítulos. Petrarca concentró su atención en las figuras de Escipión y

¹¹⁵⁶ RICO, F.: Introducción biográfica crítica de Petrarca en: *Obras I. Prosa*, pp. 3-6.

César, ya que aunque en sus inicios se decantó más por el primero, en el *De gestis* cambió las críticas a César por alabanzas. Las doce biografías que no realizó fueron completadas por della Seta y trataban desde Tito Quinto Flaminio hasta Marco Ulpio Trajano. La finalidad de la obra no era otra que la de servir de ejemplo moral y virtud, utilidad que llegó al público general cuando la obra se vulgarizó al italiano. En nuestro país fue el marqués de Santillana quien mandó traducirla del latín al italiano¹¹⁵⁷. Esta obra tuvo grandes influencias en toda Europa y en España en particular. De hecho, Hernando del Pulgar dedicó a la reina Isabel su obra *Los claros varones de Castilla*, compuesta por 24 relatos de personajes famosos, con una estructura muy similar a la de Petrarca, obra cuya primera edición vio la luz en Toledo en 1486¹¹⁵⁸.

Otro gran autor que recuperó gran parte del legado clásico fue Giovanni Boccaccio. Hijo ilegítimo de Boccaccio de Chelino y de una dama desconocida nació en Florencia en 1313 y debido a que pertenecía a una familia pudiente, recibió una educación que le permitió conocer prontamente los clásicos. Su período de formación transcurrió en Nápoles cuando su padre fue trasladado a la corte del rey Roberto en 1327 lugar donde pudo conocer el famoso ciclo de Giotto e inspirarse en él para alguna de sus obras futuras. En Nápoles se relacionó con maestros como Niccolò Acciaiuoli (que ya vimos representado junto a Boccaccio en *Villa Legnaia*) y gracias a él frecuentó la corte del rey Roberto y su biblioteca, donde con la ayuda de Paulo de Perugia entró en contacto con el paganismo y el mundo greco-bizantino, comenzó a estudiar mitología y se dejó influir por las *Metamorfosis* de Ovidio. Esta época napolitana abarcó hasta 1341, cuando abandonó Nápoles rumbo a Florencia, ciudad en la que en 1342 escribió su *Amorosa visione*, con influencias de obras de Dante y los *Triunfos* de Petrarca. En 1348 le sorprendió la peste y perdió a parte de su familia, lo que le motivaría a escribir el *Decamerón*. Durante el Jubileo del año 1350 conoció en Roma a Petrarca¹¹⁵⁹, de quien se convertiría en su mejor discípulo, con quien intercambió descubrimientos de obras clásicas y quien le impidió que quemara el *Decamerón* tras la crisis religiosa que sufrió sobre 1360.

Una de sus etapas más fructíferas en cuanto a temas clásicos transcurriría entre 1355 y 1365, cuando escribió el *De casibus virorum illustrium*, dedicado a Mainardo Cavalcanti, obra en la que presentaba a todos los personajes caídos en desgracia desde Adán hasta su propia época. En ella trataba de demostrar con ejemplos de todas las épocas desde el primer hombre la caducidad de los bienes mundanos y la ruina que aguarda a quien sube demasiado y que acaba precipitando por su locura y orgullo en un abismo de miserias. Los relatos se distribuyen en 9 libros donde las sombras de los personajes desfilan delante del autor tratando que les escuche y que las nuevas generaciones se acuerden de ellas. Para ilustrar ejemplarmente el contraste entre el hombre y la Fortuna, tan reiterado a lo largo de la cultura medieval, se apelaba normalmente (como hace Boccaccio en el *De Casibus virorum illustrium*) a los reyes, príncipes, caballeros, con sus batallas y sus varias vicisitudes militares, políticas y civiles¹¹⁶⁰. Tras esta obra, entre 1360-66 escribiría *De claris mulieribus*¹¹⁶¹, que tuvo una enorme influencia en Francia y España¹¹⁶².

¹¹⁵⁷ MARTÍNEZ-BURGOS, P.: *Reyes y mecenas: Los reyes católicos, Maximiliano I y los inicios de la casa de Austria en España*, p. 367 (fichas).

¹¹⁵⁸ HERRERO, M^a L.: *Ibidem*, p. 428.

¹¹⁵⁹ RICO, F.: Introducción biográfica crítica de Petrarca en: *Obras I. Prosa*, p. 16.

¹¹⁶⁰ BRANCA, V.: *Boccaccio y su época*, pp. 129 y 261-262.

¹¹⁶¹ Para ver miniaturas medievales del *De claris mulieribus* vid.: WADE LABARGE, M.: *La mujer en la Edad Media*, p. 291.

¹¹⁶² IGLESIAS R. M. y ÁLVAREZ MORÁN, M. C.: Introducción biográfica crítica de Boccaccio en *Genealogía de los dioses paganos*, pp. 9-16.

Iniciada sobre 1361 y dedicada a Andrea Acciaiuoli, hermana de Niccolo se compone de 106 biografías de mujeres desde Eva hasta la reina Giovanna. Bocaccio escribió esta obra casi simultáneamente al *De viris illustribus* de Petrarca y ambas son de una clara orientación dramático-moralista¹¹⁶³.

Otra obra suya de gran importancia es la *Genealogiae deorum gentilium libri*, considerada un hito en la transmisión de la mitología clásica de la Edad Media al Renacimiento y el más completo *corpus mythologicum* surgido en ese período. Traducida como *Genealogía de los dioses paganos*, fue una obra elaborada bajo la petición de Hugo IV de Lusignano, rey de Jerusalén y de Chipre. Iniciada antes de 1350 y terminada sobre 1360, sufrió varios cambios hasta la muerte del autor en 1375. En estas reelaboraciones finales influyó la figura de Leoncio Pilato, quien llegó a Florencia en 1360 y tomó a Bocaccio como alumno. Gracias a él pudo estudiar la *Iliada* y la *Odisea*, la primera vez que se daban a conocer directamente en Occidente como él mismo comenta: *También fui yo mismo quien, el primero, con mis propios recursos hice llegar los libros de Homero y algunos otros griegos a Etruria*. Como fuentes principales utilizó a Homero y Ovidio, además de Eurípides, Eusebio de Cesaréa, Plauto, Terencio, Cicerón (*Sobre la naturaleza de los dioses*) Virgilio, Horacio, Tito Livio o Plinio¹¹⁶⁴. La estructura de la obra se divide en quince libros, encabezados por un *proemio* que los une entre sí y que es el hilo conductor. En algunas ediciones cada capítulo se inicia con el grabado de un árbol genealógico que ayuda al comprender la razón del libro, que va explicando el origen y las leyendas de los dioses y héroes paganos. Los dioses paganos, sus leyendas y manifestaciones en estas obras literarias, así como los héroes de la mitología clásica eran recreados ininterrumpidamente por los autores medievales. Pero estas leyendas de dioses y hombres no eran contadas de una manera simple y escueta, sino que eran expuestas desde el punto de vista de hombres no paganos con toda la carga de la simbología cristiana, por lo que no debemos considerarlas obras paganas, sino reinterpretaciones cristianas de temas clásicos¹¹⁶⁵. La *Genealogía de los dioses paganos* constituyó uno de los libros de consulta más famosos hasta el S. XIX y fue traducido a las principales lenguas de Europa¹¹⁶⁶.

Ya hemos comentado que en España muchos autores se dejaron influenciar por los tres grandes poetas italianos de la Baja Edad Media y por sus modelos compositivos. Pero en nuestro país no se realizó una mera labor de copia y traducción, sino que estos modelos se conocieron y estudiaron y dieron lugar a una extensa producción de obras literarias que, al igual que en Italia, tenían una enorme deuda con la Antigüedad¹¹⁶⁷. A inicios del S. XV

¹¹⁶³ BRANCA, V.: *op. cit.*, pp. 29 y 262.

¹¹⁶⁴ Bocaccio también se valió del *Valerio vulgarizado* aunque tenía acceso al latino, debido a la gran difusión de Valerio Máximo en el *Trecento*, con más de 600 códices de sus obras: CASELLA, M. T.: *Tra Boccaccio e Petrarca: I volgarizzamenti di Tito Livio e di Valerio Massimo*, p. 11.

¹¹⁶⁵ IGLESIAS R. M. y ÁLVAREZ MORÁN, M. C.: *op. cit.*, pp. 9, 16-18, 20-26, 29-30.

¹¹⁶⁶ BRANCA, V.: *op. cit.*, p. 261.

¹¹⁶⁷ De todos modos y a pesar del panorama del S. XV con figuras aisladas como Alonso de Cartagena, Fernán Pérez de Guzmán, el marqués de Santillana, Juan de Mena o Juan de Lucena, esta etapa dista por su mentalidad y actitud frente a la Antigüedad, de ser el pórtico del Renacimiento español que se venía creyendo desde Menéndez y Pelayo. Un ejemplo es la perduración de esquemas medievales en la Universidad de Salamanca, que Nebrija intentó eliminar con relativo éxito. El muy escaso conocimiento del latín en el S. XV español, un hecho catastrófico conocido en su tiempo como la barbarie hispana, mejoró en el S. XVI, pero aún seguía chocando en los ambientes cultos del extranjero, lo que añadía un motivo de descrédito a la dominación española. Las causas de la hispánica barbarie se encontraban en la inoperancia de los métodos y el envejecimiento de los libros de texto, así como en el brutal proceder de los gramáticos con sus discípulos. Erasmo criticaba los maestros, a los que calificaba de *sádicos cuyo único gozo es ver sufrir y oír llorar a los niños, siempre con la vara en la mano como un caballero*. Tampoco el griego era un idioma que se dominara; la península ibérica durante la Edad Media no fue una excepción en el Occidente europeo donde, salvo en islotes en el Sur de Italia y Sicilia, la curia romana o la abadía de Saint Denis en Francia, la tradición escolar helénica y hasta las mismas relaciones con el Oriente griego se habían interrumpido, exceptuando los contactos esporádicos entre Córdoba y el

el genovés afincado en Sevilla, Micer Francisco Imperial, inventó una fábula donde las sombras de los grandes hombres gozaban del privilegio, no concedido a otros paganos, de conversar entre sí, obra por la que se le considera el introductor en España del alegorismo simbólico dantesco¹¹⁶⁸. La presencia del libro y la cultura italiana en las bibliotecas de la nobleza castellana exige tener en cuenta las profundas transformaciones que experimentaron tanto el contexto europeo como la sociedad de la que aquella clase formaba parte a partir de mediados del siglo XIV pero sobre todo a lo largo del XV. Fue cuando comenzó a dejarse notar la reaparición de un público culto desaparecido a fines del siglo V o principios del VI como consecuencia de la aguda crisis experimentada por la sociedad tardorromana a partir del siglo II, desaparición que acarreó la inexistencia entre el 600 y el 1100 de un grupo o clase social capaz de encontrar en la literatura un goce refinado y de una lengua de formación cultural sustituida durante aquellos años por la coexistencia de una lengua erudita, el latín y de lenguas coloquiales no susceptibles de representación escrita¹¹⁶⁹.

Los cambios de los hábitos de lectura se produjeron en la nobleza y su primera manifestación fue la sustitución de los libros de caballería por los historiadores clásicos; el entusiasmo que durante el s. XV se produjo por los temas de Historia, hecho que ya se había producido entre la nobleza francesa e italiana a partir de mediados del siglo XIII, fue especialmente significativo en el caso de Castilla, donde se convirtió en elemento consustancial a la cultura nobiliaria. En una sociedad como la de los siglos XIV y XV sometida a considerables cambios generadores de esa aguda conciencia de inseguridad por parte de la nobleza, asistimos a la búsqueda por ésta de un nuevo patrón de valores capaz de proporcionarle una formación adecuada a las nuevas situaciones. Uno de los primeros autores españoles en recuperar la tradición clásica e incorporarla a sus obras fue Pero López de Ayala¹¹⁷⁰, fallecido en 1407 y de quien nos habla su sobrino Fernán Pérez de Guzmán. Don Pedro fue del linaje de los Haro, familia muy ligada a la literatura como veremos y ostentó el cargo de Canciller mayor de Castilla, introduciendo en este reino a Tito Livio¹¹⁷¹ y la mencionada *Historia de Troya*. Además, ordenó la Historia de Castilla desde el rey don Pedro hasta Enrique III en su obra *Rimado de Palacio*¹¹⁷². Este gusto por la Antigüedad sería continuado por su sobrino.

mundo bizantino: GIL FERNÁNDEZ, L.: *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, pp. 45, 48, 55, 127 y 189.

¹¹⁶⁸ ALIGHIERI, DANTE: *Comedia Infierno*, p. XIX.

¹¹⁶⁹ La influencia literaria francesa se mantuvo en Castilla hasta el siglo XV, siendo desplazada paulatinamente a lo largo de esa centuria por la italiana: AGUADÉ NIETO, S.: *Libro y cultura italianos en la Corona de Castilla durante la Edad Media*, p. 122-124.

¹¹⁷⁰ En las *Crónicas* de Pero López de Ayala, hay ya muchas más referencias al valor del conocimiento histórico que en las crónicas Reales anteriores. Sus traducciones de los 7 primeros libros y parte del octavo del *De Casibus virorum illustrium* de Bocaccio y de las décadas de Tito Livio sobre el texto reconstruido por Petrarca señalaron una significativa orientación a la afición a la lectura en Castilla. Estas traducciones obedecían a un proyecto que rompía abiertamente con concepciones anteriores al hallarse estrechamente vinculadas a las preocupaciones políticas del momento, que giraban entorno a la necesidad de asimilar y justificar el cambio de dinastía y sus consecuencias: *Ibidem*, pp. 132-135 y 172. Para más información sobre los cambios de lectura en la sociedad castellana entre los siglos XIV y XV vid.: GIL FERNÁNDEZ, L.: *Estudios de Humanismo y tradición clásica*, pp. 46-47; MARAVALL: *El pensamiento del siglo XV*, p. 17 y TATE: *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV*; pp. 20-21, 28-29.

¹¹⁷¹ Tito Livio fue uno de los autores clásicos más representados en las bibliotecas nobiliarias de España en los siglos XV-XVI. La traducción castellana llevada a cabo por el canciller Pedro López de Ayala, que pudo conocer la corte papal de Aviñón y al propio Petrarca, no se realizó partiendo del original latino, sino de la versión francesa de Pierre Bersuire. Las *Décadas* de Tito Livio serían finalmente publicadas en Salamanca el 15 de agosto de 1497: HERNANDO SÁNCHEZ, C. J.: *La paz y la guerra en la época del Tratado de Tordesillas*, p. 243.

¹¹⁷² BARRIO SÁNCHEZ, J. A.: Introducción biográfica crítica a Fernán Pérez de Guzmán en *Generaciones y semblanzas*, pp. 94-96.

Fernán Pérez de Guzmán nació sobre 1377, sobrino del mencionado Canciller Ayala, tío del marqués de Santillana y bisabuelo de Garcilaso de la Vega. Llevó una vida azarosa en las guerras civiles del S. XV castellano, tomando parte por el infante don Enrique, lo que le llevó a estar en prisión, de la que fue liberado gracias a don Álvaro de Luna. Todos estos hechos hicieron que tuviera que retirarse de la política a su señorío de Batres hacia 1432 y se dedicara a la literatura hasta su muerte en 1460. Mostraba ciertas simpatías hacia la familia de los Mendoza, sobre todo hacia don Diego Hurtado de Mendoza y poseyó un gran conocimiento de los clásicos, por lo que se piensa que pudo conocer obras de Suetonio, Valerio Máximo, Salustio y Séneca.

Todas sus obras poéticas poseen un carácter fundamentalmente didáctico-moralizante. Entre ellas destaca *Loores de los claros varones de España*, donde contrasta las glorias del pasado con la crisis del presente. Fue redactada entre 1450-53 y es un poema laudatorio de caballeros, prelados y hombres de letras desde la época romana hasta don Enrique II (pasado histórico). La época contemporánea la trata en su obra *Generaciones y semblanzas*, redactada entre 1450-55 y donde trata de las vidas de reyes, príncipes, valientes y virtuosos caballeros, sabios y letrados ya fallecidos para evitar la mediatización. Estas semblanzas de personajes que vivieron en los reinados de Enrique III y Juan II se componen de 35 retratos independientes de personajes seleccionados por el criterio personal del autor. Todas siguen el mismo esquema compositivo: genealogía, descripción física y algún hecho importante de la vida del personaje para explicar la personalidad de cada uno, y un entramado de vicios y virtudes. Así, los *Loores* pretendían ofrecer los ejemplos de máxima perfección y de virtud caballeresca, mientras las *Genealogías* mostraban una mezcla de vicios y virtudes, con lo que el autor contraponía un pasado ideal frente a un presente lleno de defectos. Esta idea de exaltación del pasado lejano junto a la crítica del presente aparecía también en los autores italianos y empezaba a extenderse por España. De todos modos los literatos de nuestro país no se interesaron tanto como los italianos en la recuperación del pasado, ni siquiera el propio, hecho que Fernán Pérez de Guzmán corrobora al quejarse de que no existieran en Castilla libros de genealogías. En su obra en prosa destaca el *Mar de historias*, traducción al romance del *Mare historiarum* del dominico Giovanni della Colonna, aunque contiene omisiones e interpolaciones tomadas de la obra *Planeta* del clérigo Diego de Campos, canciller de Fernando III. La obra, cuya primera edición impresa data de 1512 por Diego de Gumiel en Valladolid, está dividida en 2 partes: la primera trata de los héroes clásicos y la segunda de las vidas de los sabios y santos cristianos¹¹⁷³.

Otro importante autor castellano fue Fernando del Pulgar, quien destacó por su obra *Claros varones de Castilla*. Se trata de una galería de personajes cercanos a la corte de Enrique IV en los que se valoran las virtudes laicas que podríamos considerar típicamente humanistas: el equilibrio entre las armas y las letras, el buen gobernar, la fortuna, la liberalidad o las dotes guerreras¹¹⁷⁴. El propio autor en el prólogo reconoce la deuda que tiene con Pérez de Guzmán en la elaboración de esta obra¹¹⁷⁵, compuesta por biografías de personajes castellanos de la época. El motivo de esta obra ya de por sí nos recuerda a otras mencionadas que exaltan el pasado cercano o remoto mediante las biografías de excelentes personalidades a las que imitar¹¹⁷⁶. Una de las más interesantes es la semblanza del

¹¹⁷³ *Ibidem*, pp. 11-18, 21, 24, 28-35, 39, 48.

¹¹⁷⁴ CHECA, F.: *Pintura y escultura del Renacimiento en España: 1450-1600*, p. 75.

¹¹⁷⁵ BARRIO SÁNCHEZ, J. A.: *op. cit.*, p. 49.

¹¹⁷⁶ Debido a la estructura y la finalidad de esta obra, se han visto estrechas relaciones con las *Vidas paralelas* de Plutarco, quien pudo influir en la concepción del escritor castellano: MORALES ORTIZ, A.: *Plutarco en España: Traducciones de Moralia en el siglo XVI*, p. 87.

Marqués de Santillana, don Íñigo López de Mendoza, a quien compara con Aníbal. El marqués tuvo en su vida dos notables ejercicios: la disciplina militar y el estudio de la ciencia. Tenía grand copia de libros, dávase al estudio, especialmente de la filosofía moral, e de las cosas peregrinas e antiguas, fizo ,asimismo otros tratados en metro e en prosa muy dotrinables para provocar a virtudes e refrenar vicios¹¹⁷⁷. Este comentario nos deja muy claro que la mayoría de la literatura de la época debía ser educativa y moralizante, procurando que los lectores imitaran las virtudes que leían y apartaran los vicios que se criticaban.

El marqués de Santillana es otra de las grandes figuras literarias que se inspiraron en los clásicos para realizar su obra¹¹⁷⁸. Don Íñigo López de Mendoza (1398-1458) nació en Carrión de los Condes, hijo de Diego Hurtado de Mendoza y Leonor de la Vega. Mantuvo un gran contacto con la corte de Aragón y llegó a ser copero mayor del infante don Alfonso, futuro Alfonso el Magnánimo hasta 1422, el mismo rey que años después construiría el famoso arco de triunfo de Nápoles. Ya en vida, la fama de don Íñigo era la de un intelectual capaz de atraer a gente de todas partes; es más, a él le debía España una nueva *translatio studii* desde Italia hasta nuestras tierras, algo ya iniciado por su tío y tutor Pedro López de Ayala y su primo segundo Fernán Pérez de Guzmán. El marqués de Santillana está considerado el primer gran bibliófilo de la alta nobleza castellana, de lo que daba buena fe su singular colección de libros con clásicos latinos (en versión original o romanceados) y griegos (traducidos al español o al italiano¹¹⁷⁹). Ninguna biblioteca castellana del S. XV podía compararse a la del marqués donde encontramos infinidad de autores como Homero, Platón, Tucídides, Cicerón, Virgilio, Tito Livio, Séneca, Lucano, Valerio Máximo, Dante, Petrarca¹¹⁸⁰, Bocaccio... y sólo de lejos encontramos las del Conde

¹¹⁷⁷ DEL PULGAR, F.: *Claros varones de Castilla*, pp. 37-45.

¹¹⁷⁸ En España existió una tradición de estudios clásicos durante el final de la Edad Media, en especial cuando comenzaron los contactos fomentados con Aviñón durante el pontificado del español Pedro de Luna con el nombre de Benedicto XIII. Pero muchas veces estos estudiosos no se veían a sí mismos como renovadores de la Antigüedad. Sólo la estela de Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, abre las puertas a colocar el lapso de mil doscientos años que sitúa entre los antiguos y los modernos como una división tripartita de la historia que abre el camino para la hermenéutica humanística: NAVARRETE, I.: *Los huérfanos de Petrarca, Poesía y Teoría en la España renacentista*, pp. 31-32.

¹¹⁷⁹ Por desgracia los intelectuales españoles del S. XV, sobretodo los que intervinieron en el Concilio de Basilea como Alonso de Cartagena o residieron temporalmente en Italia como Juan de Mena o Alonso de Palencia (pese a haberse educado en casa del gran humanista griego Bessarion y a su amistad con Trapezuncio) no apreciaron la importancia del griego para la renovación cultural en curso de la que ellos se sentían animadores y propulsores. Juan de Mena tradujo la *Iliada* pero no la de Homero, sino la *Ilias latina* y Pedro González de Mendoza algunos cantos de la versión latina de Pier Cándido Decembrio. Alonso de Palencia vertió *Los siete libros de la guerra judayca* y los *Dos libros contra Appion grammatico* de Flavio Josefo basándose en la traducción latina de Rufino, patriarca de Alejandría y las *Vidas paralelas* para las que empleó el texto latino de Lapo Florentino. En el umbral del S. XVI el conocimiento de la literatura griega seguía siendo indirecto como en la Edad Media, aunque la calidad de las versiones latinas intermediarias hubiera mejorado. En lo tocante a obras desconocidas en Occidente no había nada que objetar a la tarea divulgadora de los helenistas. El problema surgía en el caso de versiones nuevas realizadas en latín humanístico o ciceroniano de obras que siglos atrás se habían traducido al menos florido latín escolástico y que había dado lugar a una tradición de terminología filosófica, rigurosa y sistemática. Tal era el caso de la *Ética a Nicómaco* que Alonso de Cartagena conocía por la traducción medieval de Robert Grosseteste aunque erróneamente la atribuyera a Boecio, y que estimaba mucho más fiel al original que la nueva versión de Leonardo Bruni: GIL FERNÁNDEZ, L.: *op. cit.*, pp. 201-203.

¹¹⁸⁰ Petrarca fue el gran modelo para los poetas renacentistas de toda Europa. En España el petrarquismo fue muy vital gracias a la combinación del dominio político hispano sobre Italia y un sentimiento continuo de inferioridad cultural que condujo a los poetas españoles a responder a la crisis percibida en la tradición lírica nacional con la lectura, reinterpretación y reapropiación de la obra de Petrarca. Aunque España era la primera nación-estado poderosa y unificada en Europa y contaba con la primera literatura nacional autoconsciente, sus poetas emplearon más de un siglo en intentar crear un cuerpo de literatura que se ciñera a su categoría imperial, y sobre todo que se pudiera comparar a los logros culturales ya obtenidos en Italia. El petrarquismo aparece así como la transferencia a lo vernáculo de los modelos de historia literaria elaborados originalmente dentro del contexto de un intento por mejorar la composición en latín mediante la imitación de Cicerón: NAVARRETE, I.: *Los huérfanos de Petrarca, Poesía y Teoría en la España renacentista*, pp. 9-

11. Recordemos que el Petrarca que se difundió durante el siglo XV en Castilla fue el Petrarca moralizador, que se apoyaba frecuentemente en las opiniones y los argumentos de los Padres de la iglesia que pretendieron reconciliar la cultura pagana con las doctrinas cristianas, preocupados por poner la Antigüedad al servicio del cristianismo: AGUADÉ

de Haro y el Conde de Benavente. Este gusto por la literatura hizo que gracias a él autores como Diego de Valera o Martín de Ávila tradujeran muchos textos de la Antigüedad clásica, en griego y en latín, y los grandes de *Trecento* y *Quattrocento*, como por ejemplo la *Genealogía de los dioses paganos* de Boccaccio, la *Comparación de Cayo Julio César e de Alexandre* de Pier Cándido Decembrio o los *Diálogos de los muertos* (título castellano: *Contención que se finge entre Aníbal e Scipión e Alexandre*) de Luciano. También Alfonso Gonzáles de Zamora le romanceó las *Historias de Roma* de Paulo Orosio, e incluso Nuño de Guzmán le tradujo la *Oración al señor Sigismundo Pandolfo de Malatestis* de Gianozzo Manetti. El gusto por la Antigüedad que había tomado de su familia supo traspasarlo a sus descendientes, hasta el punto de encargar a su hijo el Cardenal Mendoza la traducción de la *Iliada* a partir de la versión de Pier Cándido Decembrio y Leonardo Bruni.

El marqués y su círculo muestran ese fenómeno seminal de la fuerte expansión de la cultura en sus distintas formas entre nobles y letrados en la Castilla del S. XV¹¹⁸¹. Si la *emulatio* del mundo clásico fue característica de Italia a partir del *Trecento*, idénticos deseos mostraba bien entrado el S. XV la intelectualidad castellana, que ahora se atrevía a medir fuerzas con la culta Italia gracias a la figura del marqués. Pero don Íñigo no se conformó con estudiar y conservar libros antiguos, sino que él mismo aparte de su famosísima poesía, escribió obras de clara inspiración clásica en las que el pasado cobraba un gran interés con un alto tono de valor pedagógico y donde se pretendía enseñar al lector a rechazar los vicios, como el *Tratado genealógico o compendio de los antiguos linajes del reino*, *Sueño o Batalla de Venus y Diana*, con el tema de la lucha entre la Castidad y Venus, *Infierno de los enamorados*, que tomaba como inicio la *Divina Comedia* o los *Proverbios*, donde recordaba a los emperadores romanos nacidos en *Hispania* y los reconocía como antepasados del joven Enrique¹¹⁸².

Uno de los síntomas más antiguos de la aparición del Humanismo en España consistió en las traducciones de textos retóricos clásicos realizadas por Enrique de Villena y Alonso de Cartagena. Poco antes de mediados del S. XV surgió en Castilla una élite formada en su mayoría por letrados que dio lugar a una atmósfera prehumanista y se considera a Alonso de Cartagena como el primer humanista español. El papel desempeñado por Cartagena en el desarrollo del humanismo castellano del siglo XV fue muy importante por la influencia que ejercería en la siguiente generación de intelectuales, ya que muchos de estos se formarían en su juventud en su casa y sería para ellos maestro y

NIETO, S.: *Libro y cultura italianos en la Corona de Castilla durante la Edad Media*, p. 200.

¹¹⁸¹ Las moradas de la nobleza castellana constituían auténticos centros de formación humana e intelectual de niños y jóvenes. El marqués de Santillana recibió en su casa una educación básica y relativamente sólida de sus ayos y tutores, Alonso de Salamanca, Pero Sánchez del Castillo y Alfonso Fernández de Sevilla. Los eruditos del círculo de Santillana fueron los auténticos humanistas de su tiempo, desempeñaron un papel mucho más importante que él en la transformación de la cultura. Un ejemplo lo tenemos en Nuño de Guzmán, pariente y amigo del marqués. Viajó por Italia entre 1439 y 1445 y mantuvo estrecha relación con humanistas italianos como Gianozzo Manetti, Leonardo Bruni, Pietro Candido Decembrio y Vespasiano da Bisticci, y durante su estancia hizo copiar numerosos volúmenes que envió a Castilla. El propio hijo del marqués, Pedro González de Mendoza tradujo la *Iliada* a partir de la versión latina de Pietro Candido Decembrio y Enrique de Villena la *Eneida* y la *Divina Comedia* a petición del marqués. Su escudero Martín de Ávila fue el autor del traslado al castellano de una *Comparatione di Caio Julio Cesare imperatore et d'Alexandro Magno re di macedonia* de Decembrio. Además de todas estas traducciones, sabemos que una parte de humanistas italianos participaron en las empresas culturales de Santillana. La fantástica empresa de traducciones impulsada por Íñigo López de Mendoza no se trata de un caso aislado, en las restantes cortes nobiliarias se daba un fenómeno similar. Para Fernán Pérez de Guzmán tradujo Vasco de Guzmán el *De conjuratione catilinae* y un capítulo de *De bello yugurtino* de Salustio. Incluso miembros de una nobleza de segunda fila como el contador Alfonso González de León disponían de colaboradores de este tipo como Diego de Lombrana que realizó por su mandato una copia de los *Facta et dicta Memorabilia* de Valerio Máximo: AGUADÉ NIETO, S.: *op. cit.*, pp. 143-145, 169, 172, 175-180 y 183.

¹¹⁸² KERKHOFF, M. y GÓMEZ MORENO A.: Introducción biográfica crítica al Marqués de Santillana en *Poesías completas*, pp. 9-10, 14-22, 24-25, 41-42 y 51.

consejero. Cartagena tradujo obras de Séneca y el *De Officiis* de Cicerón a petición de Juan II en 1422¹¹⁸³, antes de haber establecido contacto con humanistas europeos, y completó la traducción del *De Casibus virorum illustrium* llevada a cabo en parte por Pero López de Ayala¹¹⁸⁴, a petición de Juan Alonso de Zamora, secretario del monarca que había encontrado en Barcelona la obra del humanista italiano completa que no existía en Castilla. Cartagena introdujo en este reino el primer conocimiento de los humanistas italianos al ponerse en contacto con ocasión de su estancia en Basilea entre 1434-1440¹¹⁸⁵ donde entabló relaciones con los humanistas más importantes de Europa entre ellos Pietro Candido Decembrio, a quien escribió en 1442 para que dedicara su *Vida de Homero* a Juan II¹¹⁸⁶. También conoció a Poggio Bracciolini y Leonardo Bruni, con quien mantuvo grandes discusiones sobre la forma de traducir a Aristóteles, interpretada como un choque entre la mentalidad escolástica y la humanista¹¹⁸⁷.

Una de las últimas figuras literarias de la Baja Edad Media castellana e inicios del Humanismo fue sin duda Juan de Mena¹¹⁸⁸, nacido en Córdoba en 1411 y muerto en 1456. Primero en su ciudad natal, más tarde en Salamanca y por fin en Roma, se consagró con constancia y pasión al estudio, particularmente de las historias de la Antigüedad y Humanidades. A su regreso de Italia en 1444 se convirtió en poeta e historiador de Juan II, a quien escribió un elogio. Debió ser una persona de carácter tratable, ya que como artista ligado estrechamente a la corte escribió otro elogio al Condestable don Álvaro de Luna y supo mantener una buena relación con éste y con el marqués de Santillana, quien le costeó su sepulcro, aún siendo enemigos entre ellos¹¹⁸⁹. Fue durante el reinado de Juan II, cuando Juan de Mena logró imponerse como uno de sus poetas más exitosos por el gran número de

¹¹⁸³ Del entorno nobiliario y cortesano de Juan II se ha subrayado su ignorancia del latín, que motivó y dio sentido al surgir de las traducciones a la lengua vernácula y manifestaba una creciente valoración de los clásicos incluso entre los que desconocían el latín. La formación intelectual de la nobleza castellana parece haber evolucionado a partir de la segunda mitad del siglo XIV en el marco de un proceso global de cambio cultural. La primera coyuntura decisiva se produjo en el reinado de Juan II (1406-1454), con representantes como Alonso de Cartagena, Enrique de Villena, Íñigo López de Mendoza y los primeros indicios del coleccionismo de libros privados entre los laicos. Una segunda parte se llevó a cabo en el reinado de los Reyes Católicos (1474-1506) con el fomento del latín y de la historiografía latina como instrumento cultural y propagandístico. La mayor diferencia entre ambas épocas es que, mientras la nobleza de la primera mitad del S. XV era autodidacta, la de la segunda recibió una formación intelectual bastante sistemática. Dado el considerable aumento de la cantidad de manuscritos en lengua vernácula disponibles en Castilla durante el siglo XV tuvo lugar una rápida e impresionante transformación durante la cual una acelerada alfabetización hizo girar la cultura castellana y situarla en la nueva dirección que condujo al mundo moderno. Un segundo hecho fue el rápido éxito de las imprentas españolas en los años 80 y 90, que constituyó otro indicio del aumento de lectores con respecto a la generación anterior: AGUADÉ NIETO, S.: *Libro y cultura italianos en la Corona de Castilla durante la Edad Media*, pp. 141, 164, 186 y 210-211. La gran cantidad de manuscritos del *Quattrocento* localizados en bibliotecas y archivos españoles y sobre todo las obras latinas traducidas al castellano por encargo de mecenas españoles confirman que el humanismo italiano encontró desde inicios del S. XV una recepción muy favorable en los eruditos castellanos, debido en parte al clima prehumanista de la Castilla tardomedieval. Para ejemplos de obras latinas traducidas al castellano *vid.*: DI CAMILLO, O.: *El Humanismo castellano del siglo XV*, pp. 9, 19 y 52.

¹¹⁸⁴ Pero López de Ayala tradujo el *De Casibus virorum illustrium* de Bocaccio conocida en castellano como *Los acaecimientos & casos de la Fortuna que ovieron muchos príncipes & grandes señores* o a veces sólo como *Caida de los príncipes*. En ella se relata a modo de sueño la aparición de importantes figuras históricas al autor, que dialogan con él y le piden que cuente sus vidas. Estas figuras alcanzaron o heredaron un alto mando pero terminaron de manera desastrosa por algún vicio (soberbia, lujuria). Son 9 libros organizados de manera histórica desde Adán y Eva hasta los contemporáneos de Bocaccio. Además de algunos manuscritos medievales hay 3 ediciones impresas: en Sevilla 1495, Toledo 1511 y Alcalá de Henares 1552: NAYLOR, E. W.: *Sobre la traducción del "De Casibus" de Pero López de Ayala en Historias y ficciones*, pp. 141-146. La duquesa de Sessa pudo al menos manejar las dos primeras ediciones.

¹¹⁸⁵ El Concilio de Basilea se organizó para intentar poner fin al cisma de la iglesia griega y romana y Cartagena jugó un importante papel en él: DI CAMILLO, O.: *op. cit.*, p. 206.

¹¹⁸⁶ AGUADÉ NIETO, S.: *op. cit.*, pp. 138-139, 152-154 y 175.

¹¹⁸⁷ MORALES ORTIZ, A.: *Plutarco en España: Traducciones de Moralia en el siglo XVI*, pp. 45-47.

¹¹⁸⁸ Mena ha sido considerado tardíamente medieval visto desde el Humanismo italiano y prematuramente moderno dentro de la historia de España. Vivió en Italia entre 1441-1443 en Florencia, formando parte del séquito del cardenal Juan de Torquemada: AGUADÉ NIETO, S.: *op. cit.*, p. 149. Para la estancia de Mena en Italia *vid.*: DI CAMILLO, O.: *El Humanismo castellano del siglo XV*, p. 117 nota.

copias manuscritas y del largo número de impresos, cuya recopilación debemos a Jorge Coci en 1509. En el mercado editorial su nombre sólo admitía comparación con otros pocos de parecida fama, como el marqués de Santillana. Su obra más famosa es el *Laberinto de Fortuna*, de la que se conocen 20 códices medievales y 12 impresos anteriores al Brocense (1582).

El *Laberinto* o *Las Trescientas*, ya que se compone de 297 coplas de arte mayor, es una exaltación de la política castellana y de su hegemonía peninsular, que habrá de consumarse con la recuperación de las tierras ocupadas por los musulmanes. El mensaje nacionalista de *Las Trescientas* no podía encajar mejor en otro momento que en esa España pujante de los Reyes Católicos, que animaron una ambiciosa empresa cultural a la altura de la circunstancias. La obra posee muchas influencias de los clásicos, como Virgilio, Lucano, las *Metamorfosis* de Ovidio y la *Genealogía* de Bocaccio, lo que proporciona una gran cantidad de temas mitológicos. También se pueden reconocer anécdotas de Valerio Máximo y Plutarco que el propio autor comenta en sus *Anotaciones*. Al igual que Dante de la mano de Virgilio, el poeta es llevado por Providencia al palacio de Fortuna, desde donde puede observar el orbe y ver los hechos de los hombres dispuestos en tres ruedas: presente, pasado y la invisible del futuro. Cada rueda tiene 7 círculos, cada uno gobernado por un planeta: los de Diana o la Luna (que acoge a los castos y cazadores, como esa diosa), Mercurio (de prudentes, honestos y mesurados, y de sus contrarios), Venus (los castos se contraponen a los que se han dejado arrastrar por la concupiscencia), Febo (propia de los sabios, filósofos o poetas, en cuyo *fondón* están cuantos se han entregado a las artes y saberes ilícitos), Marte (los guerreros del pasado con los del presente, envueltos en guerras justas o injustas; aquí se une el relato de varias muertes heroicas, entre ellas la del conde de Niebla), Júpiter (orden de los reyes, emperadores y guardianes de la cosa pública, con una invocación a Juan II para que guarde a Castilla de cualquier mal) y Saturno (que no es sino una *laus* al condestable don Álvaro de Luna). Introduce personajes antiguos para después compararlos con los del presente¹¹⁹⁰, un método ya muy conocido en el estudio de la Historia como disciplina educativa y pedagógica y del que siempre salían mejor parados los personajes antiguos. Mena retorna a una de las dos leyendas clásicas más gratas durante todo el Medievo, la troyana, ya que la otra era la de Alejandro Magno¹¹⁹¹, de la que se ocupa en *Omero romançado*, otra de sus obras principales, dividida en 36 capítulos que tratan de la Historia de la guerra de Troya, aunque Mena no se basara en la *Iliada* homérica, recuperada por esos mismos años para Europa por Leonardo Bruni y Pier Cándido Decembrio, y partía sin saberlo de tradiciones medievales.

Las Trescientas fue compuesta en 1442 e impresa en 1519. En ella Mena persigue que el lector entienda la abundante materia clásica que incorpora, explana algunas alusiones por vía didáctica y erudita al tiempo que ofrece los resortes necesarios para la interpretación de la obra en clave alegórico-moral¹¹⁹². La cantidad de autores castellanos que se ocuparon del género clásico y en concreto de la recopilación de biografías de hombres ilustres se completa con nombres como Pedro López de Ayala o Juan de Padilla y sus *Doce triunfos de los doce apóstoles*.

¹¹⁸⁹ GÓMEZ MORENO, A y JIMÉNEZ CALVENTE, T.: Introducción biográfica crítica a Juan de Mena en su *Obra completa*, pp. XIII, XXII-XXV.

¹¹⁹⁰ *Ibidem*, pp. XIII-XVI, XXVII-XXXI.

¹¹⁹¹ El texto de la España medieval más importante para la idea de la fama fue el *Libro de Alexandre*, que tomaba como fuente principal la *Alexandreis*, donde se narra la historia de Alejandro Magno y se hacen multitud de referencias la Guerra de Troya y sus personajes: LIDA DE MALKIEL, M. R.: *La idea de la Fama en la Edad Media castellana*, p. 167 y ss.

¹¹⁹² GÓMEZ MORENO, A y JIMÉNEZ CALVENTE, T.: *op. cit.*, pp. XXXV-XXXVII.

Como hemos comentado, Mena residió en Italia, hecho fundamental ya que los españoles que regresaban de aquel país introdujeron las cuestiones más ardientemente allí debatidas adaptándolas a las condiciones y al ambiente intelectual. En Roma se formaron intelectualmente otros 2 humanistas conversos castellanos muy significativos: Alonso de Palencia y Elio Antonio de Nebrija¹¹⁹³. El primero fue educado en la casa de Cartagena, y se convirtió en historiador de Enrique IV y de los Reyes Católicos. Nebrija llegó a Italia tras 5 años de estudio en Salamanca y una formación intelectual en Bolonia que impulsó el estímulo para que emprendiera la investigación de la historia primitiva de la península. La estancia en Italia constituyó un factor de primera importancia en la configuración de ese horizonte cultural más amplio de Nebrija y que hizo de éste el renovador de la historiografía castellana que rompió con las tradiciones que anteriormente la dominaban¹¹⁹⁴. Con Nebrija culminó el proceso de asimilación de la nueva cultura que había surgido en Italia y que él se esforzaría por difundir aquí e introducir en la enseñanza oficial de la Universidad¹¹⁹⁵.

De especial mención son obras que tratan de ciclos femeninos de personajes del pasado. En el S. XIII ya se había iniciado un debate acerca de lo negativo del ser femenino, idea que pronto apoyarían eruditos de la talla de Jean de Meung en su *Roman de la Rose* o Giovanni Bocaccio en su *De casibus virorum illustrium*, donde se empeña en probar que la caída de muchos hombres se debió a influencias de alguna mujer astuta. Estos autores alentaron un antifeminismo naciente, aunque Bocaccio también escribió su *De claris mulieribus*, colección de biografías de mujeres ilustres la mayoría sacadas de Tito Livio, Tácito y Valerio Máximo que sirvieron de ayuda a los profeministas y junto con su anterior obra potenciaron un debate que se venía produciendo desde la Baja Edad Media¹¹⁹⁶. Rápidamente muchos profeministas increparon la obra de Juvenal y de Bocaccio por atacar a las mujeres y se dieron prisa en escribir obras que las defendieran, lo que hizo que la escasez de documentos antifemeninos contrastara con el desarrollo de la literatura profemenina.

Entre las obras que defienden las virtudes de las mujeres podemos destacar el *Tratado en defensa de las virtuosas mujeres* de Diego de Valera, nacido en Cuenca en 1412, criado en la corte castellana y muerto en 1487. La obra está dedicada a la princesa doña María reina de Castilla y León. Se trata del primer tratado de carácter moralista-didáctico del autor, político e influyente escritor y enemigo de Álvaro de Luna. Tanto él como otros escritores siguieron el ejemplo de Bocaccio como defensores del sexo femenino¹¹⁹⁷. Otra obra de talante profemenino fueron los *Doce trabajos de Hércules*, compuesta por Enrique de Villena en 1417 y cuyo capítulo XII estaba dedicado a las mujeres, declarando que este sexo poseía las mayores virtudes e incitaba a los hombres a

¹¹⁹³ En la retórica humanista, Antonio de Nebrija reemplazó a Santillana como el instigador del renacimiento del aprendizaje en España. En el prólogo de su *Gramática*, Nebrija demuestra cómo las grandes civilizaciones del pasado tuvieron su apogeo en un momento de paz, cuando también floreció la cultura. Aunque ve la España contemporánea en ese punto máximo de su historia militar, la cultura está rezagada y el deterioro amenaza con asentarse. Con su obra Nebrija espera arreglar este retraso e incluso apartar a España del inevitable declive anterior: NAVARRETE, I.: *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y Teoría en la España renacentista* pp. 33 y 50.

¹¹⁹⁴ AGUADÉ NIETO, S.: *Libro y cultura italianos en la Corona de Castilla durante la Edad Media*, pp. 149, 155-158.

¹¹⁹⁵ DI CAMILLO, O.: *El Humanismo castellano del siglo XV*, p. 272.

¹¹⁹⁶ Al igual que otras obras de carácter moralizante, el *De claris mulieribus* favoreció su difusión gracias a las miniaturas e ilustraciones que lo completaban, como las que se encuentran hoy día en el Museo Condé Chantilly, del S. XV: DUBY, G. Y PERROT, M.(dir.): *Historia de las mujeres, Tomo 2: La Edad Media*, p. 511.

¹¹⁹⁷ VALERA, D.: *Tratado en defensa de las virtuosas mujeres*. De todos modos la postura de Bocaccio fue muy ambigua en este tema.

mejorarse. Juan Rodríguez del Padrón escribió en 1443 el *Triunfo de las donas* y Fernando de la Torre enumeró también en sus obras mujeres bondadosas y valientes de la Historia¹¹⁹⁸. Otras obras que inundaron el S. XV con su carácter de defensa de la mujer fueron el *Jardín de las nobles doncellas* de Fray Martín de Córdoba, el *Libro de las mujeres ilustres* de Alonso de Cartagena o el *Libro de las Claras e Virtuosas mugeres*, compuesto por don Álvaro de Luna en 1446, donde catalogaba aquellas mujeres que se habían inmortalizado por sus grandes sacrificios, en un trabajo que era imitación de Bocaccio y cuyo prólogo fue realizado por Juan de Mena, que alababa al autor por romper una lanza a favor de las mujeres¹¹⁹⁹.

La reina Isabel fue también gran coleccionista de libros¹²⁰⁰. Entre los que poseía destacaban religiosos y clásicos, pero también era notoria la colección de tapices que se ha perdido casi en su totalidad. Junto a motivos de contenido caballeresco como la serie con la Historia de Alejandro, aparecían otros con la de Hércules, Cupido, la Historia del triunfo de Amor y otros de tema alegórico¹²⁰¹. En el inventario del Tesoro de los Alcázares de Segovia realizado en 1503 por el secretario Gaspar de Gricio, se encontraban también obras acumuladas de los reinados anteriores, sobre todo de Alfonso X y de Juan II. Durante el reinado de los Reyes Católicos¹²⁰² la colección Real se vio aumentada gracias a la existencia de un plantel de escribanos e iluminadores cuyos nombres se conocen. Los libros de temática religiosa atesorados por los monarcas pasaron a la Capilla Real de Granada a la muerte del rey Fernando por expreso deseo de éste¹²⁰³.

Toda esta literatura de moda¹²⁰⁴ bien pudo interesar a la duquesa de Sessa para la confección de su programa femenino, ya que estaba al alcance de los nobles de la época. Otra de las bibliotecas más interesantes fue la de Pedro Fernández de Córdoba, marqués de Priego (1501-1517) hijo de don Alfonso de Aguilar y por tanto sobrino del Gran Capitán,

¹¹⁹⁸ ORSTEIN, J.: *La misoginia y el profeminismo en la literatura castellana* en Revista de filología hispánica, número III, pp. 219-232.

¹¹⁹⁹ GÓMEZ MORENO, A y JIMÉNEZ CALVENTE, T.: *op. cit.*, pp. XIII-XVI, XXVII-XXXI y XXVIII. En su *Libro de las Claras e Virtuosas mugeres*, versión libre de Bocaccio que don Álvaro de Luna realizó en 1446, recuerda a los ilustres varones celebrados por la misma virtud: Sócrates, Jenócrates y Escipión el Africano y hablaba de la reina Ester: LIDA DE MALKIEL, M. R.: *La idea de la Fama en la Edad Media castellana*, pp. 251 y ss. y DE LUNA, Á.: *Libro de las Claras e Virtuosas mugeres*, pp. 2-3.

¹²⁰⁰ Entre los autores y obras que destacan en la biblioteca de la reina encontramos clásicos como Cicerón, Séneca, Virgilio, Tito Livio, San Jerónimo y obras más cercanas en el tiempo como los *Triunfos* de Petrarca o las *Coplas* de Hernán Pérez de Guzmán: GALLEGO MORELL, A.: *Los libros que coleccionó la reina* en *El libro de la Capilla Real*, pp. 155-159.

¹²⁰¹ CHECA, F.: *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450-1600*, p. 69. Para más información sobre los gustos coleccionistas de la reina Isabel vid.: CELA ESTEBAN, M. E.: *Elementos simbólicos en el arte castellano de los Reyes Católicos (El poder Real y el patronato regio)*, pp. 446-482, sobre todo con relación a su ajuar, colecciones de la reina, el gusto estético de la monarquía y la colección de pinturas que hoy se encuentra en la Capilla Real.

¹²⁰² Bajo los Reyes Católicos, Nebrija, que conocía bien Italia intentó alejar las sombras de la barbarie de Castilla. El conde de Tendilla, sus parientes los Mendoza, así como los Fonseca, los Toledo, los propios reyes, llamaban o protegían a humanistas y artistas italianos. La corte Real promovió los gustos flamencos, pero también abrió una academia palatina para los hijos de la nobleza dirigida por Pedro Mártir de Anglería y Lucio Marineo Sículo. Así surgió una nueva generación de mecenas en el entorno de la Corona, entre los que destacarían Diego Fernández de Córdoba, III conde de Cabra y pariente del Gran Capitán, que reformaría su mansión cordobesa de acuerdo con el gusto italiano del Renacimiento convirtiéndola en un activo centro de sociabilidad aristocrática: HERNANDO SÁNCHEZ, C. J.: *Las letras del héroe. El Gran Capitán y la cultura del Renacimiento en Córdoba, el Gran Capitán y su época*, p. 227.

¹²⁰³ Según inventario de 1536-40 había allí ciento cuarenta y ocho libros, parte trasladados al Escorial en tiempos de Felipe II: DOMÍNGUEZ CASAS, R.: *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, p. 133 y ss.

¹²⁰⁴ Una de estas obras fueron los *Discursos* de Juan de la Encina sobre comparaciones de personajes ilustres que habían logrado fama. En el *proemio* a la compilación de sus obras que dirigió a los Reyes Católicos, los exaltaba mediante su confrontación con héroes y emperadores como César y Pompeyo: ÁVILA, A.: *Imágenes y símbolos en la Arquitectura pintada española (1470-1560)*, p. 201.

discípulo de Pedro Mártir de Anglería. En el inventario de su colección de libros realizado en 1518 aparecen clásicos latinos, y obras de autores griegos como Platón, Aristóteles, Ptolomeo y Plutarco, historiadores como Jenofonte y Heródoto y dos gramáticas griegas. También encontramos grandes figuras del platonismo florentino como Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Battista Mantuano o Antonio Campano. Debemos tener presente que se trata de la biblioteca de un miembro de la nobleza castellana que murió en 1517, sobrino del Gran Capitán, que había recibido una cuidada formación intelectual a cargo de Pedro Mártir y que importó libros de Italia con una cierta regularidad¹²⁰⁵. En la propia ciudad de Granada tenemos constancia de personajes que poseían bibliotecas repletas de obras de autores clásicos. Uno de ellos fue don Íñigo López de Mendoza, personaje ya estudiado en precedentes capítulos. No se sabe con seguridad los libros que pudo tener en su biblioteca de Granada, pero sí por comparación con la biblioteca de otro gran erudito y embajador de su época, don Juan de Margarit. Éste poseía muchos libros de temática clásica de autores como Apiano, Flavio Josefo, Aulo Gelio, Julio César, Varrón, Cicerón, Suetonio, Valerio Máximo, Plutarco o la *Genealogía Deorum* de Bocaccio. Precisamente don Juan de Magarit debió ser una eminencia en su tiempo, ya que uno de los capítulos de las *Vite de uomini illustri del secolo XV* escrita por Vespasiano da Bisticci estaba dedicada a él, entroncándolo con las listas de hombres ilustres del pasado o del presente con el fin de servir de ejemplo a los lectores¹²⁰⁶. Por lo tanto no sería de extrañar que, tanto para su programa masculino apoyándose sobre todo en los clásicos originales, y sobre todo en las obras inspiradas por éstos, como para su programa femenino en una época en la que destacaba la literatura que defendía a las mujeres y mostraba ejemplos pasados de virtuosas señoras, la esposa del Gran Capitán y sus ayudantes encontraran suficiente información como para elaborar un programa iconográfico tan completo como el que estamos estudiando.

¹²⁰⁵ AGUADÉ NIETO, S.: *op. cit.*, pp. 211, 224-226.

¹²⁰⁶ MARTÍN GARCÍA, J. M.: *op. cit.* pp. 322-327.

5.3. El Gran Capitán, héroe del Renacimiento

La segunda mitad del S. XV supuso un cambio radical en la mentalidad europea y en su concepción de la guerra¹²⁰⁷, marcada por dos conquistas de fama mundial, la de Constantinopla en 1453 y la de Granada en 1492. El uso de la artillería y la profesionalización del ejército por parte de los turcos demostraron que incluso la ciudad más protegida y con mejores murallas del mundo podía caer a manos de un ejército bien organizado. La cristiandad europea reaccionó con miedo y después con prudencia ante el avance turco, pero ello les sirvió para cuestionar su organización militar y de paso realizar mejoras que aumentarían la eficacia de su ejército.



Medallón identificado con el Gran Capitán:
exterior del ábside de la iglesia de San Jerónimo, Granada.¹²⁰⁸

En España se libraba una guerra de religión que duraba ya siete siglos, y una vez terminados los problemas de guerras civiles y revueltas que había sufrido Castilla desde

¹²⁰⁷ Durante el Renacimiento existió una gran preocupación por defender la licitud de la guerra y la separación entre la guerra justa e injusta. Para ello se creó una doctrina de la guerra justa cuyas raíces más remotas se remontaban a la tradición romana. Al igual que Cicerón, San Agustín insistía en que la guerra sólo debía servir como medio para obtener una paz tranquila: GONZÁLEZ CASTRILLO, R.: *El Arte militar en la España del siglo XVI*, p. 33.

¹²⁰⁸ El medallón de exterior de la iglesia de San Jerónimo representa a Gonzalo con una iconografía clasicista, cuyo rostro barbado recuerda a los retratos de los emperadores romanos, sobre todo Adriano. Se trata de una idealización del personaje vestido a la usanza romana, algo muy de moda en la época: PAREJO DELGADO, M. P.: *La iconografía del Gran Capitán en las Bellas Artes en Córdoba, el Gran Capitán y su época*, pp. 267-268. Esta representación es muy similar a un grabado italiano de la colección Carderera conservado en la Biblioteca Nacional, donde aparece con una larga melena, bigote, barba y tocado de una hermosa armadura. Fue realizado en un momento trascendental de su vida, tras la campaña de Cefalonia y cuando su posición social se fijó como figura primordial en el reparto del reino de Nápoles, antes de la segunda campaña italiana: PAREJO DELGADO, M. P.: *La iconografía del Gran Capitán en las Bellas Artes en Córdoba, el Gran Capitán y su época*, p. 264.

1440, los Reyes Católicos se propusieron terminar de una vez esa empresa, para lo que necesitaban una clara reforma militar. Entre 1490 y 1500 realizaron un discreto cambio en el ejército, donde cada vez cobraba más importancia el hombre de a pie; la tropa se profesionalizó completamente y de ahí nació el soldado, que como indica su nombre combatía a cambio de un sueldo. Durante la guerra de Granada se perfeccionaron ciertos defectos del ejército y la caballería se hizo más ligera, perdiendo importancia frente a la infantería, que al terminar la contienda suponía el 75% de los efectivos. La artillería cobró una importancia capital para la toma de fortalezas y el cuerpo de ingenieros se desarrolló de forma paralela. También se perfeccionaron la sanidad de campaña, el abastecimiento del ejército y la logística¹²⁰⁹.



Relieve de la entrega de Granada, sotobanco del retablo mayor de la Capilla Real, Granada

El Gran Capitán fue uno de los personajes más importantes de la Guerra de Granada como relatan las crónicas. También estuvo muy unido al rey Boabdil, dato que conocemos mediante algunas cartas, y al hecho de que el hijo del rey nazarí se entregara como rehén a don Gonzalo, que sirvió de intermediario entre musulmanes y cristianos

¹²⁰⁹ MARTÍN GÓMEZ, A. L.: *El Gran Capitán: Las campañas del Duque de Terranova y Santángelo*, pp. 6-7. La composición y funcionamiento de las huestes en la Castilla del siglo XV era el resultado de una larga tradición autóctona y de la aplicación de principios clásicos del arte militar. Pero a partir de entonces actuó una autoridad regia más efectiva y con mayor capacidad de organización, que dispuso de un pequeño ejército permanente. El resultado fueron los ejércitos de las guerras de Granada, en especial los de la guerra de conquista de 1482-1491, en los que se observaba un adecuado aprovechamiento y utilización de los recursos y una eficacia notable en la organización y funcionamiento, así como la capacidad de mantenerse en campaña durante períodos largos de tiempo. El ejército de conquista de Granada fue la última hueste medieval de Castilla, un ejército de tradición medieval, heterogeneo, inestable y basado en todos los grupos sociales del reino. El futuro ejército moderno y permanente de la monarquía recibió de esta guerra un conjunto de ideas y experiencias transmitidas a través de personas que realizaron el paso entre una y otra época: LADERO QUESADA, M. Á.: *Las guerras de Granada en el siglo XV*, p. 120. Para una detallada lista de los cronistas de esta guerra ver esta misma obra, pp. 130-132.

durante la entrega de Granada¹²¹⁰. También fue el encargado de acompañar al rey destronado en su exilio hacia Marruecos¹²¹¹. Algunos autores¹²¹² han querido identificarlo con la imagen del militar que aparece junto a los Reyes Católicos y a un cardenal en el relieve de la entrega de Granada de la Capilla Real, lo que demostraría de manera gráfica la importancia de don Gonzalo en esta conquista¹²¹³.

Como admirador de la antigua Roma y sus legiones, don Gonzalo organizó su infantería al estilo romano: dividió las unidades en otras más pequeñas y operativas imponiendo una férrea disciplina para mantener la cohesión y darle gran movilidad, donde la unidad táctica era la capitania o compañía, de 250 hombres al mando de un capitán. Los infantes que marcharon a Nápoles iban equipados al uso tradicional, con espadas, lanzas, picas, ballestas y protegidos con cascos, cotas de malla, corazas o coseletes, brigantinas y escudos redondos llamados rodela. También sustituyó los ballesteros por espingarderos y arcabuceros que eran la élite de la compañía y dio a la infantería española el título de mejor del mundo, al derrotar en inferioridad de condiciones a las mejores formaciones de Europa: la caballería pesada francesa y el cuadro suizo, lo que hizo que España consiguiera el rango de primera potencia europea¹²¹⁴.

Gonzalo Fernández de Córdoba fue una figura importantísima durante la toma de Granada, pero donde recibiría su reconocimiento a nivel mundial como militar de primera fila sería en sus campañas italianas¹²¹⁵. En 1494 Carlos VIII cruzó los Alpes dispuesto a coronarse rey de Nápoles, apoyado en el mejor ejército de Europa si descontamos al turco, que hacía poco tiempo había expulsado a los ingleses de Francia tras la larga Guerra de los Cien años. La muerte del rey Ferrante el 25 de enero de 1494 desenterró los derechos de los Anjou al trono y reclamó la corona, chocando frontalmente con los intereses de Aragón y del rey Fernando¹²¹⁶. Ni el Papa ni Nápoles fueron rivales para el ejército francés, que barrió de un plumazo la forma italiana de hacer la guerra; Milán perdió su independencia y Venecia pudo protegerse gracias a su flota. Sólo don Gonzalo y el ejército español veterano de las Guerras de Granada¹²¹⁷ pudieron vencer a los franceses durante la primera campaña, donde el militar español recibiría el sobrenombre de Gran Capitán por parte de

¹²¹⁰ Sobre 1488-89 Boabdil envió a los Reyes Católicos, que se encontraban en Córdoba, a su alguacil Abul-Qasim al Mulih junto con los capitanes que aseguraban la defensa de la Vega, Gonzalo Fernández de Córdoba y Martín de Alarcón, para iniciar las negociaciones: *Ibidem*, p. 161.

¹²¹¹ RUIZ-DOMÈNEC, J. E.: *op. cit.*, pp. 188, 189, 205, 206.

¹²¹² *Ibidem*, pp. 541-542.

¹²¹³ La representación del sotobanco en el retablo de la Capilla Real es obra de Felipe Bigarny y está datada sobre 1521. Esta imagen se concibió ya en tiempos de Carlos V, quien se sintió muy atraído por las hazañas militares de Gonzalo. Recordemos también que pocos años después el emperador encargaría a Pérez del Pulgar la Crónica de las hazañas del militar cordobés: PAREJO DELGADO, M. P.: *op. cit.*, p. 260.

¹²¹⁴ MARTÍN GÓMEZ, A. L.: *op. cit.*, pp. 10-14.

¹²¹⁵ A partir de 1493 la organización del ejército se afirmó: apareció ya el capitán al frente de cada compañía dando así origen a la Capitania, constituida por varias escuadras mandadas por un suboficial. En la expedición a Italia de 1500 la división de las capitánias estaba compuesta por espingarderos, ballesteros y lanceros: SERRADILLA BALLINAS, D.: *Las unidades en La infantería en torno al Siglo de Oro*, pp. 279 y ss.

¹²¹⁶ Poco después de 1494, los Reyes Católicos ordenaron a Juan Rodríguez de Fonseca que preparara una armada para transportar a Sicilia el cuerpo de quinientas lanzas puesto al mando del capitán Gonzalo Fernández de Córdoba para defender la isla de una posible ofensiva turca, pero su objetivo real era impedir el dominio francés sobre el vecino reino de Nápoles, en dirección al cual se dirigían las tropas de Carlos VIII que ya habían marchado victoriosas por toda Italia ese mismo año: HERNANDO SÁNCHEZ, C. J.: *El Gran Capitán y los inicios del virreinato de Nápoles. Nobleza y estado en la expansión europea de la monarquía bajo los Reyes Católicos en El Tratado de Tordesillas y su época, Tomo III*, p. 1817.

¹²¹⁷ El cuerpo expedicionario enviado a Nápoles en esta primera campaña fue reclutado entre los veteranos de las guerras de Granada, oscilando las tropas entre 2000 a 5000 infantes, 600 jinetes y 500 hombres de armas: MIRANDA CALVO, J.: *La moral del combate en La infantería en torno al Siglo de Oro*, pp. 79 y ss.

sus soldados, tras la batalla de Atella el 1 de julio de 1496¹²¹⁸. Tras esta primera campaña¹²¹⁹ don Gonzalo regresó a España, pero poco tiempo después volvería a ser figura de la política internacional europea.

Debido al peligro del avance turco, Venecia había pedido ayuda a los Reyes Católicos y el Papa Alejandro VI había llamado la atención de los monarcas cristianos para formar una alianza contra los infieles y proteger Venecia. No es de extrañar que tras los éxitos conseguidos en su primera campaña italiana, el Gran Capitán recibiera la orden de comandar este ejército mientras se encontraba sofocando ciertas rebeliones en las Alpujarras¹²²⁰. En poco tiempo se reunió en Málaga una armada de 57 barcos que zarpó el 4 de junio de 1500 hacia la isla griega de Cefalonia, que poco después fue devuelta a manos venecianas. La República Serenísima agradecida otorgó a don Gonzalo el título de gentilhombre, con un sueldo vitalicio y regalos en prendas, joyas, tejidos, pieles, perfumes, caballos y dinero; también le ofrecieron terrenos y concesiones por sus servicios pero él los rechazó¹²²¹. Precisamente mientras se llevaba a cabo la campaña de Cefalonia, el 11 de noviembre de 1500 Francia y España firmaban el tratado de Granada para repartirse entre ambas el reino de Nápoles¹²²². A su regreso de la citada campaña, el Gran Capitán recibió en Palermo el nombramiento de lugarteniente general de la Calabria y la Apulia y órdenes de marchar a la primera para ocupar la porción del reino de Nápoles que le pertenecía a España.

Pero una vez rechazado el peligro turco los Estados Pontificios volvieron a aliarse con Francia, hecho que no agradó a España y que volvía a desestabilizar la situación conseguida tras la primera campaña en la península italiana. La primera en caer fue la Milán de Ludovico Sforza¹²²³, donde Luis XII de Francia y César Borgia entraron triunfantes y los franceses consiguieron las fábricas que mejores cañones producían de toda Europa para mejorar su artillería. Ante el empuje francés don Gonzalo se retiró con su ejército a la ciudad fortificada de Barletta a orillas del Adriático, con un buen puerto desde donde recibir víveres. Tras el cerco de esta plaza superado a base de guerra de guerrillas y contra la que poco podía hacer la pesada caballería francesa, se fueron retomando posiciones. La guerra de desgaste menuda, fronteriza e innovadora que imponía Gonzalo llevó al ejército francés a la apatía y la abulia¹²²⁴.

¹²¹⁸ MARTÍN GÓMEZ, A. L.: *op. cit.*, pp. 18, 23, 27 y 53.

¹²¹⁹ El rey de Nápoles don Fadrique, en agradecimiento a Gonzalo, además del título de duque de Terranova y de Sant'Angelo con su fortaleza y la marina, otorgado en Privilegio Real de 10 de Marzo de 1497, puso bajo su mando la tierra de San Juan Rotondo, la ciudad de Campo Marzano, la tierra de Rocadevalle, Marzone, Montenegro, Pinello y Torremayor, la ciudad de Beste en la Capitanata, y las tierras y feudos de Castellucio, Gli-Schiavi, Carcabutacio, Luchito, Trahonara y la ciudad de Conza, con sus casares de San Andrés y San Menaro: MOLINA ARRABAL, J.: *El Gran Capitán y su regio carcelero*, p. 158.

¹²²⁰ Para conocer los sucesos que propiciaron las sublevaciones de 1499 y sus posteriores consecuencias que desembocaron en el envío de tropas *vid.*: LADERO QUESADA, M. Á.: *op. cit.*, pp. 225-235.

¹²²¹ MARTÍN GÓMEZ, A. L.: *op. cit.*, pp. 68-75.

¹²²² Los enfrentamientos entre españoles y franceses surgieron por la falta de acuerdo en las largas negociaciones entabladas al respecto y centradas en la jurisdicción sobre las provincias de Principato y el reparto de la Capitanata y la Basilicata, no citadas oficialmente en el tratado por desconocimiento, pero de enorme importancia territorial y económica: HERNANDO SÁNCHEZ, C. J.: *El Gran Capitán y los inicios del virreinato de Nápoles*, *op. cit.*, p. 1837.

¹²²³ La conquista de Milán por Luis XII y las causas de su posterior pérdida fueron analizadas por Maquiavelo en el capítulo III de *El Príncipe* dedicado a los principados mixtos: MAQUIAVELO: *El Príncipe*, pp. 40 y ss.

¹²²⁴ Mientras que las guerras de Granada fueron fundamentalmente asedios de fortalezas y ciudades, las campañas de Italia consistieron en rápidos movimientos de tropas por tierras más propicias para los desplazamientos que las del sureste español. De ahí que el Gran Capitán empleara adecuadamente una combinación de caballería ligera, trabajos de minas cara a la demolición de las fortificaciones con el apoyo del talento de Pedro Navarro, y armas de fuego individuales. Creó así la escuela hispano-italiana de estrategia que optó por la profesionalización en torno a la infantería como la reina de las batallas, que tras don Gonzalo protagonizaron sus discípulos Prospero Colonna y el marqués de Pescara: ALONSO



Grabado que representa al Gran Capitán, fechado en 1502

Tras dos batallas en Seminara que libraron la Calabria de franceses, el 29 de abril de 1503 se produjo la famosa batalla de Ceriñola, localidad situada junto a la legendaria Cannas, en cuyas proximidades en el 216 a.C. Aníbal había destrozado a las legiones de los cónsules Lucio Emilio Paulo y Terencio Varrón. Allí el Gran Capitán preparó de antemano el terreno con un foso y estacas que frenaron la poderosa caballería francesa y el astrólogo Agustino Binfo vaticinó la victoria española en el campamento. La predicción fue un acierto total, ya que en dicha batalla los españoles consiguieron un gran triunfo, con unas bajas propias de 100 hombres frente a los 3000 franceses más todas la artillería del campamento galo¹²²⁵. El uso de los arcabuces por parte de don Gonzalo hizo de esta batalla la primera de la Edad Moderna. Para terminar de expulsar a los franceses al Gran Capitán sólo le bastó la siguiente campaña del río Garellano, otro gran triunfo, para conseguir que la corona de Nápoles pasara a manos españolas durante varios siglos¹²²⁶.

Sus victorias asombraron a los capitanes de ejércitos enemigos e hicieron saltar de alegría a la población, que lo celebró con la ya comentada ceremonia del triunfo *all'antica* tan de moda en aquella época. Dos ciudades sobresalieron sobre el resto en cuanto a la celebración de entradas triunfales en honor del Gran Capitán: Roma y Nápoles, que lo recibió por dos veces. En Roma, tras liberar el puerto de Ostia del pirata Güerri, se presentó el Gran Capitán a las puertas de la ciudad y la halló dispuesta para dispensarle el recibimiento que sólo se puede otorgar a los vencedores. Entró el ejército español en clamoroso desfile triunfal, todo el trayecto desde la *Porta Ostense* al Vaticano estaba

BAQUER, M.: *Las ideas estratégicas en La infantería en torno al Siglo de Oro*, pp. 132-138.

¹²²⁵ Para una descripción minuciosa de las batallas, sobre todo en el plano estratégico, con especial detalle en Ceriñola vid.: MÁS CHAO, A.: *Primeras batallas en La infantería en torno al Siglo de Oro*, pp. 180-185.

¹²²⁶ MARTÍN GÓMEZ, A. L.: *op. cit.*, pp. 78-82, 92-96, 107, 118, 124, 130 y lám. II.

engalanado con guirnaldas y adornos de flores y diversos vegetales. La muchedumbre abarrotaba cada uno de los rincones del recorrido empujándose unos a otros para ver de cerca a los libertadores. Los vitoreaban a cada paso como sólo los romanos aclamaban a sus héroes. En las escalinatas de San Pedro esperaba el Papa Alejandro VI bajo un dosel, quien al ver al Gran Capitán no le permitió que se arrodillara, le besó en las mejillas y le agradeció la bondad que había tenido al socorrerlos en aquellos momentos.

Nápoles no podía ser menos, ya que era la capital del reino que el Gran Capitán había liberado y en ella entró triunfante dos veces, al finalizar ambas campañas. Durante el primer triunfo se dirigió a Nápoles, donde don Fadrique fue a su encuentro para acompañarle en la entrada triunfal que le preparaba la ciudad. El rey, con generosa magnificencia, le concedió el ducado de *Monte Santangelo*, con todas sus tierras, ciudades, rentas y vasallos. Tras terminar completamente la guerra contra los franceses, el Gran Capitán regresó de nuevo a Nápoles por el camino Real de Capua, ciudad por la que desfilaron sus hombres bajo ocho arcos erigidos en su honor. Quien sabe si en esta misma ciudad don Gonzalo no se detuvo bajo el arco del emperador Federico y se sintió emular las hazañas del antiguo emperador. En Nápoles, mandó una avanzadilla para convencer a los mandatarios civiles de lo impropio de la fastuosidad de los arcos de triunfo y ayudar en su desmantelamiento. El 16 de mayo de 1503, toda la crema de la alta jerarquía napolitana salió por la puerta Capuana¹²²⁷ bajo la protección de la bandera con las barras de la Casa de Aragón para ir a recibir al vencedor de Ceriñola. Don Gonzalo tampoco quiso entrar en la ciudad de pie sobre un carro dorado tirado por cuatro caballos blancos como acostumbraban a hacer los generales romanos, sino que quiso entrar como venció, encima de su caballo y con sus armas. La comitiva entró por la puerta Capuana y toda la ciudad se volcó en un caluroso recibimiento. En el *duomo*, el Gran Capitán impidió con un gesto de la mano que el obispo y todo el alto clero salieran a rendirle homenaje. Descendió del caballo con calma y en compañía de sus capitanes y se adentró en la basílica, tras lo que tomó por residencia el *Castel Capuano* en calidad de virrey¹²²⁸.

El año de 1504 supuso el inicio de la gran crisis dinástica causada por la muerte de la reina Isabel y la consumación de la conquista del reino tanto en lo militar como en lo político. Tras la toma de Gaeta y la expulsión de las últimas guarniciones francesas, se planteó el problema de la organización militar del nuevo dominio, con directas

¹²²⁷ La puerta Capuana, diseñada por Giuliano da Maiano y realizada por artistas locales en 1485, era una de las entradas monumentales de la ciudad de Nápoles, y sin duda una de las más impresionantes: HEYDENREICH, L. H. y LOTZ, W.: *Arquitectura en Italia, 1400-1600*, p. 203.

¹²²⁸ MARTÍN GÓMEZ, A. L.: *op. cit.*, pp. 57-58, 132 y 181. Gonzalo había desempeñado en ámbitos diversos pero con funciones similares el título de lugarteniente, con sus correspondientes atribuciones de guerra y de gobierno, ya bajo los últimos reyes aragoneses de Nápoles. Al margen de sus nombramientos militares iniciales, los primeros títulos de gobierno territorial le fueron concedidos por Fernando II de Nápoles, como gobernador de una serie de ciudades fortificadas en el estratégico extremo meridional de Calabria (mayo de 1496) y poco después como Lugarteniente del monarca en toda la provincia (agosto de 1496). Esto permitiría maniobrar al Gran Capitán con notable autonomía en los acontecimientos posteriores. Más tarde los Reyes Católicos ratificaron a Gonzalo en el gobierno de esa región con el Título de Capitán General en el Reyno de Sicilia, despachado por Fernando el Católico en Granada el 6 de octubre de 1500. El 22 de marzo de 1501 recibió el título de Lugarteniente General en los ducados de Calabria y Apulia y su nombramiento de virrey no sería enviado hasta el 16 de diciembre de 1504 y recibido el 20 de enero siguiente, cuando Fernando le comunicara la aceptación de su regencia en Castilla tras la muerte de Isabel. La figura del virrey había aparecido como intermediaria entre el reino y su soberano, lo que implicaría nuevos problemas de índole institucional, política y simbólica. En el caso de Nápoles, la creación de la figura del virrey se nos presenta ante todo ligada a la inmediata experiencia militar y política vivida por el reino en la conquista, como la consagración del papel esencial desempeñado en ésta por el Gran Capitán. Por primera vez en su historia, el reino no había sido conquistado directamente por un monarca en el campo de batalla, sino por su representante: HERNANDO SÁNCHEZ, C. J.: *El Gran Capitán y los inicios del virreinato de Nápoles. Nobleza y estado en la expansión europea de la monarquía bajo los Reyes Católicos en El Tratado de Tordesillas y su época, Tomo III*, pp. 1823, 1832-33.

implicaciones sociales y políticas. Se diseñó un amplio sistema de control del territorio por medio de una serie de estratégicos enclaves fortificados para contrarrestar la escasez de las fuerzas españolas. Era un modelo de defensa estático, pero capaz de permitir una gran movilidad, hecho que se comprobó tras los primeros choques de gravedad entre las tropas y la población, lo que provocó un aluvión de quejas de los representantes locales hacia la Corona, que culminaría con el enfrentamiento entre el embajador en Roma, Rojas y el Gran Capitán¹²²⁹.

Gonzalo tomó conciencia muy pronto de la necesidad de utilizar el lenguaje de la Antigüedad para afianzar su prestigio y emular a la aristocracia napolitana. Su acción cultural se centró en los tres ámbitos más afectados por la guerra: la Universidad, la producción tipográfica y el círculo humanístico de la Academia Pontaniana, de modo que así se presentaba como restaurador de las glorias locales. Lamentablemente no se ha conservado la relación de la biblioteca de Gonzalo, pero debió disfrutar de un gran número de lecturas clásicas e italianas durante su estancia napolitana en el palacio del príncipe de Altamura, situado junto a la iglesia de *San Giovanni Maggiore*¹²³⁰. Toda esta situación se truncaría con la visita del rey Fernando, motivada por la necesidad de encauzar de un modo nuevo el conjunto de la acción de gobierno. En ese proceso iban a jugar un papel fundamental dos factores esenciales: los acuerdos del Gran Capitán con los representantes de la capital en el momento de la conquista (15 de mayo de 1503) y el problema de las restituciones feudales en la llamada *Capitulación de Atripalda*, prevista en el tratado de Blois de 1505. Existían estrechas relaciones entre la decisión del monarca de relevar a Gonzalo en el gobierno napolitano y su enfrentamiento con la mayor parte de la nobleza castellana, entre la que destacaban los parientes más cercanos de Gonzalo, sobre todo su sobrino Pedro Fernández de Córdoba, I marqués de Priego. Esto, unido al recrudecimiento de las críticas procedentes de Italia tanto por parte del virrey de Sicilia celoso por la consolidación de un poder equivalente en Nápoles que amenazaba su protagonismo en la política mediterránea de la Monarquía, como por parte de altos funcionarios napolitanos

¹²²⁹

Ibidem, pp. 1838-39. 5.3 Con Gonzalo Fernández de Córdoba surgió por primera vez una facción virreinal que sería fuente de preocupaciones tanto para la Corona como para la oposición nobiliaria. La figura del virrey introdujo en el reino un nuevo elemento de vida como nexos privilegiados de unión entre éste y sus distintos cuerpos con el monarca. En este proceso sería decisiva la propia naturaleza de la conquista protagonizada por la fuerte personalidad del Gran Capitán. La rendición en 1504 de la última guarnición francesa de Gaeta dio paso a la reorganización del sistema militar del reino como eje del programa de dominio político del Gran Capitán, que procedió a distribuir los principales oficios entre sus capitanes, reforzando así los vínculos personales de lealtad con una extensa clientela que le permitiría afianzar su poder. Ante la imposibilidad de disolver ese entramado el monarca recurrió a las grandes mercedes feudales y otras promesas de nuevos favores en España como el maestrazgo de la orden de Santiago, para hacer más llevadero el traslado de don Gonzalo. Fernando decidió sacar de una manera suave a quien tanto le debía y por ello el relevo del Gran Capitán se produjo otorgándole grandes beneficios y un patrimonio acrecentado con extensas posesiones y bienes de enorme valor. Los enfrentamientos con el rey Fernando por el reparto de gracias y beneficios sobre todo feudales y el excesivo poder acumulado por Gonzalo, llevarían a su destitución en 1507. Pero hasta su muerte el Gran Capitán siguió influyendo en el espacio napolitano como harían sus descendientes. Gonzalo mantuvo contactos con Felipe el Hermoso y después con Maximiliano de Austria, que provocaron el recelo de Fernando: HERNANDO SÁNCHEZ, C. J.: *El reino de Nápoles en el Imperio de Carlos V*, pp. 72-83.

¹²³⁰ La actividad tipográfica, paralizada entre 1499 y 1502, inició su recuperación gracias al interés del Gran Capitán por disponer de un instrumento de divulgación para atraerse al círculo humanístico de la Academia Pontaniana. Gonzalo se mostró muy amigo de letrados, poetas e historiadores, porque con sus obras *hacían inmortal la vida de los hombres, tan corta y tan breve. Dábales y hacía las muchas mercedes, porque tenían cargo de escribir sus hechos*. Entre ellos destacaron el obispo Cantalicio, Benedetto Gareth, Pietro Gravina, Pontano, Sannazzaro o Belisario Acquaviva de Aragón, compañero de armas, y su hermano Andrea Matteo, traductor de Plutarco: HERNANDO SÁNCHEZ, C. J.: *Las letras del héroe. El Gran Capitán y la cultura del Renacimiento en Córdoba, el Gran Capitán y su época*, pp. 228, 245-248 y 251. La imagen heroica de Gonzalo quedaría muy pronto ligada a las ideas de estos humanistas acerca de la Fama y el valor individual desde el temprano *De Fortuna* de Pontano dedicado en 1503 y el *Gonzalus* y más tarde con el *De appetenda gloria* de Ginés de Sepúlveda dedicado en Roma en 1523 al II duque de Sessa: HERNANDO SÁNCHEZ, C. J.: *El Gran Capitán y los inicios del virreinato de Nápoles. Nobleza y estado en la expansión europea de la monarquía bajo los Reyes Católicos en El Tratado de Tordesillas y su época, Tomo III*, p. 1853.

pertenecientes al sector de la nobleza más descontento con Gonzalo provocaron la visita. El viaje del rey supuso un momento vital en la apropiación directa de la Corona de la conquista llevada a cabo por su representante, simbolizado en la envergadura de los festejos triunfales organizados en Nápoles dentro de una campaña de prestigio y propaganda para resaltar la figura del monarca (como vimos en el capítulo 3.2)¹²³¹. Durante la estancia napolitana del rey se vieron claramente sus intenciones de ir restando poder al Gran Capitán, hecho que éste aprovechó para mantener contacto con otras posibles ofertas donde ofrecer sus servicios que finalmente no llegarían a fructificar¹²³², con lo que abandonaría el reino y el cargo de virrey en 1507 y regresaría a España acompañando a Fernando¹²³³. Durante su regreso a España, el cortejo en el que viajaban tanto el rey Fernando como el Gran Capitán se detuvo en la ciudad francesa de Savona donde se

¹²³¹ El núcleo político de la visita era la reunión del parlamento, consumación legal de la instauración del régimen virreinal y sanción definitiva de la inserción del reino en la Monarquía mediante un pacto entre la Corona y los estamentos privilegiados del país. Durante el parlamento de 1507, se produciría el último intento de Gonzalo por mantenerse en el poder, intentando asumir una posición mediadora como interlocutor privilegiado de la Corona, a fin de reforzar ante el rey su importancia para el control de la asamblea: HERNANDO SÁNCHEZ, C. J.: *El Gran Capitán y los inicios del virreinato de Nápoles. Nobleza y estado en la expansión europea de la monarquía bajo los Reyes Católicos en El Tratado de Tordesillas y su época, Tomo III*, pp. 1831, 1840-42. Coincidiendo con la crítica visita de Fernando en 1506, aparecieron en las prensas de Segismundo Mayr los cuatro libros de *De bis recepta Parthenope Consalviae* de Giovanni Battista Cantalicio, el más activo intelectual de la corte de Gonzalo: HERNANDO SÁNCHEZ, C. J.: *Las letras del héroe. El Gran Capitán y la cultura del Renacimiento en Córdoba, el Gran Capitán y su época*, p. 249.

¹²³² La primera gran oferta le vendría de mano del Gran Turco, quien envió un embajador que dio al Gran Capitán una carta escrita en lengua española, firmada y sellada en la que le decía que le haría Gran Bajá de sus imperios, pudiendo escoger de sus reinos el que quisiese. El Gran Capitán rehusó la oferta agradecido, añadiendo que nunca serviría a otro que su rey, ni a príncipe no cristiano, porque sólo la fe de Cristo es verdadera. Al no poder contar con los servicios de Gonzalo, el sultán Bayaceto deseaba al menos un retrato del Gran Capitán y como regalo recíproco ofreció un caballo, el mejor de toda Turquía. Componían la embajada treinta jenízaros de la guardia del Gran Turco y un intérprete que era judío, emigrado de Sevilla. Como razón de la embajada solamente se alegó el deseo del Gran Turco de felicitar al Gran Capitán por sus triunfos y más aún por no haber sido herido nunca a pesar de ser siempre el primero en entrar en combate y el último en salir de él. Con todo boato y fastuosidad Gonzalo respondió ofreciendo cuanto precisaron los turcos en víveres, medios de locomoción, personal de servicio y abundantes obsequios de oro y plata, las dos mejores mulas del reino y un caballo de raza andaluza: MOLINA ARRABAL, J.: *op. cit.*, pp. 289, 292-294. La segunda gran oferta que Gonzalo estuvo a punto de aceptar fue la del Papa. Julio II veía un grave riesgo en la hegemonía francesa sobre todo después del apoyo que Luis XII prestó a César Borgia. Por eso ambicionaba tener a sus órdenes al Gran Capitán, del que opinaba ser el hombre creado por Dios para abatir el orgullo de la nación gala. La situación particular de Gonzalo era propicia a los planes del Pontífice. Terminada la guerra se decía que iba a ser nombrado para Nápoles otro virrey, por tanto Gonzalo tendría que optar entre volver a España, donde no tenía estados ni casa propia y sería uno de tantos nobles, o bien quedarse en Italia, donde ya tenía bienes y estados además de un prestigio superior al del más encumbrado título de Castilla. El Pontífice escribió a Gonzalo ofreciéndole el mando de los ejércitos pontificios además del castillo de Sant Angelo. El Gran Capitán aceptó con estas condiciones: que el rey Fernando lo autorizase, y el poder dimitir el cargo pontificio si el rey lo necesitara. El Papa accedió a las dos condiciones y añadió que la licencia del rey él la cobraría. Parece ser que el rey ya la había dado antes de llegar a Nápoles, pero una vez venido a la ciudad revocó aquella licencia. Indignado el Papa por la falta de palabra del rey citó a este a una entrevista en Civitavecchia pero Fernando no se presentó. Al Rey parecía asustarle dejar en Italia al Gran Capitán aún sin su cargo de virrey y le ofreció casa y rentas y el Maestrazgo de Santiago para convencerle de que regresara a España: *Ibidem*, pp. 345-347.

¹²³³ El patrimonio señorial de Gonzalo había sido fraguado tanto en los campos de batalla como en el ámbito de las transacciones políticas. Iniciada la segunda campaña, los Reyes Católicos concedieron a Gonzalo un grupo de estados en su nuevo dominio. Encabezaba la lista el importante ducado de Terranova, en la provincia de Calabria que sería el título más utilizado por el Gran Capitán. El interés estratégico de Terranova radicaba en las comunicaciones, el ducado era el único dominio feudal de la provincia que se extendía ininterrumpidamente del mar Jónico al Tirreno y por ello era esencial. En compensación por retirarle el cargo de virrey, el rey le concedería durante su visita al reino, por un privilegio firmado en Nápoles el 1 de enero de 1507 tres nuevos lotes de señoríos que venían a aumentar enormemente su patrimonio, contrarrestando la pérdida del poder político que representaba el cese de Gonzalo al frente del virreinato. El primero de los tres grupos estaba formado por el ducado de Sessa, con evidente dimensión simbólica, ya que se encontraba próximo a las tierras donde Gonzalo alcanzó su más resonante victoria sobre los franceses a orillas del Garellano y también a la antigua Cannas, que permitiría hacer tantas asociaciones heroicas con el legendario Aníbal a los panegiristas y redactores de los propios documentos oficiales: HERNANDO SÁNCHEZ, C. J.: *El Gran Capitán y los inicios del virreinato de Nápoles. Nobleza y estado en la expansión europea de la monarquía bajo los Reyes Católicos en El Tratado de Tordesillas y su época, Tomo III*, pp. 1849-51.

produjo el célebre episodio del halago del rey francés al militar español, que conllevaría las iras del rey aragonés¹²³⁴.

En España los recibimientos al gran militar se prodigaron en cada ciudad donde se le recibió, recordándose ceremonias de triunfo en Valencia, Burgos y Santiago¹²³⁵. A pesar del aparente estado de marginación y apartamiento en el que se encontraba Gonzalo tras su regreso a España, sus contactos, intensos y regulares, atestiguados por la correspondencia desbordaban el propio escenario italiano para integrarse de un modo autónomo en la gran política europea, desde la Señoría de Venecia y Luis XII de Francia, al emperador Maximiliano o Felipe el Hermoso. En este sentido no dejan de ser significativos los rumores desatados al retorno de Gonzalo a España por ofrecer sus servicios al papa Julio II a cambio de diversos beneficios en Italia. Con el Gran Capitán cobró forma el inicio del gran eje Roma-Nápoles que presidiría el dominio español en Italia en los dos siglos siguientes, caracterizado por la posición del virrey en relación con los tres centros esenciales de influencia española en la urbe: los grandes linajes romano-napolitano, los cardenales españoles y el embajador español en Roma. Tras su vuelta a España Gonzalo siguió en estrecho contacto con sus múltiples agentes en Italia, que le mantuvieron informado de la situación en Nápoles y en Roma y de la disponibilidad de sus numerosos partidarios ante un eventual retorno al ámbito donde se había forjado su grandeza y en el que seguía teniendo sus principales intereses señoriales. Las graves tensiones en Castilla, unido a los problemas que afectaron al linaje de los Fernández de Córdoba en 1508, con el grave incidente que costó el destierro al I marqués de Priego¹²³⁶ hicieron imposible pensar en un regreso de Gonzalo al escenario de sus hazañas y sólo una emergencia militar podría obligar al rey a volver a recurrir a sus servicios y aceptar concederle nuevos poderes. La última gran coyuntura crítica sería la de 1512, año de la batalla de Rávena y de la fallida expedición italiana de Gonzalo¹²³⁷, que se vio truncada en el último momento por la intervención final del propio Fernando¹²³⁸.

Tras esta decepción, los últimos tiempos del Gran Capitán transcurrieron en una monotonía y abulia sin fin. A mediados de febrero de 1513 se instaló en Loja, donde adolecería de las cuartanas contraídas en las riberas del Garellano, que poco a poco fueron minando su salud. El 2 de diciembre de 1515 falleció en su casa de Granada en compañía de su esposa e hija y fue enterrado en la capilla del convento de San Francisco de manera provisional, hasta que se construyera un mausoleo adecuado a su grandeza¹²³⁹; fue en este momento cuando desapareció el hombre y empezó a nacer el mito.

¹²³⁴ En Savona, Luis XII rompió el protocolo de ambas cortes regias y tributó a Gonzalo honores Reales. Le hizo sentarse a la mesa de los reyes, le obsequió las joyas más preciadas que llevaba, prefirió su compañía y conversación a cualquier otra y declaró sin miramientos que con haber visto y saludado a Gonzalo se cumplía una de las grandes ilusiones de su vida: *Ibidem*, p. 339.

¹²³⁵ PÉREZ DEL PULGAR, H.: *Breve parte de las hazañas del excelente nombrado Gran Capitán*, folio XVII verso.

¹²³⁶ Este grave incidente se debió a una revuelta organizada por el sobrino del Gran Capitán y ante la que el rey decidió ordenar el arrasamiento del castillo donde nació Gonzalo en Montilla; aunque pidieron el indulto del castillo en homenaje del héroe que nació en él Luis XII de Francia, el cardenal Cisneros y la mayoría de nobles de la vida española, esto no cambió los planes del rey: MOLINA ARRABAL, J.: *op. cit.*, p. 353 y ss.

¹²³⁷ El tema de aceptar o no la misión debió ser muy debatido. El propio Francesco Guicciardini escribió el *Discorso se il gran capitano debbe accettare la impresa d'Italia*, refiriéndose a la campaña de Rávena: GUTIÉRREZ, H. en *Historia de Florencia (1379-1509)* de Francesco Guicciardini, p. XIX. También Maquiavelo analizó la batalla de Rávena en *El Príncipe* y concluyó con el nefasto uso de las tropas auxiliares por parte del Papa Julio II: MAQUIAVELO: *op. cit.*, p. 99.

¹²³⁸ HERNANDO SÁNCHEZ, C. J.: *El Gran Capitán y los inicios del virreinato de Nápoles. Nobleza y estado en la expansión europea de la monarquía bajo los Reyes Católicos en El Tratado de Tordesillas y su época, Tomo III*, pp. 1823, 1843-45.

¹²³⁹ RUIZ-DOMÈNEC, J. E.: *op. cit.*, pp. 478, 492, 499 y 502.

Hasta ahora hemos estudiado ejemplos de obras literarias en Italia, Francia o España de clara inspiración clásica en las que los héroes antiguos cobraban una importancia primordial. Todo el trabajo de nuestra investigación se basa en el incuestionable gusto de las gentes de la tardía Edad Media y más adelante de los inicios del Renacimiento por la recuperación de la cultura clásica en general. Esta recuperación no se limitaba a un mero afán erudito por la lectura de los clásicos y su conocimiento. Además de las fuentes literarias, los propios generales durante el medievo gustaban de la comparación con militares de la Antigüedad como ya hemos visto. En un segundo paso, este afán por la imitación se llevaba a la vida real en las celebraciones triunfales que buscaban la emulación de aquellos lejanos triunfos romanos que tanto cantaban los autores clásicos en sus obras, leídas y conocidas por el público culto. Pero como último paso y del mismo modo que los señores feudales utilizaban los programas iconográficos para conseguir la inmortalidad, la máxima aspiración de estos militares era aparecer en una de estas gestas poéticas y conseguir que una de ellas llevara su nombre.

Como gran militar de inicios del Renacimiento el Gran Capitán no era ajeno a esta tónica y a pesar de su tan referida humildad, sus hazañas no pasaron desapercibidas. Como hemos comentado una de las formas de recibir al militar victorioso era honrarlo con la ceremonia del triunfo, muy a gusto tanto de la población como de los generales vencedores, pero que al fin y al cabo no pasaba de ser una celebración efímera que con el tiempo se iría perdiendo poco a poco en el olvido. Para pasar a la inmortalidad estos guerreros encargaban a escritores y rapsodas consagrados la elaboración de crónicas, historias o poemas que cantaran sus hazañas en un tono épico triunfante y que les permitieran ser conocidos por generaciones venideras. La fama del Gran Capitán y de sus hazañas hizo que no necesitara encargar a nadie estas composiciones, sino que los propios literatos y poetas se preocuparon de narrar estos acontecimientos que, antes incluso de morir el héroe, plasmaron para deleite de los lectores de inicios del S. XVI. Muchos de ellos se referirían a Nápoles con el nombre de colonia griega de Neápolis o como ciudad de refugio de la sirena Parténope¹²⁴⁰.

Una de las primeras obras poéticas dedicadas a don Gonzalo es *De bis recepta Parthenope*, concebida por Cantalicio en latín y publicada en Nápoles en 1505¹²⁴¹. Su mayor mérito fue presentar la guerra de los españoles como hazañas caballerescas henchidas de espíritu épico¹²⁴². En la obra encontramos menciones de personajes que aparecerán en el ciclo de San Jerónimo como Escipión Africano de cuyo sepulcro se habla, Cicerón, Marcelo, Aníbal y Homero. Más interesantes son las comparaciones directas entre otros personajes, a los que se hace referencia para parangonar la batalla de Ceriñola. Se destaca el modo de colocar las tropas del Gran Capitán con los hechos de estos militares de la Antigüedad, en concreto los saqueos de César y las victorias de Mario y Pompeyo sobre reyes bárbaros. También al finalizar la obra encontramos una interesante descripción de las ceremonias de triunfo que se ofrecieron al Gran Capitán tras la conquista de Nápoles, que de nuevo se vuelven a equiparar con los triunfos clásicos de César¹²⁴³. Es de destacar que todos los personajes del ciclo masculino aparecen en esta obra, un dato muy importante si consideramos que es la primera que conocemos dedicada al Gran Capitán y que es más que posible que influyera en las que se produjeron más tarde.

¹²⁴⁰ MARTÍN GÓMEZ, A. L.: *El Gran Capitán: Las campañas del Duque de Terranova y Santángelo*, p. 27.

¹²⁴¹ Esta obra fue estudiada por Benedetto Croce en 1894: *Di un poema spagnolo sincrono intorno alle imprese del Gran Capitano nel regno di Napoli*, citado en RODRÍGUEZ VILLA, A.: *Crónicas del Gran Capitán*, p. XII.

¹²⁴² SORIA, A.: *El Gran Capitán en la literatura*, p. 13.

¹²⁴³ CANTALICIO, G.B.: *De bis recepta Parthenope*.

La siguiente obra en honor al Gran Capitán es el *Alcaçar Imperial de la Fama del muy illustrisimo señor el Gran Capitán* escrita por Alonso González de Figueroa y publicada en 1515 en la casa de Diego Gumiel, el mismo año del fallecimiento de don Gonzalo. En ella se describe un palacio que está poblado por multitud de héroes y heroínas como Josué, Judas Macabeo, David, Filipo de Macedonia, Alejandro, Héctor, Aquiles, Menelao, Agamenón, Patroclo, Ulises, Helena, Hécuba, Andrómaca o Polixena, y aunque no se mencionen personajes del ciclo estudiado, el autor describe el palacio: *llegamos al cabo de aquella sala imperial, y vi una muy alta bóveda: y era tanta la claridad que della salia que parecia ser en ella todo el resplandor del mundo y alli se demostravan las altas hazañas del Gran Capitán, y vi un paño en el qual estaban pintadas todas las famas de los pasados: conviene saber, babilonia, troya, grecia, roma españa y vi en el las batallas y actos famosos de nuestro gran capitán*¹²⁴⁴, una descripción muy similar a la que encontramos en la iglesia de San Jerónimo, donde las bóvedas sobresalen por su decoración y riqueza ornamentales con personajes que se equiparan al militar español.

Conocemos algunas breves menciones al Gran Capitán en versos de Bartolomé Torres Naharro, en sus obras *Retracto* o panegírico al duque de Nájera (1515) y *Propalladia* (1517), pero no dejan de ser simples menciones, que acompañan muchas veces el nombre de Fernando el Católico. También entre *Las valencianas lamentaciones y tratado de la partida de ánima* de Juan Narváez, escrita en los primeros años del S. XVI se menciona al famoso militar¹²⁴⁵.

Otra obra poética más interesante es la *Historia Parthenopea, dirigida al Illustrisimo y muy reverendissimo señor Don Bernaldino de Caravaial, Cardenal de Santa cruz, compuesta por el muy elocuente varon Alonso Hernandez, clérigo hispalensis, prothonotario de la Santa Sede apostólica, dedicada en loor del Illustrisimo señor don Gonzalo Hernandez de Cordova, duque de Terranova, Gran Capitán de los muy altos Reyes de Spaña* e impresa en Roma en 1516 por el Maestre Stephano Guilleri¹²⁴⁶. La obra de Alonso Hernández narra la conquista del reino de Nápoles y las campañas del Gran Capitán en tierras italianas, en un estilo complicado y con infinidad de saltos cronológicos y disertaciones sobre los reyes de España, el carácter de los españoles o nociones de mitología clásica.

Como era normal en este tipo de panegíricos, el autor canta las virtudes del Gran Capitán y las compara con los vicios de sus enemigos los franceses, para demostrarnos que no sólo venció por su superioridad militar, sino sobre todo por su superioridad moral:

*Tu la piedad paterna has seguido
No la impiedad qual ellos han hecho*

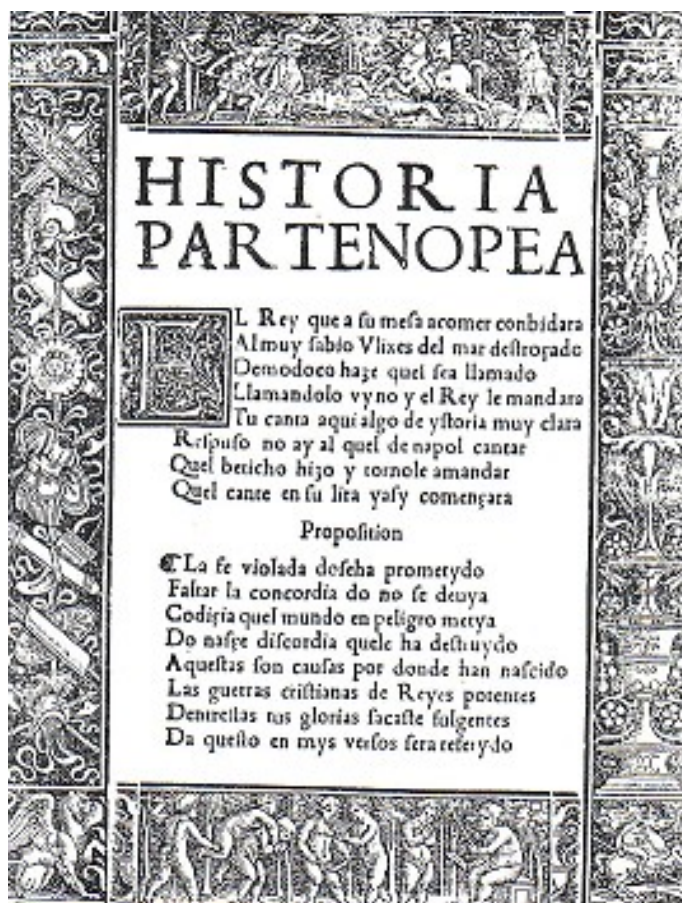
¹²⁴⁴ CHECA, F.: *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450-1600*, p. 93. En esta obra, con el concurso de personajes bíblicos, mitológicos y de la antigua Roma se desarrollan los tópicos del heroísmo clásico. Las imágenes bélico-triunfantes desplegadas tienen como escenario una imaginaria fortaleza o palacio de la Fama, de cuya gran sala estaban decoradas las altas hazañas del Gran Capitán y pintadas todas las famas de los héroes pasados: HERNANDO SÁNCHEZ, C. J.: *Las letras del héroe. El Gran Capitán y la cultura del Renacimiento en Córdoba, el Gran Capitán y su época*, pp. 249-250. Este mismo modelo se usaría años más tarde en *La Diana* de Jorge de Montemayor como interpretación del palacio renacentista, escrita a mediados del siglo XVI, donde se hace una descripción física de un palacio espléndido. En el patio se describen decoraciones de romanos, cartagineses y después los héroes españoles medievales y los modernos, entre los que se cita al Gran Capitán: SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Arte y Humanismo*, pp. 57-58

¹²⁴⁵ SORIA, A.: *El Gran Capitán en la literatura*, pp. 14-16 y 19.

¹²⁴⁶ RODRÍGUEZ VILLA, A.: *Crónicas del Gran Capitán*, p. XII y HERNÁNDEZ, A.: *Historia Parthenopea*, folios I verso y 162 recto.

*Tu la clemencia fundaste en tu pecho
 En crueldad ellos fundaron su nido
 Tu la pudiciçia guardar has querido
 Aquellos las henbras han mal violado
 Tu las religiones has muy venerado
 Y aquellos do llegan las an destruido*¹²⁴⁷.

Y entre todas las virtudes se destacan en su persona *Yngenio y las fuerças ally estan sobradas*¹²⁴⁸, precisamente las mismas FORTITUTO E INDUSTRIA que aparecían en el ábside exterior del monasterio de San Jerónimo personificadas por dos figuras femeninas. El programador de dicha cartela pudo inspirarse en esta obra para elegir precisamente estas dos virtudes como características del Gran Capitán. De gran interés nos parecen las menciones de personajes clásicos, sobre todo de militares de la Antigüedad para hacer comparación entre ellos y el Gran Capitán, entre los que destacamos nombres como Tito, Antonio, Alejandro Magno, Camilo, Quinto Fabricio o Pirro¹²⁴⁹.



Portada de la *Historia Parthenopea* de Alonso Hernández

De especial importancia son las múltiples menciones de personajes clásicos que aparecerán más tarde en el ciclo de San Jerónimo, como Aníbal, Escipión, Pompeyo,

¹²⁴⁷ HERNÁNDEZ, A.: *Historia Parthenopea*, folio 134 verso.

¹²⁴⁸ *Ibidem*, folio 58 recto.

¹²⁴⁹ *Ibidem*, folios 7 verso, 134 recto, 135 verso y 141 recto.

Marcelo, César o Mario¹²⁵⁰. De entre todos ellos es a Escipión al que más atención se le presta y el que más veces se menciona en la obra, llegando incluso a identificar al Gran Capitán como el *betico çipion*¹²⁵¹; la importancia de esta figura sobre el resto la analizaremos en posteriores capítulos dedicados a cada figura masculina y al porqué de la elección de algunos personajes y su precisa colocación en el ciclo granadino. El canto poético no sólo compara al Gran Capitán con algunos de estos militares de la Antigüedad, sino que se preocupa de resaltar que don Gonzalo los supera a todos, idea que aparece muy clara en este fragmento:

*Ponpeo por hechos que grandes hiziera
El nonbre del magno el mundo le dio
Mas no syn defectos aquel ya biuio
Y muy fea muerte aquel reçibiera
El magno maçedo tal nombre tosiera
Por grandes hazañas ca munchas obrado
Mas grandes defectos en el san hallado
Por lo qual casandro su vida finiera*

*Fabio el maximo que fue el ditador
Aquel que qunctando a rroma saluo
No syn defectos aquel se hallo
Testigo fu çipion tan claro de honor
Licor de sus glorias le dio gran rencor
Y odio terrible de ynuidia crecida
Atanto que fuera de rroma su vida
A çipion atierra por su gran liuor*

*Cesar el primo tan grande ca sido
Codiçia de rreyno le diera mal nombre
Por do de tirano cobro tal renombre
Y no syn defectos aquel ha biuido
Por su gran cudiçia asy dio en oluido
La fe y la verdad su honor lealtad
Atanto quel matan con deshonestad
En medio del mando mayor que ha tenido*

*Augusto que sigue de augustos primero
Sy touo tal nonbre y tanto sonado
Por hechos muy altos quel ha secutado
Le prestan honores de honor verdadero
Y no syn defectos biuio muy entero
Mas malos pastores tras del que siguieron
Tal nonbre tal fama tal gloria le dieron
Que dura su laude y enlo venidero*

*Mas tu quen virtudes fundaste tu vida
Buscando las glorias en guerras vençer
Y dellas sus laudes tesfuerças ayer
Siendo codiçia de ty espelida*

¹²⁵⁰ *Ibidem*, folios 6 recto y verso, 7, 122, 127, 128, 130, 131 y 144 recto y 134, 138, 143 verso

¹²⁵¹ *Ibidem*, folios 4 recto y 120 verso.

*La cosa mal hecha te es aborreçida
De ty todo viçio es muy desuiado
Por que virtu sola en tu alma sanida*

*Por hechos tan grandes qual vemos cas hecho
Italia el nonbre de magno ta dado (...)
Tu no menos questos que arriba he nonrado
Aty toda laude con gloria es deuida¹²⁵²*

Incluso en la ceremonia de triunfo ya estudiada en el capítulo 3, y de la que el autor nos ofrece una espléndida descripción, el Gran Capitán supera a sus predecesores ya que en su persona no importa sólo el carácter militar, sino sobre todo la férrea moral y el espíritu cristiano, por lo que no duda en liberar a sus prisioneros y no exhibirlos como trofeo de la forma que hacían los romanos tras sus conquistas, con lo que demostrando más compasión, liberalidad y clemencia, supera a sus predecesores hasta en esta forma de celebración de la que tantas veces disfrutó:

*Solian romanos auiendo vençido
E rroma enel triunfo queriendo entrar
Delante daquellos mandauan lleuar
Las gentes y rreies que auian traido
Y torres aforma delas que tomaron
Con muncha alegria los tales entraron
Con plausu con gloria los han reçebido*

*Según las victorias questos ouieron
Asy los reciben con muy gran honor
Algunos sus arcos destremo valor
Romanos aquellos muy ricos hizieron
Ally los tropezó mejor esculpieron
Tan bien las sus guerras destrema porfia
Y ally se sonaua entrando alegria
Con gritos clamores que al çielo subieron*

*Mas tu nueuo modo de triunfo heziste
Depues que françeses tu has sometido
Y el rreyno tomaste questaua perdido
Y tan bien agaeta por fuerça que ouiste
Tu nuevo triunfo te constituiste
Que mandas los hombres en guerras tomados
Que libres se vaian según son andados (...)
Aqueste es triunfo destremo loar
Que libres los dexas andar por el mundo
Do muestran los pobres su mal tan profundo
Tu liberalidad quesiste amostrar¹²⁵³.*

Otra posible influencia de esta obra sobre la construcción de la iglesia de San

¹²⁵² *Ibidem*, folios 142, 143 verso y 143 recto.

¹²⁵³ *Ibidem*, folio 145 recto y verso.

Jerónimo la vemos en la forma de interpretar el escudo de armas del Gran Capitán, perfectamente representado en las primeras páginas de este panegírico y que en la parte central del ábside y la lateral que da al exterior aparece portado por guerreros, pero que en la lateral que da al claustro es diferente, y está sujeto por querubines o *putti* italianos, los mismos que aparecen en la obra de Alonso Hernández para portar el mismo escudo de armas.



Escudo de armas del Gran Capitán:
 detalle de la *Historia Parthenopea*



Vista de la cabecera desde el patio interior,
 iglesia de San Jerónimo, Granada

Debido a todos estos datos y a que la fecha de impresión de la obra es 1516, la duquesa habría tenido más de 10 años para poder consultar este panegírico en el que se compara a su esposo con personajes que decoran las bóvedas del templo granadino, y que pudo influir mucho en su elección de ciertos personajes y en el hecho de desechar otros que aparecen en esta obra o en similares y sin embargo no se eligieron para el programa iconográfico.

Otra de las composiciones poéticas dedicadas al Gran Capitán es la escrita por su amigo y compañero de batallas Hernán Pérez del Pulgar en su *Breve parte de las hazañas del excelente nombrado Gran Capitán*¹²⁵⁴. El hecho de ser amigo de don Gonzalo y de haberlo acompañado en algunas de sus hazañas hace que el autor se considere un testigo de primera fila sobre la materia de la que va a tratar: *Somos en fin testigo nos mismo del esfuerzo de su coracon y las cosas por el noblemente fechas, no las avemos sospechado*

¹²⁵⁴ Los autores españoles del siglo XVI que escribieron sobre temas militares presentaban en sus biografías una serie de rasgos coincidentes: solían ser profesionales de la milicia, con muchos años de actividad en este campo y una vez retirados del ejercicio de las armas por imperativo de la edad y después de haber desempeñado en bastantes casos cargos de extraordinaria importancia, sentían la necesidad de poner en orden sus recuerdos, vivencias y conocimientos adquiridos, dándoles forma de un libro que generalmente era único, ya que era raro el autor de más de una obra. Solían aludir a su actividad en el ejército y otros detalles de su vida, noticias todas ellas de primera mano. También manifestaban explícitamente las razones que les habían impulsado a escribir, entre las que predominaba la intención didáctica de transmitir a otros la sabiduría alcanzada en su larga práctica, ya que, aún siendo conscientes de su escasa preparación literaria y temiendo que dichas carencias suscitaran críticas adversas y envidias, su deseo de evocar estas acciones era para evitar que cayeran en el olvido: GONZÁLEZ CASTRILLO, R.: *El Arte militar en la España del siglo XVI*, pp. 13-14. Para más información sobre las diferentes tipologías de títulos que utilizaron los autores de temática militar ver esta misma obra, pp. 24-26.

*mas experimentado, no pensado mas las sabemos, no las avemos oydo mas visto*¹²⁵⁵. *E yo delas que vi me atrevo a escreuir, aunque en mucha edad y poca abilidad que causaron poner en borrones vida q tanto merecia ser de buena tinta escrita*¹²⁵⁶. Por lo tanto, pocas fuentes podríamos encontrar que fueran tan cercanas al personaje que estamos tratando como ésta. Bien es cierto que a veces pudiera carecer de la calidad literaria de otros escritos, y que algunos autores hayan criticado su error al no haber sabido elegir su modelo historiográfico y preferir a Salustio y a Tito Livio en lugar de a Polibio, Plutarco o Tácito¹²⁵⁷, pero ninguna otra ganaría en cercanía a la figura que estamos investigando. Además de informarnos sobre la brevedad de la obra, el autor reconoce que no hay palabras que sepan reflejar de manera justa todas las hazañas del Gran Capitán, ya que el propio Pérez del Pulgar sabe que su obra no era la única que había tratado sobre la vida de este brillante conquistador: *Tan breves porque no ay palabras que basten a poner en tan alto estilo quato requiere escrebir la vida de tan claro varon: del qual en las mas partes dela misma Ytalia valientes hystoriadores codiciado ensalcar la fama con las obras deste yllustre Capitan en prosa y en metro han escrito de su figura resplandor, linage, riquezas y claridad de gloria*¹²⁵⁸ afirmación que nos corrobora que en 1526, año en que la duquesa estaba ultimando los preparativos del programa iconográfico, ya eran muy conocidas algunas obras tanto en prosa como en verso que ensalzaban la figura de Gonzalo Fernández de Córdoba.

Pérez del Pulgar se presenta al inicio de la obra para informarnos de que ésta sólo es un breve sumario de las hazañas del Gran Capitán y que lo dirige al entonces emperador Carlos V. El mismo Carlos V había escrito una carta a la duquesa para dar el pésame por la muerte del Gran Capitán fechada en Bruselas el 15 de febrero de 1516, que rezaba: *hizo yo que le desseara VER Y CONOCER para me ayudar y servir de su cosejo*¹²⁵⁹, dejando claro el interés que ya desde príncipe mostraba el monarca hacia la figura del Gran Capitán. Este deseo de saber más sobre el ilustre militar pudo hacerse realidad en el verano de 1526. Es más que probable que la presentación de este libro al emperador se produjera el mencionado verano durante su estancia granadina de luna de miel, tiempo en el que la pareja imperial se instaló en el monasterio de San Jerónimo y conoció a la duquesa de Sessa. La culminación de los proyectos de ese verano llegaría el 17 de enero de 1527 cuando la obra se imprimió en Sevilla: *Fue impreso este breve sumario de las hazañas del Nombrado Gran Capitan en la insigne y muy leal Ciudad de Sevilla por Jacobo cromberger aleman. Año de mil y quinientos y xxvii. A xviii del mes de Enero*¹²⁶⁰. Esto nos confirma que es muy probable que la duquesa de Sessa viera esta obra antes de su muerte ocurrida en junio de 1527 o que al menos tuviera cierta documentación en sus manos antes de su impresión, y que sería una de las últimas que pudieron influir en la concepción del programa iconográfico de las bóvedas. Tampoco sería de extrañar que Pérez del Pulgar, que en aquella época contaba con alrededor de 74 años¹²⁶¹, ayudara en la realización del programa o al menos tuviera una parte importante en la confección del ciclo ideado por doña María.

¹²⁵⁵ PÉREZ DEL PULGAR, H.: *op. cit.*, folio III verso.

¹²⁵⁶ *Ibidem*, folio IV verso.

¹²⁵⁷ RUIZ-DOMÈNEC, J. E.: *op. cit.*, p. 145.

¹²⁵⁸ PÉREZ DEL PULGAR, H.: *op. cit.*, folio II recto.

¹²⁵⁹ *Ibidem*, folio II verso.

¹²⁶⁰ *Ibidem*, folio XXIV recto.

¹²⁶¹ RODRÍGUEZ VILLA, A.: *Crónicas del Gran Capitán*, pp. V-VII.



Portada de la obra *Breve parte de las hazañas del excelente nombrado Gran Capitán* de Hernán Pérez el Pulgar, Biblioteca de la Real Academia Española

El interés del emperador por la figura del Gran Capitán provocó la creación de esta obra, cuyo motivo de realización nos ofrece el propio autor: *parecianos q era cosa justa y digna de rey para memoria pdurable delos venideros dar testimonio de vras virtudes*¹²⁶² (dirigiéndose retóricamente al Gran Capitán), palabras que expresan claramente que la intención del autor era que las batallas y los logros conseguidos por el Gran Capitán perduraran en el futuro y que no se perdieran en el tiempo por un doble motivo: primero porque era amigo suyo y como tal desearía que estas hazañas no se olvidaran y segundo y más importante, estas batallas y virtudes podrían servir como modelo para futuros lectores, a los que la emulación de esta figura aportaría sin duda óptimos resultados. El carácter moralizador y pedagógico de estas obras intenta promover la imitación de sus héroes, hecho que Pérez del Pulgar conocía perfectamente y que repite en varios pasajes de la obra citando a autores clásicos como Claudiano: *pues que bien es oyr hazañas claras que nos induzen a bondad: y escuchar vicios nos traen aborrecimiento* o Boecio *Alas virtudes no crece onor dice Boecio por las dignidades: mas alas virtudes por las virtudes: bie alli el gra Capita e tal manera administrava sus señorios q mas ora dava a ellos y a su estado q su estado y señorios a el*¹²⁶³.

¹²⁶² PÉREZ DEL PULGAR, H.: *Breve parte de las hazañas del excelente nombrado Gran Capitán*, folio III verso.

¹²⁶³ *Ibidem*, folios IV verso y XVII recto.

Encontramos referencias explícitas a la literatura ejemplar y moralizante que como hemos visto estaba de moda en la época clásica (como los ejemplos de Nepote, Valerio Máximo o Plutarco) y que al recuperarse este gusto por los clásicos también es lógico que se recuperara este tipo de literatura. De hecho, ya fuera recurriendo a los modelos clásicos, a modelos no tan alejados en el tiempo, o simplemente creando una lista de nombres que merecieran la pena ser recordados, los escritores que se dedicaban a la biografía tenían un gran campo abonado para la realización de su trabajo. La información de la que disponían y el gusto de la nobleza de la época de que su figura no se perdiera en el tiempo ayudaban a que este género, como hemos visto, recobrara gran parte de la importancia que había perdido durante la Edad Media.

Este gusto por la Antigüedad no se limitaba sólo al entorno erudito que manejaba directamente los clásicos, sino que abarcaba directamente al resto de la población y los implicaba de una manera más o menos directa, ya fuera como actores o como meros espectadores de la representación. De hecho, estas comparaciones con los personajes clásicos debían estar muy de moda en la época y ser consideradas un orgullo para el homenajeadado, ya que el autor no se limita a comparar a éstos con el Gran Capitán, sino que usa este recurso también hacia el emperador Carlos V. Pérez del Pulgar nos ofrece una gran cantidad de referencias explícitas tanto de escritores clásicos como Valerio Máximo, Virgilio, Plutarco, Salustio, Tito Livio, Varrón o Plinio como de los personajes de los que cantaron sus hazañas. Repite los elogios de mil maneras y se preocupa en buscar aquí y allá en anales e historias los héroes más famosos de la Antigüedad, para colocarlos al lado de su héroe y que éste aparezca más grande¹²⁶⁴. Mucho más interesante nos parece el hecho de que Pérez del Pulgar compare a don Gonzalo con personajes que aparecerán en el ciclo de San Jerónimo, como Aníbal, Marcelo o César y que dedique un apartado especial titulado *Coparacion del gran Capitán a Scipió*¹²⁶⁵, figura que será clave para entender la organización espacial y compositiva del ciclo. Este dato, unido a la fecha de composición de la obra y a la posible relación entre Pérez del Pulgar y la duquesa, nos lleva a pensar que la obra influyó en las últimas ideas de doña María.

Para terminar este apartado diremos que, alejándose de las pretenciosas composiciones poéticas que hemos comentado, el hecho de que su autor fuera una persona tan cercana al Gran Capitán hace que la obra de Pérez del Pulgar sea la única que nos ofrece una visión cercana y real de la persona de don Gonzalo, tanto en su aspecto físico como en su carácter: *Su persona gesto y autoridad era tanta y de tata gravedad que para el propio semejar vaya a apelles o venga Guydo de coluna para le bien trasladar. Fue su aspecto señorial, tenia propto parecer en las loables cosas y grandes fechos. Su animo era invincible tenia claro y maso ingenio: a pie y a cavallo mostrava el autoridad de su estado: seyendo peño florecio no siguiendo tras lo que va la jovedud. En las questionnes era terrible y de boz furiosa y rezia fuerca. En la paz domestico y benigno: el andar tenia templado y modesto: su habla fue clara y sossegada: la calva no le quitava continuo quitar el bonete a los que le hablaban: no le vecia el sueño ni el hambre en la Guerra y en ella se ponía las hazañas y trabajos que la necessidad requeria: era lleno de cosas ajenas de burlas y cierto en las versa como quier q en el capo a sus cavalleros presente en el peligro por los regozijar dezía cosas jocosas: las quales palabras graciosas dezía el pone amor entre el caudillo y sus gentes: era tanta su perfeccion en muchos negocios, quanto otro diligente en acabar uno: en tal guisa q vencidos los enemigos con esfuercio los*

¹²⁶⁴ RODRÍGUEZ VILLA, A.: *Crónicas del Gran Capitán*, pp V-VII.

¹²⁶⁵ PÉREZ DEL PULGAR, H.: *Breve parte de las hazañas del excelente nombrado Gran Capitán*, folios XXII-XXIII verso.

*passava en sabiduría (...) Vestiase limpio y rico: su camara fue demasiadamente abundate de atavios: su meta fue muy cumplida y continua: y su casa la primera q mudo los acostamietos de maravedis en ducados*¹²⁶⁶. Pérez del Pulgar nos ofrece un retrato realista del Gran Capitán aunque se preocupa de modificar o minimizar ciertos defectos físicos para así ensalzar aún más la figura del militar. Como es lógico para la mentalidad de aquella época, el autor no puede olvidar el tema de la religión, y por lo tanto describe el carácter religioso y extremadamente pío del Gran Capitán incluso en el campo de batalla; un gran militar debía ser además un buen cristiano *era tanta la limpieza de su persona y bevir que malos eran los dias que no oya missa en la yglesia: y quado en el capo no salia de su tienda o estanca hasta averla oydo sin q se lo estorvasse ninguna nueva de plazer ni peligro q le sobreviniesse. Solia dezir en la Guerra rezemos para que bien peleemos*¹²⁶⁷.

Las crónicas escritas durante la primera mitad del siglo XVI se produjeron a instancias de los sucesivos cabezas del linaje Fernández de Córdoba. En 1526 se relanzaron las obras del gran sepulcro granadino gracias a doña María Manrique pero ese mismo año moría en Roma, ciudad en la que había desempeñado el cargo de embajador desde 1522, Luis Fernández de Córdoba¹²⁶⁸, heredero del III conde de Cabra y II duque de Sessa por su matrimonio con la única hija superviviente del Gran Capitán, Elvira. Fue uno de los actores principales del escenario político italiano en los inicios del reinado de Carlos V gracias a su doble condición de feudatario napolitano, heredero del prestigio y de gran parte de la trama clientelar del conquistador del reino. La continuación de mito del Gran Capitán estaría ligada a los intereses nobiliarios de su yerno y sucesor, apasionado por la literatura clásica, coleccionista de medallas y comitente del diseño de su sepulcro en Sessa, finalmente no realizado, a artistas como Giulio Romano o el propio Miguel Ángel en los años en los que se iniciaban las obras del sepulcro granadino. Paolo Giovio escribió su *Vida del Gran Capitán* a instancias del embajador, pero sería su hijo, el III duque de Sessa, primogénito de Luis y Elvira, llamado Gonzalo por su abuelo (1520-1578) quien, coincidiendo con su estancia en el feudo de Sessa en 1549, viera publicada al fin la obra y encargara un monumento al taller de Giovanni da Nola, principal escultor de Nápoles en esa fecha, para conmemorar la batalla del Garellano, hoy conservado en el museo de Capua. En 1550 hizo trasladar desde Italia hasta Granada los cuerpos de sus padres una vez estuvo terminado el monasterio, de cuya construcción él mismo se ocupó¹²⁶⁹.

¹²⁶⁶ *Ibidem*, folios XXI-XXII recto.

¹²⁶⁷ *Ibidem*, folio XXII recto.

¹²⁶⁸ Luis Fernández de Córdoba, II duque de Sessa, muy unido a Castiglione por lazos de amistad, resaltó la relación entre Gonzalo y la reina Isabel, para rehabilitar la memoria de su glorioso antepasado tan denostado por Fernando. Ese mismo año encargó al historiador lombardo Paolo Giovio que escribiese la vida del Gran Capitán resaltando siempre la protección que le brindó la reina, frente a los recelos de su marido. Según él para la primera campaña de Italia Fernando eligió al II duque de Alba Fadrique Álvarez de Toledo mientras que Isabel prefirió a Gonzalo: HERNANDO SÁNCHEZ, C. J.: *Las letras del héroe. El Gran Capitán y la cultura del Renacimiento en Córdoba, el Gran Capitán y su época*, pp. 232-233, 238-239 y 252-255.

¹²⁶⁹ Entre otros gestos conmemorativos, Gonzalo Fernández de Córdoba, duque de Sessa y gobernador de Milán, nieto del Gran Capitán, mandó acuñar sobre 1550 una medalla recordando la victoria de Ceriñola, muy similar a la que en 1503 había encargado su abuelo con el mismo motivo. Para ver imágenes de ambas consultar: ALONSO BAQUER, M.: *La escuela hispano-italiana de estrategia en El Gran Capitán. De Córdoba a Italia al servicio del Rey*, pp. 92-93 y HERNANDO SÁNCHEZ, C. J.: *La imagen del la Gloria. El mecenazgo del Gran Capitán y la construcción del mito heroico en El Gran Capitán. De Córdoba a Italia al servicio del Rey*, pp. 152-153.



Medalla que don Gonzalo Fernández de Córdoba, nieto del Gran Capitán, mandó acuñar sobre 1550 conmemorando la victoria de Ceriñola

La *Vita di Consalvo Fernando di Cordova, detto Il Gran Capitano*, fue escrita por Paulo Giovio en Florencia en 1550 y traducida y publicada en castellano en Zaragoza en 1554 por Pedro Blas Torrellas. Posteriormente se publicaría la misma traducción en Amberes en 1555. Giovio, que ya había escrito los *Elogia Virorum bellica virtute illustrium*, una serie de biografías de militares italianos y españoles, realizó una obra muy breve y con más deficiencias que las posteriores, aunque sirvió para difundir por toda Italia la fama del Gran Capitán¹²⁷⁰.

Posteriores a la muerte de doña María no encontramos obras que traten de la figura del Gran Capitán hasta después de 1550, por lo que no pudieron influir en la preparación del programa iconográfico que se encontraba prácticamente terminado para esas fechas. Pero nos parece interesante al menos mencionarlas en este capítulo y más adelante sobre todo por la gran cantidad de comparaciones explícitas que realizan entre don Gonzalo y personajes del ciclo masculino de San Jerónimo. Aunque no es probable que influyeran en el ciclo, son prácticamente contemporáneas al mismo, y por lo tanto herederas de las obras estudiadas hasta este momento. La primera de ellas es la llamada *Las dos Conquistas del reino de Nápoles*, firmada por Miguel Capila de quien se conocen muy pocos datos, y dedicada al Ilustrísimo señor y excelente príncipe Don Diego Hurtado de Mendoza y de la Cerda debido a que su padre Don Diego de Mendoza también participó en estas guerras. Fue impresa en Zaragoza en 1554 en letra gótica y se conocen ediciones posteriores en esa misma ciudad en 1559, Sevilla en 1580 y Alcalá de Henares en 1584.

La segunda es la *Historia del Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba*, manuscrita y anónima de la que sólo se conoce un original, aunque también la más detallada, interesante y verídica. Se escribió en Sevilla después de 1552, ya que habla del traslado del cuerpo del Gran Capitán desde la iglesia de San Francisco en la Alhambra al Monasterio de San Jerónimo. Por lo tanto su autor conoció obras anteriores y acompañó al Gran Capitán en Italia y en su regreso a España. Pudo tratarse de uno de sus capellanes o íntimos servidores que le siguieron hasta el retiro de Loja. Es interesante que siga a

¹²⁷⁰ SORIA, A.: *El Gran Capitán en la literatura*, pp. 19-20.

historiadores clásicos y ponga a cada paso en boca de los personajes largos y eruditos discursos, impregnados de cultura griega y romana, pero que también relate lo que vio u oyó con gran sinceridad, sencillez y curiosos detalles¹²⁷¹. A partir de esta fecha de 1558 consideramos que las obras que se compusieron sobre el Gran Capitán no pudieron influir sobre el ciclo, y tampoco tenemos pruebas de que fuera a la inversa. Es poco probable que los escritores miraran a las bóvedas de la iglesia para inspirarse en el glorioso pasado de don Gonzalo¹²⁷², ya que la muy posterior *Neapolisea, poema heroyco y panegírico, al Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba*¹²⁷³, escrita por Francisco de Trillo y Figueroa en Granada en 1651 no menciona a ninguno de los personajes del ciclo de la forma y manera con que lo hacían sus predecesoras.

¹²⁷¹ RODRÍGUEZ VILLA, A.: *op. cit.*, pp. II-V.

¹²⁷² De todos modos la fama del Gran Captán no cayó ni mucho menos en el olvido y obras tan importantes como *El Quijote* describe la idea que durante el siglo XVI se tuvo de este personaje. En una conversación en la venta, el cura propone quemar dos libros de caballerías: *Don Cirongiglio de Tracia y Felixmarte de Hircania* por considerarlos falsos, pero salva la *Historia del Gran Capitán Gonzalo Hernández de Córdoba, con la vida de Diego García de Paredes* ya que éste del Gran Capitán es historia verdadera, y tiene los hechos de Gonzalo Hernández de Córdoba, el cual, por sus muchas y grandes hazañas, mereció ser llamado de todo el mundo Gran Capitán, renombre famoso y claro, y de él sólo merecido: DE CERVANTES, M.: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, pp. 262 y ss.

¹²⁷³ Don Francisco de Trillo y Figueroa cantó las hazañas del Gran Capitán en su *Neapolisea: Poema heroico y panegírico al Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba*, dirigida al excelentísimo señor don Luys Fernández de Córdoba y Figueroa, Marqués de Priego y duque de Feria en 1651. En su obra se mencionan personajes que aparecen en el ciclo iconográfico como Cicerón y Homero. El poema se divide en una larga introducción y 8 libros con el siguiente contenido: libro primero (nacimiento del Gran Capitán, infancia, guerra y conquista de Granada, defensa de Sicilia y Nápoles), libro segundo (viaje del Gran Capitán a Italia, insistiendo en la tormenta que le sorprendió para hacer un simil con Ulises y la Odisea), libro tercero (llegada a Italia, toma de Regio, el rey de Nápoles es vencido en Seminara por no seguir su consejo, vence a los franceses en Terranova, socorro de Nápoles, toma de Atella, Barletta, Nápoles, Ostia, entrada triunfal en Roma, pacificación Nápoles y regreso a España), libro cuarto (regreso a España, los Reyes Católicos salen a recibirlo desde Córdoba a la ciudad de Palma, levantamiento de las Alpujarras, segundo viaje a Nápoles), libro quinto (segundo viaje a Italia, defensa del Gran Turco), libro sexto (Cefalonia, vuelta a Nápoles, Canosa y Lofanto, referencia a Aníbal en la batalla del Trasimeno y definición del Gran Capitán como el nuevo Aníbal: libro 6, canto 50.) libro séptimo (batalla de Ceriñola y río Garellano, toma de Gaeta), libro octavo (entrada triunfal de Fernando y el Gran Capitán en Nápoles): DE TRILLO Y FIGUEROA, F.: *Neapolisea: Poema heroico y panegírico al Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba*.

5.4. La miniatura religiosa como base de programas decorativos

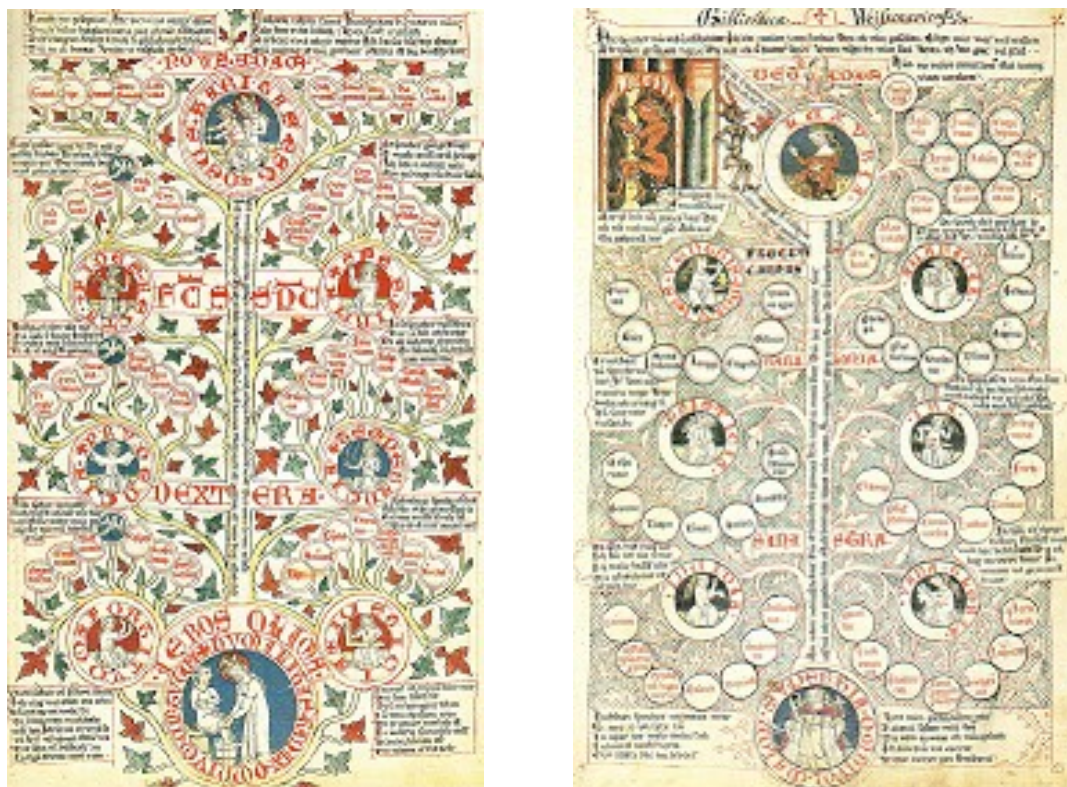
Hasta este momento hemos dado una importancia primordial a la literatura clásica ya que la totalidad del ciclo masculino y la mitad del femenino están compuestos por personajes de la Antigüedad y del mundo grecorromano. Pero no debemos olvidar que la otra mitad del ciclo femenino la componen mujeres de tradición bíblica, que no se encuentran tan fácilmente en obras literarias como las que hemos estudiado en precedentes capítulos. Estas obras religiosas tenían el mismo fin que los ciclos clásicos, la ya conocida ejemplaridad y función de modelo para que el lector imitara a los personajes conocidos, pero su tradición medieval era mucho más antigua que las obras inspiradas en los clásicos. Algunas interpretaciones morales fueron semejantes a las de los paganos por razones de carácter didáctico debido a que la poesía formaba parte esencial del hombre culto y la alegoría era un elemento indispensable de la retórica cristiana. El *Fisiólogo* fue el libro de historia natural más popular de Europa hasta el siglo XIII y su fama e influencia fueron sólo comparables a la Biblia. Se trata de un pequeño manual zoológico-simbólico que, como los bestiarios¹²⁷⁴, estaba en la línea de los *exempla* o narraciones que insertaban historias y fábulas para llamar la atención de las parábolas al lector¹²⁷⁵. En el siglo X el teólogo Rábano Mauro también dedicó el libro VIII de su obra *De universo* a los animales, dividiéndolos y viendo en ellos el vicio o la virtud con referencia al hombre, creando un género literario que fue seguido en el siglo XII por Honorio de Autun y Hugo de San Víctor y en el siglo XIII por Alejandro Neckam y Vicente de Beauvais.

Ya desde el siglo XII los teólogos y tras ellos los artistas comenzaron a ver la oposición entre los vicios y las virtudes bajo nuevos aspectos. Honorio de Autun interpretaba la visión de Jacob en sentido moral y cada uno de los peldaños de esa escalera era una virtud mencionada por él. El miniaturista que ilustró el *Hortus deliciarum* representó fielmente la escala mística, cuya parte inferior se apoya en la tierra y cuyo extremo superior se pierde en el cielo, para colocar posteriormente en ella a la humanidad. Los teólogos de los siglos XII y XIII que estudiaron la filiación de los vicios y de las virtudes los comparan con frecuencia a dos corpulentos árboles. Según Hugo de San Víctor, uno es el árbol del viejo Adán y tiene como raíz y tronco principal el orgullo

¹²⁷⁴ En la Edad Media el animal aparecía en todos los campos de la sociedad: rituales sociales, heráldica, toponimia, folclore, refranes, canciones... En la cultura medieval cristiana convivían dos formas de pensar aparentemente contradictorias: por una parte la que intentaba separar al máximo al hombre, creado a imagen y semejanza de Dios, y a la criatura animal, sumisa, imperfecta e impura. De ahí toda represión de aquello que pudiera llevar a la confusión entre el hombre y las especies animales. Pero por otra parte existía en algunos autores cristianos el sentimiento de una verdad común de los seres vivos y de un parentesco, no solamente biológico, entre hombre y animal. Esta tendencia, de cierta raíz aristotélica que afirmaba que los animales sueñan, recuerdan y reconocen, derivaría en las teorías de San Francisco de Asís. Para muchos autores medievales cristianos el animal era responsable de sus actos y poseía un alma que se definía como un soplo de vida que vuelve a Dios tras la muerte. De ahí que muchas veces representaran la virtud, el pecado en general o un pecado en particular. Por ejemplo, la mujer coqueta y lujuriosa se comparaba con la corneja que cambia sus plumas negras por otras de diversos pájaros y que finalmente acaba desplumada por orden del rey, mostrando su honrada desnudez: BERLIOZ, J. y POLO de BEAULIEU, M. A.: *L' animal exemplaire au Moyen Âge*, pp. 14-16 y 20. Para ejemplos de simbología animal como vicio-virtud ver pp. 115-121 de esta misma obra.

¹²⁷⁵ El *Fisiólogo* es una obra anónima del siglo II d. C., aunque también se barajan autores como San Basilio, San Gregorio o San Jerónimo. El original fue creciendo y no sólo contuvo descripciones de animales, sino también de plantas y de piedras, dividiéndose en 3 partes: bestiario, herbario y lapidario. Desde el siglo XII se le incorporó material sacado de la *Historia natural* de Plinio el Viejo. Los bestiarios nos ofrecen relatos muy atractivos como ejemplos para uso de los predicadores y moralistas, de ahí que tuvieran tanto éxito hasta después de finalizada la Edad Media y el lenguaje animalístico fue aplicado a las Virtudes: algunas veces los animales aparecen como sus atributos y en otras se establece una relación entre el animal y el pecado: SEBASTIÁN, S.: *Mensaje simbólico del Arte Medieval. Arquitectura, Liturgia e Iconografía*, pp. 239-242, 250-252 y 265.

(*superbia*)¹²⁷⁶. Del tronco parten siete ramas principales: la envidia, la vanagloria, la cólera, la tristeza, la avaricia, la intemperancia y la lujuria. Cada una de estas ramas da origen a su vez a otras secundarias. El segundo árbol es del nuevo Adán: su tronco es la humildad, y sus siete ramas principales son las tres virtudes teologales y las cuatro cardinales. Pero no todos los modelos quedaban reflejados en las miniaturas.



Árbol de las virtudes y de los vicios, *Speculum Humanae Salvationis*, monasterio de Kremsmüsnter

El gran arte monumental no se inspiró nunca en un simbolismo tan sutil y dejó tales refinamientos a los miniaturistas. Los escultores del siglo XIII no representaron jamás ni el árbol de los Vicios ni la escala mística de las virtudes y no se inspiraron en la *Psicomaquia* de Prudencio, sino que opusieron las virtudes a los vicios de una manera totalmente nueva. Las virtudes esculpidas en bajorrelieve eran mujeres sentadas, graves, inmóviles y majestuosas; llevaban en su escudo un animal heráldico que demostraba su nobleza. En cuanto a los vicios, no estaban ya personificados sino representados en acción, en pequeños medallones debajo de cada virtud. La virtud estaba representada en su esencia y el vicio en sus efectos; de un lado todo es reposo, de otro todo es movimiento y lucha. En la fachada de *Notre Dame* de París encontramos el ejemplo más antiguo de este género de representaciones, donde el contraste entre las figuras nos enseña que únicamente la virtud unifica el alma y le da paz, y que fuera de ella no hay más que agitación¹²⁷⁷. Toda esta

¹²⁷⁶ Por su raíz judaica, la Iglesia estaba muy lejos de compartir el fervor individualista de la Antigüedad grecorromana. El ascetismo, aunque no constituyera de modo total o uniforme su actitud ante la vida, era uno de sus más peculiares e importantes elementos y rechazaba el ansia de gloria individual terrena. Aún en la *Divina Comedia*, la Fama aparece como una especie de Soberbia en el primer círculo del Purgatorio: LIDA DE MALKIEL, M. R.: *La idea de la Fama en la Edad Media castellana*, pp. 99 y 111.

¹²⁷⁷ MÂLE, E.: *El arte religioso del siglo XIII en Francia*, pp. 137-140.

temática religiosa estaba destinada a servir de ejemplo a los espectadores y que éstos conocieran los modelos aptos para imitar y desdeñaran los comportamientos negativos. Normalmente estos modelos se tomaban de historias de la Biblia, pero muchas veces las escenas tomadas del Antiguo Testamento no siempre se agrupaban en torno a Jesucristo, sino en torno a la figura de la Virgen. La Edad Media se complacía en hacer presentir el Nuevo Testamento mediante algunas escenas escogidas del Antiguo¹²⁷⁸, y es precisamente esto lo que hace la obra que más interesa a nuestro estudio, el *Speculum Humanae Salvationis* o Espejo de la salvación humana¹²⁷⁹.

Esta obra fue elaborada en la primera mitad del S. XIV, concretamente en 1324, fecha que conocemos por dos manuscritos italianos y comprobada posteriormente por los estudios paleográficos, los vestidos y las armas de las miniaturas. El nombre del autor nos es desconocido y probablemente se silenció por humildad, ya que casi con total seguridad perteneció a la orden dominica. Algunos expertos apuntan hacia Ludolfo de Sajonia, autor de una *Vita Christi*, primero dominico hasta 1340 y posteriormente cartujo, hasta su muerte acaecida en 1377. Junto con el *Altar de Verdún*, la *Rota in medio rotae*, la *Biblia pauperorum* y las *Concordantiae caritatis* fue una de las obras tipológicas más importantes de la Edad Media¹²⁸⁰. Se compone de 192 miniaturas divididas en 45 capítulos, y de ella han llegado hasta nuestros días más de 350 ejemplares. El manuscrito estudiado, considerado el más antiguo de los conservados, está tomado del *Codex Cremifanensis 243* de la Biblioteca del monasterio de Kremsmünster y parece haber tenido origen en un monasterio premonstratense a orillas del lago Constanza, hecho documentado en el estudio de los blasones que aparecen en las miniaturas. La estructura del códice se divide en tres partes que plasman en 42 capítulos la Historia de la salvación:

- 1) Creación de los ángeles y caída de una parte de ellos, Creación de Adán y Eva, Pecado original, expulsión del Paraíso y Diluvio Universal.
- 2) Desde la Concepción de María hasta su casamiento con José.
- 3) La parte principal, que trata de la actuación salvadora de Cristo, desde la Anunciación hasta la Ascensión, prestando una especial atención a María como coautora de la redención.

Los tres últimos capítulos son apéndices, cada uno de ellos con 8 imágenes pero sin los tipos de la parte principal. Se representa la Pasión en 7 estaciones, para asimilarla a la partición en 7 de las oraciones del día: vísperas, completas, maitines, prima, tercia, sexta y nona. A continuación los 7 dolores de María y finalmente sus 7 Gozos.

¹²⁷⁸ *Ibidem*, pp. 180 y 184.

¹²⁷⁹ Gracias a esta obra se produjeron las mayores novedades iconográficas de la Baja Edad Media, y se conocen 380 manuscritos y numerosas copias de imprenta con xilografías. Fue compuesto a inicios del siglo XIV para uso de monjes predicadores como antes lo había sido la *Biblia Pauperum*. El texto y las ilustraciones están dedicados a la vida de Cristo por medio de prefiguraciones del método tipológico del Antiguo Testamento. El *Speculum* además de historias de la Biblia estaba ampliado con la *Historia Scholastica* de Pedro Comestor, la *Leyenda Aurea* de Jacobo de la Vorágine y las *Antigüedades Judaicas* de Flavio Josefo: SEBASTIÁN, S.: *op. cit.*, pp. 390-391.

¹²⁸⁰ A partir del siglo XV se produjo la difusión de la *Biblia Moralizada* o Alegorizada y de la *Biblia Pauperum* (de los Pobres) en hojas sueltas por el procedimiento de la xilografía, como una versión económica de los manuscritos miniados que se conservaban en los monasterios y viviendas de los nobles: BORNAY, E.: *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco*, p. 17. En España conocemos varios ejemplares de la Biblia moralizada, uno de los más conocidos es el que se conserva en la Catedral de Toledo, posible regalo del rey Luis IX de Francia (San Luis) hijo de Blanca de Castilla, a Alfonso X el Sabio. La intención de esta obra era claramente pedagógica, para ser utilizada como base de composición los programas de las vidrieras y fachadas de las catedrales góticas: SEBASTIÁN, S.: *op. cit.*, p. 368. Para más información sobre esta Biblia *vid.*: MEZQUITA MESA, T.: *La Biblia Moralizada de la Catedral de Toledo* en GOYA, 181-182 (1984), pp. 17-20.

La obra es un espejo de la redención del hombre por Cristo y María, la cual destaca especialmente, ya que el libro pretende demostrar cómo conseguir esa salvación tras el pecado original. En ella se intentan explicar y relacionar de forma ordenada y cronológica hechos del Antiguo Testamento como prefiguraciones imperfectas del Nuevo, que se hacen efectivas en la figura de Cristo y por lo tanto ayudan a familiarizar al lector con la doctrina cristiana. Esta explicación se lleva a cabo creando tipos o modelos que quizá puedan parecer forzados, rebuscados y artificiales, pero que en su época cumplían perfectamente la función de enseñar los modelos positivos y negativos para que el lector tomara sólo los primeros. Según San Agustín: *En el Antiguo Testamento está latente el Nuevo, y en el Nuevo está patente el Antiguo (Novum Testamentum in vetere latet, vetus in novo patet)* afirmación que genera el esquema comparativo de la obra. Cada serie tipológica está formada por cuatro episodios que forman un grupo, con texto e imagen integrados. Cada una de estas series tipológicas se abre con un tema tomado del canon del Nuevo Testamento llamado antitipo, al que le siguen 3 escenas del Antiguo Testamento que hacen referencia a esta historia explícita o implícitamente, con detalles en el texto que explican el nexo común entre los cuatro episodios¹²⁸¹.

Un ejemplo sería la serie de la Resurrección de Cristo, que se prepara con las historias de Sansón arrancando las puertas de Gaza de sus anclajes, como el mismo Cristo forzó las del sepulcro; Jonás saliendo de la boca del animal marino en cuyo vientre estuvo tres días al igual que Cristo descansó en la tierra durante tres días y la piedra que rechazaron los arquitectos acaba siendo la piedra angular, como Cristo se convierte en la piedra angular con su redención. En todos estos ejemplos la acción salvadora siempre se produce en el Nuevo Testamento. La facilidad con que estas imágenes transmitían estos modelos de salvación hizo que el *Speculum Humanae Salvationis* se convirtiera en el libro de edificación religiosa más importante, y uno de los más leídos en la Edad Media, donde la imagen se pone al servicio del texto, para la predicación y la enseñanza como formación escolar y de adultos¹²⁸². En estas miniaturas se sigue un estilo uniforme, donde el fondo va cambiando alternativamente durante toda la obra del azul al rojo y viceversa, lo que crea una sensación de dinamismo y ameniza la lectura. Sobre este fondo se colocan las figuras hechas a pluma, cuyo dibujo interno también se realiza con la misma técnica. El uso de la policromía en las figuras es escaso ya que para las mismas se ha dejado el color original del pergamino. Para nuestra investigación interesan en especial algunas miniaturas relacionadas con personajes femeninos que aparecen en el ciclo iconográfico estudiado: Judit, Débora, Abigail y Ester.

En la segunda miniatura de la serie del folio 35v-36r se narra la historia de Judit y Holofernes: sobre un fondo azul la heroína judía aparece con un vestido a la usanza de la época en la que se realizó el manuscrito. Este vestido es muy sencillo, carente de decoración y de una sola pieza, que se ciñe a la altura de la cintura, con cuello redondo y tres botones que lo cierran. Porta sobre su cabeza un velo que, aunque le cubre parte de los cabellos, se desplaza hacia atrás como impulsado por un fuerte viento, dejando visible algunas zonas de la cabellera, lo que transmite a la composición cierto movimiento de la violenta acción que se está realizando. Judit, inclinada hacia su víctima, empuña una larga

¹²⁸¹ El método tipológico que relaciona las escenas del Nuevo Testamento (*typos*) con las del Antiguo (*antitypos*) ayudaron a desarrollar en gran manera la iconografía medieval. Este método cristalizó a mediados del siglo XIII en la anónima *Biblia Pauperum*, de la que se realizó una edición xilográfica en 1460, la que más éxito tuvo. Se presentan las escenas en un ensamblaje arquitectónico, con la historia principal del Nuevo Testamento en el centro y a los lados las del Antiguo: SEBASTIÁN, S.: *Mensaje simbólico del Arte Medieval. Arquitectura, Liturgia e Iconografía*, pp. 359 y 366.

¹²⁸² NEUMÜLLER W.: *Speculum Humanae Salvationis*, pp. 7-23.

espada con la mano derecha, mientras con la izquierda ase un mechón de la cabeza de Holofernes, que ya ha recibido la mortal estocada en el cuello.

Entre Judit y el espectador se coloca a Holofernes tendido sobre su lecho, lo que impide la visión de la figura femenina desde la altura de las caderas hasta los pies. Holofernes aparece cubierto por una sábana hasta los hombros y desnudo desde los mismos hasta la cabeza, que permanece apoyada en un almohadón. La sábana muestra una gran versatilidad en su ejecución, haciendo muy realistas los pliegues de la tela que cubre al general asesinado durante el sueño. Esta sábana en su parte inferior posee una decoración de líneas rojizas de un tono beige claro, y para resaltar más del resto, el almohadón también se decora con líneas rojizas longitudinales en el interior y círculos alrededor del mismo. Su fondo es del mismo beige que se usa de manera muy sutil para las carnaciones de los dos personajes. Estos ejemplos son las únicas notas de color de toda la composición, a las que se une el rojo intenso de la sangre que mana del cuello del caudillo muerto y que ya impregna la espada que Judit empuña en alto. La mencionada espada de Judit y la herida mortal del cuello de Holofernes son los dos elementos más importantes de la historia y forman una diagonal que se dirige desde la parte superior izquierda (espada de Judit) hasta la inferior derecha (cuello de Holofernes), marcando el eje de la composición.

La posición del cuerpo de Holofernes es muy forzada y aparece con los dos brazos colgando hacia la dirección del espectador en una pose irreal y poco lograda. Enmarcando toda la composición se puede leer la inscripción *Judith decollavit Holofernem, hostem filiorum Israel:*



*Judit decapita a Holofernes, el enemigo de los hijos de Israel*¹²⁸³

¹²⁸³ *Ibidem*, p. 52.

La segunda miniatura de la serie trata de la historia de Débora¹²⁸⁴, aunque ella misma no aparezca en la representación. En la serie del folio 35v-36r se detalla la historia de Sísara y Jael, relacionados con Débora. Sobre un fondo rojo y de similar estilo a la anterior miniatura con la que forma serie, aparece Jael en un segundo plano portando un vestido carente de decoración y muy similar al de Judit. Lo acompaña con un velo que, a diferencia del personaje anterior, sí cubre todos sus cabellos, ya que no se impulsa hacia atrás con el citado movimiento que caracterizaba al otro ropaje. Jael empuña en su mano derecha un martillo y en la izquierda el clavo de la tienda de campaña con el que está dando muerte a Sísara. Su pose es exactamente igual a la de Judit, con la excepción de los brazos, ya que cada una debe adaptar esta posición a la consecución del movimiento que quieren realizar.



Jael atraviesa la cabeza de Sísara, el enemigo de los hijos de Israel, con una estaca de tienda de campaña (Jc 4, 21)

De la misma forma que Holofernes se colocaba entre Judit y el espectador, así aparece también Sísara, que se coloca entre Jael y nosotros. Se nos muestra recostado sobre unas rocas policromadas de distintos tonos de azul y gris y aparece vestido a la usanza militar con una cota de malla que le cubre todo el cuerpo. Esta armadura sirve de recurso expresivo al artista para centrarse en las escamas de la misma y dar mayor profusión a su decoración, así como para diferenciar claramente el cuerpo decorado del militar con la cota de malla del cuerpo de la heroína, ataviada con un sencillo vestido que se caracteriza por la ausencia casi absoluta de pliegues. Sobre la armadura, Sísara porta un traje blanco y liso similar al de Jael, que le cubre el torso y se abre en su parte inferior para mostrar las piernas. En cuanto a las armas, la espada aparece envainada y atada a la cintura, y los

¹²⁸⁴ La asociación de Judit y Débora es bastante antigua. San Ambrosio ya colocaba juntas a las dos heroínas como ejemplo de viudas a imitar: AMBROSIO DE MILÁN: *Sobre las vírgenes y sobre las viudas*, pp. 141 y 237 y 243.

brazos se apoyan en el escudo que sustenta bajo su cabeza y que hace las veces de almohadón haciendo parangón con la escena anterior. Al igual que en ésta, la policromía resalta los elementos primordiales, que aquí son la espada y sobre todo el escudo, sobre el que Sísara apoya la cabeza que está apunto de ser herida con la estaca. En esta miniatura es el cuerpo de Sísara el que forma la diagonal de la composición, en el sentido contrario de la composición anterior de Judit y Holofernes: ahora la línea se dirige desde la parte inferior izquierda hasta la superior derecha. Enmarcando toda la composición podemos leer la inscripción: *Jahel perforavit caput Zisare hostis filiorum Israel*.

Esta serie se completa con el cuarto episodio en el que otra mujer salva a su pueblo por medio de un asesinato. Es la historia de Tamaris, reina de los masagetas que decapita al rey Ciro y guarda la cabeza en un cubo lleno de sangre humana mientras pronuncia la frase: *Sáciate ahora con la sangre de que tienes tanta sed*. En toda esta serie los personajes femeninos se identifican con la Virgen María, que también vence al asesino de seres humanos, identificado con el demonio¹²⁸⁵.

Abigail, el tercer personaje femenino, lo encontramos en la serie del folio 42v-43r. Sobre un fondo azul, se presenta a la izquierda de la composición un asno que porta las alforjas que presumiblemente están llenas de regalos. Inmediatamente después Abigail, de pie y portando un obsequio que ofrece al rey David, que está acompañado por su ejército. Ambos, Abigail y el asno miran hacia la derecha en dirección al ejército de David que mira hacia la izquierda en dirección a la mujer. El centro de la composición lo marca el enorme presente que Abigail ofrece a David para aplacar su cólera y que divide la composición en dos partes simétricas, separando los dos caminos por los que cada grupo ha venido. De hecho, el regalo y la propia Abigail son una especie de muro de protección metafórico que son lo único que separa al poderoso ejército de David de la casa de Nabal y de la destrucción total de la misma. Abigail se presenta de pie, con ambas manos sujetando el enorme regalo y en posición de ofrecerlo al rey. Su vestimenta es muy simple: un vestido de una pieza sin decoración y sin policromía. Su tocado se compone de una corona y un velo blanco que le cubre parte de los cabellos, pero que como ocurría con Judit, es movido por un viento que lo arrastra hacia atrás, dejando visible parte de la cabellera de la mujer.

El rey David aparece al frente de su ejército (representado por dos guerreros) y su vestimenta es exactamente igual que la de ellos, con la única diferencia de que el rey se ha quitado el yelmo para recibir a Abigail y sus soldados aún lo portan. Este yelmo también es diferente al de sus guerreros, ya que en su parte superior lleva una decoración en forma de corona, que identifica a su poseedor como al rey, en contraposición con sus soldados, uno de los cuales tiene un yelmo con un dragón en su parte superior y otro lo tiene sin decoración. Los soldados portan armaduras, cotas de malla en la parte superior del cuerpo, yelmos y espadas al cinto y uno de ellos una lanza, todo ello cubierto por una túnica blanca hasta las rodillas. Por su parte, el rey porta idéntica armadura, pero que le cubre todo el cuerpo y vestimenta, con la excepción del yelmo al hombro. En cuanto a sus armas, porta espada al cinto y una lanza en la mano izquierda, dejando la derecha libre, que es precisamente con la que el rey acepta y recibe el regalo que Abigail le ofrece.

El presente de grandes dimensiones tiene forma de vasija con pie, cuerpo ovalado y parte superior de tapadera cónica. También posee una gran asa que Abigail coloca en la parte cercana al rey, dejando claro su ofrecimiento para que éste pueda tomarlo con mayor facilidad. La policromía de la miniatura se limita al asno, al regalo y a parte de la

¹²⁸⁵ NEUMÜLLER W.: *op. cit.*, p. 52.

indumentaria militar del rey y su ejército, sobre todo las armas (espadas y escudo). Enmarcando toda la composición podemos leer la inscripción: *A Abygail placat iram regis Davit contra Nabal stultum.*



Abigail la mujer de Nabal aplaca la cólera del rey David contra su marido (1 Sam 25, 23-35)¹²⁸⁶

La última figura la encontramos en una serie aparte, la del folio 44v-45r, donde se narra la historia de la reina Ester: sobre un fondo azul aparecen las figuras de la reina Ester y su esposo el rey Asuero en plena conversación. Ester se encuentra a la derecha, de pie y ataviada con un sencillo vestido carente de policromía y sobre el que el artista se limita a jugar con los pliegues para crear efectos de estilo resaltando sobre todo la forma en la que la heroína se recoge el vestido con la mano derecha a la altura de la cadera. Este vestido cubre todo el cuerpo de Ester desde el cuello hasta los pies, ocultando por entero los brazos y mostrando solamente las manos y el rostro de la figura, a la que conocemos por el velo que cubre sus cabellos y sobre todo por la corona que porta sobre la cabeza y que la identifica como la reina que es. Un simple medallón dorado a la altura del pecho es la única decoración que resalta sobre la parte superior del vestido de la reina. La corona de Ester es idéntica a la que porta sobre su cabeza la figura de Asuero, que se presenta sentado sobre el trono de Persia. Este trono es una de las pocas notas de policromía de toda la escena y se representa como un poliedro alargado de colores terrosos y ocre con una forma que nos recuerda a la de un edificio decorado con arcos. Sobre el mismo, Asuero permanece sentado y el artista también juega con los pliegues de la parte inferior de su atuendo para restar monotonía a la escena. Su vestimenta posee en la parte superior una hilera de botones dorados que decoran su atuendo. Asuero aparece con los atributos reales: la misma corona que Ester y el cetro con el que, según el pasaje bíblico, otorga el perdón a su esposa e ignora su falta de protocolo.

¹²⁸⁶ *Ibidem*, p. 58.

La composición es muy equilibrada y el centro de la misma lo componen las dos manos de la pareja, cuyos gestos nos indican la importancia de la conversación que se está llevando a cabo y de la que depende el futuro del pueblo judío. La escena en sí misma es muy calmada, ya que no se desarrollan movimientos violentos ni grupos de figuras que participen en la historia, de ahí la importancia que otorga el artista a la gesticulación de las manos para la comprensión del mensaje que se transmite. Al igual que otras miniaturas, en la parte superior podemos leer: *Hester orat Assuerum regem pro populo Judeorum*:



*Ester intercede ante el rey Asuero, su marido, en favor del pueblo judío*¹²⁸⁷

Relacionada con esta historia tenemos la tercera miniatura de la serie del folio 47v-48r, donde aparece el tema del banquete de Asuero. En ella encontramos la representación de la comida, pero destaca la ausencia de Ester, ya que todos los personajes son masculinos, por lo que no profundizamos en su estudio debido a que al carecer de la figura de la reina se aleja de nuestra investigación.

El estudio del *Speculum Humanae Salvationis* nos lleva a destacar algunas conclusiones muy reveladoras: en primer lugar tenemos una obra en la que aparecen prefiguraciones del Antiguo Testamento que anuncian episodios del Nuevo, tratando de recrear modelos comparativos entre ambos textos con el fin de ilustrar al lector y hacerle comprender estas historias, que deben servirle en su sentimiento particular de la religión.

En segundo lugar una de las figuras a las que mayor importancia se da en la obra es la Virgen María, para la que se buscan modelos femeninos del Antiguo Testamento,

¹²⁸⁷ *Ibidem*, p. 59.

normalmente mujeres intercesoras (Ester y Abigail) o vencedoras de personajes malvados que amenazaban al pueblo de Dios (Judit y Jael). Todas estas mujeres o el episodio que representan aparecen en el ciclo de San Jerónimo, aunque con pequeños cambios que estudiaremos más adelante. Por lo tanto no sería de extrañar que la duquesa o sus ayudantes se valieran de este texto (en cualquiera de sus muchas versiones) tan conocido y extendido durante la Edad Media para la composición del ciclo femenino, no sólo por su fama, sino porque al poseer miniaturas que ilustraban las historias, se podían encontrar modelos iconográficos de personajes poco representados por esas fechas, como Ester o Abigail, hecho que ayudaría a los artistas que confeccionaron el ciclo iconográfico. Otro dato que debemos resaltar es el período tan especial en el que se concibió este ciclo. Se trata de un corto espacio de tiempo en el que el intensivo estudio de los textos y personajes bíblicos que venía produciéndose desde la Baja Edad Media ya había dado sus frutos en cuanto a iconografía se refiere y antes de la gran censura que se conoció en nuestro país tras la muerte de Carlos V y el Concilio de Trento, que limitó tanto el uso de temas mitológicos como el estudio de temas bíblicos, tan presentes en la parte femenina estudiada.

La Sagrada Escritura fue el libro más leído en toda la Edad Media, pero con el paso de los siglos tanto la Biblia como sobre todo sus traducciones a las lenguas vernáculas comenzaron a verse como un serio problema que se había de erradicar. En España las traducciones romances de la Biblia podían remontarse al siglo XII y destacaban especialmente los judíos como grandes y casi únicos conocedores de la lengua sagrada. En el siglo XIII la lectura de la Biblia en los idiomas vernáculos estaba muy extendida y la mayoría de las traducciones bíblicas tenían por base la *Vulgata*, aunque las procedentes de textos hebreos fueron hechas por judíos. El problema no estaba en las traducciones, sino en que sus autores eran judíos y se basaban en textos hebreos. Así toda traducción que tuviese por base la *Vulgata* no encontraría *a priori* problemas por parte de la censura, aunque también terminarían siendo perseguidas en una fecha más tardía cuando las prohibiciones se volvieron aún más estrictas. Durante el siglo XIV se fue desarrollando en toda Europa un fuerte sentimiento de atracción por los misterios de las Sagradas Escrituras y de este afán de conocimientos bíblicos se beneficiaron de forma considerable las traducciones de la Biblia a las lenguas vulgares.

En el caso de España, los judíos eran instruidos en las aljamas con traducciones vernáculas para la correcta comprensión de los pasajes más complicados y oscuros de la Biblia hebrea. Gracias al nuevo impulso de la Escuela de Traductores de Toledo, propiciado por Alfonso X, los judíos se incorporaron como sector activo en la producción cultural y la aparición de las primeras traducciones judeorromances de la Biblia se conocen hacia mediados del siglo XIV. Durante el siglo XIV la lectura de Biblias vernáculas siguió expandiéndose y ya en el XV se produciría un auténtico triunfo de las traducciones, muchas veces bajo la protección de nobles castellanos, en un momento en el que la censura no había llegado al rigor del siglo XVI¹²⁸⁸. Pero con la expulsión de los judíos en marzo de 1492 terminó la gran época de traducciones bíblicas y ahora los conversos centraban la atención del Tribunal de la Inquisición acusados de seguir practicando a escondidas los ritos judaicos. Estos conversos iban a ser acusados de educar a sus descendientes en la ley mosaica, que era enseñada a través de aquellas traducciones bíblicas judeorromances. Fue

¹²⁸⁸ Recordemos que incluso los Reyes Católicos tenían algunas Biblias vernáculas en su Biblioteca: FERNÁNDEZ LÓPEZ, S.: *Lectura y prohibición de la Biblia en lengua vulgar. Defensores y detractores*, pp. 21-24, 27-31 y 33-39.

en estos momentos cuando se produjeron las grandes cremaciones públicas de Biblias, que motivaron su escasa conservación de traducciones medievales en lenguas romances¹²⁸⁹.

A fines del S. XV, y casi al mismo tiempo en el que se produjeron las quemaduras de Biblias en España, los humanistas rompieron con la forma tradicional de interpretar la Sagrada Escritura. Se abandonaron las explicaciones alegóricas y se dio primacía al sentido literal, sometido a los esquemas de la nueva hermenéutica clásica rescatada por Aldo Manucio en 1505, momento considerado como el nacimiento del nuevo humanismo bíblico¹²⁹⁰. Los humanistas¹²⁹¹ eran muy conscientes de que autores como Ambrosio, Lactancio, Jerónimo y Agustín pertenecían al buen período de la literatura latina antigua y se les debía considerar como clásicos cristianos. Por este motivo se incluyeron algunas de sus obras en los planes de estudio de escuelas humanistas como la de Guarino y con regularidad se les incluía en las listas de lecturas que recomendaban educadores humanistas como Bruni, Valla, Erasmo y Vives¹²⁹².

En los Países Bajos las tesis erasmistas animaron a las traducciones de la Biblia y al estudio y conocimiento de los textos sagrados. Erasmo de Rotterdam pretendía ofrecer el reverso de la teología oficial y reemplazarla por otra totalmente opuesta. Según él, la inutilidad de la teología Escolástica se comprobaba tanto en la forma como en el fondo, pero no ocurría así con la única fuente cierta del cristianismo, Jesús y los Apóstoles, que usaban un lenguaje tan accesible a los instruidos como a los ignorantes, para mostrarles un espíritu que a todos se comunica por igual y por tanto era imprescindible recuperar ese lenguaje y espíritu estudiando la Biblia en lengua original. El ídolo a quien Erasmo pretendía derribar era la Escolástica, enemigo del Humanismo pero no por mera rivalidad de escuelas, sino porque se debía elegir entre un código artificial para iniciados y una

¹²⁸⁹ Al contrario de lo que sucedía durante la Edad Media donde la única institución que poseía un sistema de control censorial extendido a la mayor parte de Europa era la Iglesia, desde 1480 en los reinos hispánicos fue la monarquía quien estableció las normas sobre la cultura y el control literario. La Inquisición nunca intervino de forma autónoma, sino obedeciendo órdenes de la corona: MARTÍNEZ MILLÁN, J.: *Aportaciones a la formación del Estado moderno y a la política española a través de la censura inquisitorial durante el período 1480-1559* en *La Inquisición española: Nueva visión, nuevos horizontes*, p. 540.

¹²⁹⁰ MOROCHO GAYO, G.: *La filología bíblica del humanismo renacentista: continuidad y ruptura*, en *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento, Volumen II*, pp. 128-139.

¹²⁹¹ Los humanistas estaban entusiasmados con su aprendizaje del latín clásico como medio de expresión más rico que los idiomas vulgares y con sus estudios de hebreo y griego, lenguas de las Sagradas Escrituras, no tardaron en sentirse partícipes de una nueva cultura, un sentimiento de superioridad frente a la rutina Escolástica encasillada en las universidades de Filosofía y Teología. No tardarían en afirmar su capacidad de gramáticos y filólogos para enseñar una nueva Teología positiva fundada en la lectura personal de la Biblia, acudiendo a los originales griegos, las fuentes hebraicas y criticar la tradición eclesiástica. En los primeros años del siglo XVI Antonio de Nebrija, encontraría oposición a su obra con el inquisidor general fray Diego López de Deza, aunque por esa fecha la Inquisición había hecho poco más que perseguir conversos judaizantes. Mayor dimensión cobraría el conflicto entre humanismo español y sus adversarios tradicionalistas dos decenios más tarde, cuando la corriente erasmista se denunció como precursora y cómplice de Lutero, herejía contra la que se movilizaban todas las fuerzas católicas contrarias a la revisión de las creencias y prácticas tradicionales o de la cultura universitaria en que se apoyaban. En 1516 el propio Papa León X había acogido el homenaje que Erasmo le brindaba al dedicarle la edición bilingüe del Nuevo Testamento, texto griego anotado y nueva versión latina distinta de la *Vulgata*, con unos manifiestos que propugnaban la teología humanística renovada por el estudio directo de la Sagrada Escritura a ejemplo de los Padres de la Iglesia, relegando al olvido los siglos de la Escolástica medieval. Aún no se había promulgado ninguna condena formal contra el erasmismo y León X y los siguientes Pontífices y cardenales eran partidarios de una reforma cultural católica y un espíritu afín al propagado por Erasmo: BATAILLON, M.: *Erasmo y el erasmismo*, pp. 163-166.

¹²⁹² De este modo los Padres latinos fueron leídos en el período humanista tanto como antes, pero se les agrupaba más con los escritores latinos clásicos que con los teólogos medievales, hecho que necesariamente produjo un cambio en el modo en el cual se los leía y comprendía. Al mismo tiempo, al defender el estudio de los poetas clásicos de sus críticos teológicos, los humanistas recurrieron a algunos de los argumentos empleados por los Padres de la Iglesia e insistieron a menudo en que los poemas paganos y los mitos contenían significados alegóricos que eran compatibles y de base concordaban con la verdad de la religión cristiana: KRISTELLER, P. O.: *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, pp. 103 y 269.

lengua a la medida de todos los hombres¹²⁹³. Erasmo era un humanista cristiano como Tomás Moro o Luis Vives, lejanos herederos de Petrarca que pretendían reconciliar la Antigüedad con el cristianismo, en contra de los que rechazaban la cultura antigua. Por ello se declaraba a favor de una solución humanista de la cuestión bíblica y abogaba por la Filología y los imperativos de una exégesis científica, lo que le llevaría a una crítica de la *Vulgata* apelando al texto griego del Nuevo Testamento¹²⁹⁴. Lorenzo Valla afirmaba que era necesaria la restitución de todas y cada una de las palabras de la Escritura, *que son otras tantas gemas y piedras preciosas de la Jerusalén celestial* y exigía conocer como mínimo el griego medianamente y el latín a la perfección. Subrayaba que sólo los originales hebreo y griego y no las traducciones merecían el título de Sagrada Escritura. Este lema del retorno a las fuentes era una invitación a la filología trilingüe¹²⁹⁵ y su máxima expresión tendría lugar con la *Biblia Políglota de Alcalá*.

La *Vulgata*, versión en latín de los textos sagrados y defendida por la Iglesia Católica como mejor traducción, fue el primer libro impreso por Gutenberg en 1456 y tras él hubo muchas ediciones llenas de errores. Esto motivó el estudio del texto original para tratar de enmendar dichos fallos y llegar a una versión lo más cerca del original posible¹²⁹⁶. La *Biblia Políglota de Alcalá*, considerada como una de las obras más imponentes de su época, se llevó a cabo gracias a un esfuerzo colectivo que Cisneros alentó, estimuló y dirigió. Desde muy temprano instituyó en su palacio un centro de estudios bíblicos que tenía a su disposición una biblioteca de manuscritos, a la que conversos y helenistas aportaban sus conocimientos. Nebrija no perteneció al núcleo original de la Academia bíblica reunida en Alcalá en 1502, pero sí cuando llegó el momento de examinar las diferentes versiones de la Biblia y estaba a punto de culminarse la fase de impresión. Nebrija juzgaba inaceptable la división del trabajo, ya que no podía recurrir a las fuentes originales y corregir los errores de la *Vulgata*. Esto, unido a la divergencia de puntos de vista con Cisneros, que pretendía que Nebrija respetara la regla de no cambiar nada en las lecciones comúnmente respaldadas por los manuscritos antiguos, que había impuesto a los colaboradores hizo que prefiriera retirarse de la empresa y no poner su nombre en una

¹²⁹³ Para Erasmo, profesor de humanidades y pedagogo, más preocupado por cosas útiles para enseñarlas a los demás que por descubrir verdades nuevas de aplicación incierta, estaba en juego el predominio de una noción del saber reservada a una minoría de especialistas o como cultura viva, destinada a iluminar la experiencia real del mayor número posible de beneficiarios: RICO, F.: *El sueño de Humanismo: De Petrarca a Erasmo*, pp. 108-109 y 115-118.

¹²⁹⁴ Durante su aprendizaje en el monasterio, Erasmo conoció libros clave de Virgilio, Horacio, Ovidio, Juvenal, Terencio, Cicerón o Quintiliano, y comenzó a entusiasmarse por la estética literaria de los antiguos. Aprendió que, según San Jerónimo y San Agustín los escritores clásicos eran tan preciosos que merecían ser colocados al lado de la Biblia y comenzó a preparar ediciones críticas de autores latinos y traducciones latinas de autores griegos: Eurípides, Demóstenes, Luciano, Plutarco... Para ello quiso a toda costa perfeccionar su griego para comprender mejor las Sagradas Escrituras; el hebreo sin embargo comenzó a estudiarlo tarde y lo terminó desanimado. Finalmente su Nuevo Testamento apareció bajo patrocinio de León X, y fue editado a la vez en griego y en latín: HALKIN, L.: *Erasmo entre nosotros*, pp. 22, 27, 33-34, 81-83, 101-102 y 170.

¹²⁹⁵ Uno de los mayores esfuerzos en este campo se debió a Antonio de Nebrija, quien en 1486 había acometido el estudio del hebreo. Una parte de esta visión coincidía con el programa del cardenal Cisneros, encauzado a lograr que el nuevo estilo de pensamiento cristiano se basara en las tres lenguas de la Escritura. El fruto de la labor de Cisneros fueron los seis infolios de la Biblia Políglota Complutense, pero Nebrija no quiso intervenir en la empresa sino fugazmente y desapareciendo pronto porque mientras soñaba con una versión latina revisada a fondo, el cardenal optó por una menos innovadora edición de la *Vulgata*. Si Nebrija deseaba que entre las tres lenguas hubiera la misma y equilibrada correspondencia, Cisneros dio mayor relieve al texto latino haciéndolo estampar en el centro de la página, flanqueado del hebreo y del griego: RICO, F.: *El sueño de Humanismo: De Petrarca a Erasmo*, pp. 129-132.

¹²⁹⁶ La síntesis de una filología trilingüe modelo de filología bíblica renacentista en Europa con una programación, plan prefijado, labor de equipo y tareas bien coordinadas correspondió a Cisneros y su Biblia Políglota concebida en 1502. Para conocer el equipo que formaba este estudio *vid.*: MOROCHO GAYO, G.: *La filología bíblica del humanismo renacentista: continuidad y ruptura*, en Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento, Volumen II, pp. 127-154, con especial atención en la 140-142.

revisión que consideraba deficiente¹²⁹⁷. La obra colectiva era indivisa y estaba firmada por Cisneros como editor responsable. Su desacuerdo con Nebrija demuestra que dirigió el trabajo con unas normas estrictas que difieren de las de Erasmo en su *Novum Instrumentum* impreso en 1516 en Basilea, donde prescindió por completo de la *Vulgata* y pretendía devolver todo su honor al texto griego¹²⁹⁸. Tras numerosos problemas¹²⁹⁹ en marzo de 1520 la Biblia Políglota obtuvo los permisos de impresión, pero no empezaría a venderse hasta 1522. Por ese tiempo ya se habían publicado tres ediciones del Nuevo Testamento hechas por Erasmo que hacían la competencia a la voluminosa y cara *Políglota de Alcalá*.

De hecho Cisneros había propuesto a Erasmo en su momento participar en la Políglota, oferta que éste había rechazado. Tras la muerte del español, el Señor de Chièvres dio el arzobispado de Toledo a su sobrino Guillermo de Croy, cardenal de veinte años que había estudiado en Lovaina y que tenía a Vives como maestro. De esta manera mientras la corte flamenca del rey Carlos llegaba a España¹³⁰⁰ el erasmismo se extendía por nuestro país y penetraba decisivamente en todos los centros españoles de la vida intelectual¹³⁰¹. Gattinara y Carlos V apoyaban las ideas de Erasmo, quien dedicó su *Paráfrasis de San Mateo* al emperador, al que veía como príncipe de la Iglesia y lo consideraba como el brazo secular de la ortodoxia en Alemania y Flandes¹³⁰². Alrededor de 1526 fue la

¹²⁹⁷ Nebrija, introductor en España del método racional y filosófico de Lorenzo Valla, había estudiado en Bolonia el ambiente de libertad crítica que Valla había contribuido a crear con sus *Anotaciones* al Nuevo Testamento y con sus ataques a la Escolástica aristotélica. Tras medio siglo de imprenta, la cuestión de la crítica bíblica era un tema muy actual y la multiplicación de textos defectuosos o correctos en ediciones de millares de ejemplares hacía ver de manera muy clara la importancia de la crítica verbal. Nebrija había aconsejado a Cisneros: “*Planta de nuevo aquellas dos antorchas apagadas de nuestra religión que son la lengua griega y la lengua hebrea; ofrece recompensas a quienes se consagren a esta tarea; en cuanto a los estorbadores, arrójalos más lejos... Cada vez que se presenten variantes entre los manuscritos latinos del Nuevo Testamento, debemos remontarnos a los manuscritos griegos; cada vez que haya desacuerdo entre los diversos manuscritos latinos o entre manuscritos latinos y los manuscritos griegos del Antiguo Testamento, debemos pedir la regla de la verdad a la auténtica fuente hebraica*”. Esta idea era la misma que en su momento defendió San Jerónimo, ya que si se rechazaba el método que se remontaba a las fuentes, se erigiría en norma y canon toda deformación del texto que hubiera sido multiplicada por la imprenta: BATAILLON, M.: *Erasmo y España: Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, pp. 22, 24-25, 28-38.

¹²⁹⁸ El Nuevo Testamento de Alcalá no tiene más anotaciones que las referencias a pasajes paralelos y notas críticas y ofrece en dos columnas el texto griego y la *Vulgata*. No hay ningún intento de traducción nueva, sino un religioso respeto por la versión consagrada: *Ibidem*, pp. 40 y 43.

¹²⁹⁹ El 10 de enero de 1514 se terminó de imprimir en la imprenta de Arnao Guillén de Brocar en Alcalá el texto de la Biblia en griego y latín del Nuevo Testamento. Ese mismo año se imprimió el diccionario greco-latino del Nuevo Testamento, del Eclesiastés y del libro de la Sabiduría. El 10 de julio de 1517 se completó la impresión de todo el Antiguo Testamento griego o Septuaginta. Su retraso en la puesta en circulación se produjo por la tardanza de la aprobación papal, no conseguida hasta 1521-22: FERNÁNDEZ TEJERO, E.: *Biblia y Humanismo. Textos, talentos y controversias del siglo XVI español*, p. 219.

¹³⁰⁰ El 14 de julio de 1520 el tratado de Calais selló la alianza del rey de Inglaterra y del emperador contra Francisco I de Francia. En el séquito de Enrique VIII figuraba Tomás Moro mientras que Erasmo acompañaba a Carlos V como consejero del nuevo emperador y formaría parte del séquito imperial en la coronación de Aquisgrán.: HALKIN, L.: *Erasmo entre nosotros*, pp. 208 y 212.

¹³⁰¹ Fue en Sevilla donde primero se tradujo a Erasmo a lengua española y uno de los primeros traductores fue canónigo de la Catedral: BATAILLON, M.: *Erasmo y España: Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, pp. 81-84.

¹³⁰² La influencia de Erasmo en España estaba en pleno auge durante 1522-25, etapa en la que comenzaron a agruparse en torno a su nombre todas las fuerzas locales de renovación intelectual y religiosa, momento del nacimiento del erasmismo español. Erasmo, que aparte de Carlos V contaba con el apoyo de personajes como el canciller Gattinara, el secretario Jean Lallemand, el Señor de la Roche, el arzobispo de Compostela don Alonso de Fonseca o el doctor Coronel, imprimió en la segunda edición de su *Paráfrasis* el agradecimiento oficial a Carlos V, redactado y rubricado por Guy Morillon, un testimonio de favor sin reservas que concluía con la promesa de apoyar todos los esfuerzos que Erasmo pudiera hacer por el honor de Cristo y la salvación de la cristiandad. Según el intelectual, el Evangelio debía estar al alcance de todos en su propia lengua, y por este motivo eran necesarias las traducciones: *¿Qué mal se ve en que los hombres repitan el Evangelio en su lengua materna, la que ellos entienden? (...) A mí me parece mucho más reprochable, o por mejor decir ridículo, que los ignorantes y las mujeres mascullen en latín sus salmos y su oración dominical como loros, sin entender lo que dicen...*: BATAILLON, M.: *Erasmo y España: Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, pp. 133-136, 140 y 154-155.

temporada más larga de su reinado que Carlos V pasó en España. Esto explica la influencia de Erasmo, que suscitó un apasionamiento en la corte imperial y precisamente ese mismo año su *Enchiridion* apareció con aprobación inquisitorial. Tanto fue su éxito que la edición se agotó rápidamente y en el verano se necesitó una nueva tirada¹³⁰³. Tras el *Sacco* de Roma y gracias al canciller Gattinara y a Alfonso de Valdés, secretario de la Cancillería, Carlos V firmaría una carta condenando los ataques contra la persona de Erasmo, otorgándole así el respaldo oficial, pero después del edicto de 1525 contra los *alumbrados* se denunció el erasmismo como luteranismo larvado. El *Enchiridion* acentuaba bastante sobre la interiorización de la religión y se podía denunciar como una variante del iluminismo, herejía ya denunciada en España¹³⁰⁴.

Esta invasión erasmiana coincidió con el final de la vida de la duquesa y pudo influir en matizar los últimos detalles de la elección de los personajes del ciclo. Este período de relativa libertad religiosa¹³⁰⁵ no duró mucho tiempo; pocos años más tarde, el avance del protestantismo en Alemania y el auge que estaban teniendo por toda Europa las tesis de Erasmo y Lutero, que defendían la vulgarización de la Biblia¹³⁰⁶, preocupaban tanto a la Inquisición que provocó que las versiones vernáculas de la Biblia fueran quemadas de nuevo durante todo el siglo XVI. El Humanismo, desde la práctica filológica de la crítica textual de los Escritos sagrados ponía en grave riesgo la estabilidad dogmática y doctrinal y la Reforma dejaba al libre albedrío su particular interpretación, acabando con todo principio de autoridad. La consecuencia fue el desarrollo paralelo de la Filología y por consiguiente de la censura religiosa, que se fundamentaba en la custodia e integridad de la fe. Durante el medievo esta censura se limitaba a aplicar el Derecho Canónico, pero en la Edad Moderna el tema se complicó, ya que el motivo era censurar el libro sagrado del que se habían apropiado protestantes y lo habían interpretado conforme a sus doctrinas e intereses, con unos medios de difusión desbordantes y fuera de todo control. Esto facilitó que se produjera una confusión de método e ideología entre el Humanismo y la Reforma¹³⁰⁷.

¹³⁰³ Encontramos ahora un período de varios años durante los cuales el erasmismo para la porción más escogida de la corte fue una atmósfera ideológica que permitió conciliar el celo antirromano con el afán de ortodoxia y el fervor evangélico. Este espíritu chocaba con la ironía desdeñosa de los italianos del cuerpo diplomático: Baldassare Castiglione, nuncio del Papa, Andrea Navagero embajador de Venecia, Alessandro Andrea de Nápoles, que se mofaban de Erasmo a quien los españoles habían convertido en su ídolo. Además el *Sacco* de Roma hizo surgir grandes debates en España, a raíz del pensamiento de Erasmo. Carlos V desaprobó los excesos victoriosos de sus generales y los regocijos preparados para festejar el nacimiento del príncipe Felipe se aplazaron en señal de duelo. Aún entre los humanistas erasmianos más convencidos de la misión providencial de Carlos V se notó una cierta incomodidad ante esa victoria tan temible: BATAILLON, M.: *Erasmo y España: Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, pp 156, 192, 232 y 279.

¹³⁰⁴ Los frailes predicadores, muy escuchados por el pueblo, luchaban contra los aspectos más escandalosos del humanismo cristiano y la crítica que fomentaba contra las devociones que ellos propagaban en sus sermones, como el culto a las imágenes de los santos y la fe en los milagros de las reliquias. Distaba mucho aún la Inquisición española de usar técnicas que se adoptarían en época de Felipe II; nadie en 1527 pensaba seriamente en añadir el nombre de Erasmo en el edicto de la fe al de los herejes luteranos, cuyas obras nadie podía leer o poseer sin sospecha de herejía: BATAILLON, M.: *Erasmo y el erasmismo*, pp. 167-171 y 174.

¹³⁰⁵ Aunque la prohibición seguía siendo la misma que en 1492 con las Biblias de los judíos, durante el período que transcurrió entre 1521y 1539 la gente las seguía leyendo en romance, lo que supuso una nueva herejía: MARTÍNEZ MILLÁN, J.: *Aportaciones a la formación del Estado moderno y a la política española a través de la censura inquisitorial durante el periodo 1480-1559 en La Inquisición española: Nueva visión, nuevos horizontes*, pp. 554-556.

¹³⁰⁶ Erasmo proponía la vulgarización de la Biblia, que debía ser común a todos, tanto niños como a mujeres, personas instruidas o poco formadas, y que no quedase restringida como un bien de pocos. Las lecturas individuales tenían como finalidad una mejor instrucción y preparación para acudir a los sermones dominicales. Con este nuevo problema de la vulgarización de las Escrituras se introdujo en España el viejo problema de la traducción de la Biblia a lenguas vernáculas, debido fundamentalmente a Erasmo y Lutero, cuyos escritos serían censurados por la Universidad de París en 1531. En medio de esta crisis espiritual se convocó el Concilio de Trento que nada pudo resolver dado el alto grado de tensión. La Biblia se había permitido en traducciones parciales durante la primera mitad del siglo XVI, pero éstas también llegarían a su fin con el *Índice* de Valdés de 1559: FERNÁNDEZ LÓPEZ, S.: *op. cit.*, pp. 45, 153-155 y 158.

¹³⁰⁷ La Reforma buscaba eludir la autoridad y el control central de la Iglesia romana en lo personal y lo religioso al igual que en lo político y esto desembocó en la convocatoria de un concilio ecuménico como contraofensiva católica para crear un aparato de censura moderna que se basaba en métodos filológicos y exegéticos para su aplicación. Desde 1551 hicieron su aparición los índices de libros prohibidos (posteriormente en 1559, 1571 y 1584) y desde 1559 se prohibieron las Biblias *en vulgar* para prevenir las malas traducciones e interpretaciones erróneas: BÉCARES BOTAS, V.: *La filología bíblica y la censura generalis de 1554* en *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, Volumen II, pp. 229-237. Para más información sobre la Inquisición y los humanistas *vid.*: GIL FERNÁNDEZ, L.: *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, pp. 405-439 y para el índice de 1571 y la expurgación de obras erasmistas *vid.*: DÁVILA PÉREZ, A.: *La censura erasmista en el índice expurgatorio de 1571 a través de los documentos de Benito Arias Montano*, en *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, Volumen II, pp. 303-310. No sería hasta 1536 cuando los erasmistas empezaron a ver materializado el peligro que se les avecinaba, procesos que se verían agravados con los de fray Luis de León, Martín Martínez de Cantalapiedra y otros en el tercer tercio del siglo XVI.

5.5. La mujer como generadora y transmisora de cultura: sus deberes y educación hasta el Renacimiento

Dado que la principal figura que motivó la creación del ciclo iconográfico fue una mujer, doña María Manrique, nos parece de especial interés el estudio de la educación femenina y su formación cultural hasta la época del Renacimiento, hechos que influirían notablemente en la mentalidad de inicios del siglo XVI y por consiguiente en el ciclo iconográfico estudiado. La Biblia fue el primer texto dentro de nuestra tradición cultural que condicionaría el papel de la mujer y proporcionaría en un futuro argumentos para los escritores misóginos, sobre todo en la época medieval española, que consultaron para argumentar sus ideas ciertos párrafos del libro de los Proverbios, Reyes o el Cantar de los Cantares¹³⁰⁸. También en el mundo clásico se venía produciendo una clara discriminación de la mujer a favor del varón que no era tan manifiesta en sociedades anteriores al mundo grecorromano. Prácticamente la totalidad de los campos en los que el hombre tenía la posibilidad de sobresalir entre los demás ciudadanos le estaban vedados a la mujer del mundo antiguo. Fueron hombres los que dominaron cualquier tipo de manifestación social pública, como la política, el gobierno, la economía, los ejércitos o el comercio, dejando para la mujer el ámbito privado de la vida doméstica, único recinto en el que podía desenvolverse con relativa seguridad. Esto no impidió que en casos especiales se reconociera la virtud de mujeres excepcionales llegando a recopilarse sus historias en tempranas obras de Homero o el *Catálogo de las mujeres* de Hesíodo¹³⁰⁹. La mención de estas mujeres ilustres en obras de renombre hizo que poco a poco se fuera formando un ideal colectivo de lo que se esperaba de una mujer, cuyas máximas virtudes se reflejaban en estas mujeres-modelo que personificaban las virtudes a imitar.

Estos primeros catálogos femeninos tenían su origen a modo de versos, en un afán de compilar datos para ser usados posteriormente en la producción de poesía. En estas listas se solía encontrar la misma información de todos los personajes estandarizada y compartimentada en bloques tales como el nombre y origen de cada mujer, las fuentes citadas, etc. de modo que todo ello podía resumirse o extenderse a voluntad según deseara el autor. El primer tipo de catálogo de mujeres fue la simple sucesión de nombres, ejemplo que encontramos en la lista de Nereidas (hijas de Nereo) que Homero nombra en su *Iliada* en el momento en que Aquiles conoce la muerte de Patroclo. Las Nereidas sólo se identificaban por su nombre y actuaban a modo de coro en momentos trágicos como la citada muerte o el funeral del propio Aquiles. Esta lista de Nereidas se vería ampliada en la *Teogonía* de Hesíodo, pero en este caso para relacionarlas a manera de árbol genealógico con el resto de deidades míticas. Hesíodo continuó en la segunda parte de su *Teogonía*, el *Catálogo de mujeres* del que sólo se conservan fragmentos y donde nos ofrece información sobre uniones entre dioses y mujeres mortales y las historias de los héroes resultado de estas uniones, a modo de información genealógica¹³¹⁰. Homero nos ofrece otra lista más completa en el viaje de Ulises al Hades, donde se enumeran las heroínas muertas que

¹³⁰⁸ ARCHER, R.: *Misoginia y defensa de las mujeres: Antología de Textos medievales*, p. 20.

¹³⁰⁹ Vid. WEST, M. L.: *The Hesiodic Catalogue of women* y RAMÓN PALERM, V.: *Sobre tradición y originalidad en el modelo historiográfico de Plutarco* en *Estudios sobre Plutarco: paisaje y naturaleza, Actas del II Simposio Español sobre Plutarco, Murcia 1990*, pp. 40-42.

¹³¹⁰ GERA, D.: *Warriow women, The Anonymus Tractatus de Mulieribus*, pp. 40-42.

Ulises va encontrando, tema que Virgilio volvería a repetir en la *Eneida*. El relato de la *Iliada* está considerado como el primer catálogo de heroínas que ha llegado hasta nuestros días aunque en estado fragmentado¹³¹¹.

En Roma también encontramos obras que se preocuparon de reflejar la virtud de la mujer: Plutarco en su *Mulierum virtutes* expuso un raro ejemplo de catálogo con explícitas igualdades entre virtudes masculinas y femeninas, y donde incluyó historias de fundadoras de ciudades. Este catálogo, desconocido para los escritores medievales, fue muy leído en el Renacimiento y fue el primero que argumentaba a favor de las contribuciones cívicas al bien de la comunidad por parte de las mujeres y por la igualdad entre las virtudes de ambos sexos¹³¹². Otra obra claramente a favor de las mujeres fueron las *Heroidas* de Ovidio, que ofrecían un ejemplo de mujeres virtuosas, pero en el mundo clásico estas obras profeministas serían notables excepciones y primaría ante todo la idea de la superioridad del hombre.

Tanto Grecia¹³¹³ como después Roma¹³¹⁴ plasmarían esta discriminación en su producción literaria valiéndose muchas veces del humor y la sátira para conseguir su propósito. El origen de los ejemplos de catálogos satíricos lo tenemos con Semónides de Amorgos, que clasificó en tipos los vicios femeninos y su conducta. También contenía ejemplos de mujeres virtuosas pero siempre con un sentido irónico, origen de muchos tópicos que no cambiarían hasta después de la Edad Media¹³¹⁵. Precisamente una de las obras que ayudaría en el futuro a difundir el pensamiento misógino por toda Europa fue la *Sátira VI* de Juvenal, donde el poeta atacaba a las matronas de Roma acusándolas de todo tipo de vicios y fealdad moral y física¹³¹⁶. Los lectores y escritores de la Edad Media tardía, a menudo clérigos, se tomaron las acusaciones de Juvenal en serio, hecho al que ayudó el que gran parte de estas ideas misóginas pasaran a formar parte del legado que el cristianismo primitivo tomó del imperio romano que estaba llegando a sus últimos días. La lista de Virgilio en el inframundo en la *Eneida*, las *Heroidas* de Ovidio y la *Sátira VI* de Juvenal serían muy leídas y citadas y ejercerían una gran influencia en los futuros catálogos medievales¹³¹⁷.

Gran parte de ese cristianismo primitivo heredero del legado clásico tuvo su origen en la Iglesia Africana del siglo III, con capital en Cartago, ciudad que podía competir con Roma por su celebridad en escuelas, abogados, jurisconsultos y escritores, y que sería cuna

¹³¹¹ McLEOD, G.: *Virtue and Venom: Catalogs of women from Antiquity to the Reinassance*, pp. 13-15.

¹³¹² *Ibidem*, pp. 19-21.

¹³¹³ Para una bibliografía muy completa sobre la mujer y los diferentes tipos de mujeres en Grecia ver: MAYOR FERRÁNDIZ, T. M.: *Los estudios sobre la mujer en la antigua Grecia en Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, Vol. III.5, pp. 2617-2624.

¹³¹⁴ Para más información sobre la situación de las mujeres y su papel en la Antigüedad clásica *vid.* POMEROY, S.: *Diosas, ramerías, esposas y esclavas* y para la concepción del matrimonio consultar LAION, A. E. (ed.): *Consent and Coercion to Sex and Marriage in Ancient and Medieval Societies*, sobre todo la primera parte dedicada al mundo clásico.

¹³¹⁵ McLEOD, G.: *op. cit.*, p. 23.

¹³¹⁶ ARCHER, R.: *op. cit.*, pp. 21, 68 y ss. *Vid.* igualmente JUVENAL: *Sátiras*, pp. 57-89 y NARDO, D.: *La sexta sátira di Giovenale e la tradizione erotico-elegiaca latina*.

¹³¹⁷ McLEOD, G.: *op. cit.*, p. 11.

de dos importantes teólogos: Quinto Septimio Florente Tertuliano (ca. 155-220) y Cecilio Cipriano apodado Tascio (ca. 205-258) que serían mencionados posteriormente por San Jerónimo en su *De uiris illustribus*. Tertuliano escribió su *De cultu feminarum* (202) que serviría medio siglo después de modelo a Cipriano para su *De habitu uirginum* (249): ambos escritos insistían en la necesidad de establecer unas normas de comportamiento para las mujeres cristianas¹³¹⁸. Según su pensamiento, el eje fundamental sobre el que se asienta la vida de un espíritu decoroso y casto que rige la vida de una cristiana virtuosa es la *disciplina*. Ésta, unida a la *castitas* y a la *humilitas*, regirá todo el *habitus* o porte exterior de la mujer, idea que se prolongaría a lo largo del tiempo y que proveería una educación moral a toda la Alta Edad Media¹³¹⁹. Fue en ese momento cuando la virtud de la Castidad se valoró hasta unas cotas antes desconocidas. La explicación la encontramos en el hecho de que los cristianos primitivos, que en los inicios estaban conformados por mujeres y esclavos en gran medida, ya que estos dos grupos se acercaron a la nueva religión cristiana que propugnaba el odio a las barreras sociales y ofrecerles las mismas oportunidades en la vida, pensaban que estaban viviendo los últimos días de la Historia, de ahí que no vieran un propósito en la procreación y animaran a hombres y mujeres a ser devotos y castos¹³²⁰.

Por influencia de esta apreciación de la Castidad se inició un desmesurado culto a la virginidad, virtud que ya se valoraba en Roma con las famosas vestales, pero que se elevó a grados desconocidos, llegando a considerar el estado de la virginidad superior al del matrimonio. A esto contribuyeron los escritos de San Jerónimo, San Ambrosio de Milán y San Agustín, que tendrían una amplia difusión y serían aceptados durante muchos siglos, hasta bien entrada la Baja Edad Media¹³²¹ y que continuarían con sus ideas manteniendo esa situación marginal de la mujer, supeditada al varón que le dictaba sus normas de comportamiento. Muchas de las observaciones de San Jerónimo, San Ambrosio y otros autores de este tiempo influirían en época medieval en la idea de que la mujer cuanto más virtuosamente actuaba más “varonil” era su comportamiento, ideal de perfección a alcanzar y que las vírgenes al renunciar al papel sexual que les definía como mujeres conseguían, al dejar de padecer la imperfección que nacía con su sexo¹³²². De hecho esta obsesión por la Castidad femenina y en particular por la virginidad llegaría a un extremo trágico, ya que se instaba a la mujer a la defensa de su propia Castidad sin límite alguno en sus reacciones, llegando a plantearse el suicidio como forma de escape si la Castidad se perdía. No era que para el moralista el acto de atentar contra la propia vida fuera lícito de una manera abierta, pero había una alusión a una vaga inspiración divina que podía legitimarlo en alguna ocasión. Existía la doctrina de un suicidio excepcional en materia de Castidad al que el hecho de verse inspirada por Dios podía convertir en virtud y martirio¹³²³.

Esta preocupación por la mujer y su modo de actuar llevó a San Ambrosio a la redacción de su obra *Sobre las vírgenes y sobre las viudas*, donde además de dictar normas de conducta femenina, apoyaba a las mujeres y las animaba contra la adversidad: *No tenéis*

¹³¹⁸ ARCHER, R.: *op. cit.*, pp. 73 y 76.

¹³¹⁹ ALFARO, V. y FRANCIA, R.: *Bien enseñada: la formación femenina en Roma y el Occidente romanizado*, pp. 71, 78, 81 y ss.

¹³²⁰ McLEOD, G.: *op. cit.*, p. 36.

¹³²¹ Para conocer las opiniones de estos tres santos sobre la virginidad y su influencia sobre el pensamiento de la Alta Edad Media vid. TIBBETTS SCHULENBURG, J.: *The heroics of Virginity: Brides of Christ and Sacrificial Mutilation en Women in the Middle Ages and the Reinassance: Literary and Historical Perspectives* (Mary Beth Rose ed.), pp. 29-72.

¹³²² ARCHER, R.: *op. cit.*, p. 52.

¹³²³ MURIEL TAPIA, M^a C.: *Antifeminismo y subestimación de la mujer en la literatura medieval castellana*, pp. 69-70.

razón, oh viudas, para atribuir vuestra inestabilidad a la debilidad del sexo o a la pérdida de apoyo del marido. Es suficiente para vuestra protección que no falte la fuerza del ánimo¹³²⁴, otorgando al género femenino un grado de confianza que les sería retirado siglos más tarde. San Jerónimo insistía en el mismo tema de la virginidad como ideal de perfección en la mujer en su obra *Adversus Jovinianum (Contra Joviniano)*, quien proponía la teoría de que las casadas y las vírgenes eran todas de igual mérito, teoría que debió sonar a escándalo en su época¹³²⁵. Esta obra está considerada como el mayor catálogo de mujeres de la Roma cristiana, que ofreció una gran influencia a los catálogos que vendrían tras él y que dominaría el panorama medieval hasta la llegada de Cristina de Pizán. San Jerónimo demostró aquí un profundo conocimiento del mundo clásico y atacó las ideas de Joviniano, que calificaba el estado del celibato como de antinatural. San Jerónimo usaba el catálogo de mujeres paganas para demostrar que incluso entre los paganos la Castidad era una virtud y para ello dividió a las mujeres en dos grupos, uno de virtudes y otro de vicios. Fue por tanto el primero en separar las mujeres positivas de las negativas en dos listas, algo que ni Homero ni Virgilio habían hecho. Así usaba una serie de ejemplos de mujeres de la literatura clásica como vírgenes, castas viudas, diosas y heroínas tanto griegas como romanas, con el fin de demostrar que la Castidad era la mejor forma de vida para la mujer¹³²⁶. Él creó también la triple estructura que tomarían los catálogos medievales, al clasificar a las mujeres virtuosas en tres tipos: la virgen viril, la viuda continente y la esposa fiel, llegando a ver cómo la mujer célibe, en término morales se convertía en un hombre¹³²⁷. Al dejar claro que no hablaba en sentido satírico, como lo hacía Juvenal, y exponer seriamente las virtudes y vicios de hombres y mujeres, esta obra ejercería una enorme influencia en el posterior desarrollo de la tradición misógina europea. De hecho durante los siglos posteriores el tratado del santo se convirtió en una de las fuentes más importantes para los que escribieran sobre el tema de la mujer¹³²⁸.

El tema de la Castidad llevó a la creación de modelos de actuación y de comportamiento de aquellas mujeres consagradas a la vía virginal, a la unión mística con Cristo, que eran claro exponente de un catálogo de virtudes en un momento en que tomaba cuerpo una sociedad y un ambiente preparado para el aflujo de las traducciones patrísticas que habrían de nutrir el pensamiento de la época, con grandes influencias de autores como Tertuliano (*De cultu feminarum*), San Ambrosio o Leandro de Sevilla. El pensamiento cristiano era la principal fuente de información iconográfica y por ello las largas listas de heroínas que se convirtieron en mandamiento moral cobrarían siglos después vida en las grandes catedrales del gótico¹³²⁹. No es de extrañar también que se elaborara un modelo tendente al elogio de las mujeres que expiaron las faltas de la materia conforme a una existencia íntegramente consagrada a Dios y a la abstinencia sexual, como forma de superar el debate entre el cuerpo y el espíritu. Este modelo se hizo real en la figura de María Magdalena, también llamada la apóstola, cuyo culto se extendió por Galia, Hispania,

¹³²⁴ AMBROSIO DE MILÁN: *Sobre las vírgenes y sobre las viudas*, p. 251.

¹³²⁵ MURIEL TAPIA, M^a C.: *op. cit.*, p. 62. En esta obra San Jerónimo usó una serie de ejemplos de mujeres de la literatura clásica para demostrar que la Castidad era la mejor forma de vida: RAMÓN PALERM, V.: *op. cit.*, pp. 47-48 y 52-59.

¹³²⁶ GERA, D.: *op. cit.*, pp. 47-48 y 52-59.

¹³²⁷ McLEOD, G.: *op. cit.*, pp. 35-45.

¹³²⁸ ARCHER, R.: *op. cit.*, pp. 21, 78 y ss. y JERÓNIMO, San: *Cartas*, pp. 338-376.

¹³²⁹ NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: *Casa, calle, convento: Iconografía de la mujer bajomedieval*, pp. 68 y 71. En relación con este tema de las mujeres representadas como virtudes es curioso resaltar que antes del gótico eran las figuras femeninas las que representaban los vicios, mientras que con el cambio de mentalidad pasaron a representar virtudes: *Vid.* p. 85 de esta misma obra y DUBY, G. Y PERROT, M. (dir.): *Historia de las mujeres, Tomo 2: La Edad Media* pp. 108-130.

Italia e Inglaterra, y que sería muy extendido durante el gótico. Su figura de pecadora arrepentida abría un horizonte a la educación moral para encarar la vida desde la virtud¹³³⁰.

También San Agustín contribuyó con sus escritos a la vertiente misógina de la literatura patristica al colocar a la mujer en un segundo plano. Él afirmaba que el pecado original de Adán no era tan sólo el primer pecado, sino una trasgresión de la ley divina de tal magnitud que condenó a todos los seres humanos a nacer en un estado de pecado. De ahí que la figura de Eva adquiriera una dimensión de culpabilidad que no existía para los hebreos ni para los cristianos de los tres primeros siglos de nuestra era. Por eso la tradición cristiana produjo la figura de la Virgen como contrapartida a la de Eva. María fue la pieza clave en el intento de los escritores patristicos y medievales de demostrar que a pesar de Eva había en la mujer una capacidad de autosuperación. En torno a ella se mencionaban ejemplos de mujeres que habían llegado a dominar su femineidad y a partir de San Jerónimo estos ejemplos se coleccionaron para formar catálogos de mujeres procedentes del Antiguo Testamento y de la literatura clásica¹³³¹.

De todos modos esta obsesión por la virginidad no supuso un obstáculo para la educación y la formación de las mujeres, a las que de momento no se les negó el acceso a la cultura e incluso se intentó fomentar el aprendizaje entre ellas, siempre para protegerlas de los peligros de los vicios y con una finalidad totalmente ética. Tanto San Ambrosio a su hermana Marcelina como San Jerónimo a Eustoquio aconsejaban la lectura: *Lee con frecuencia, y cuantas más cosas aprendas, mejor*¹³³².

Este afán por la educación y la formación de la mujer se continuó durante la Alta Edad Media, etapa en la que las monjas experimentaron en los monasterios un gran celo y un enorme apetito de saber. En este período la figura de Dhuoda reflejó una situación que no debió ser excepcional durante la Alta Edad Media europea. Su vida se remonta a mediados del siglo IX, en plena época imperial y perteneció a una familia noble, quizá próxima al emperador Carlomagno, a quien pudo haber conocido de pequeña. En el año 841, el Imperio se fracturó y Dhuoda inició su obra, compuesta entre el 841-843 y escrita en latín que seguía siendo la lengua de la gente culta. Su *Manual para mi hijo* es el tratado de educación más antiguo conocido compuesto por una mujer ya que los problemas de la educación eran competencia femenina, y es la única obra literaria de ese género en esa época. Dhuoda aconsejaba a su hijo sobre todo a leer y rezar y ambos estaban tan íntimamente ligados al Antiguo y Nuevo Testamento que ella no se tomó la molestia de contar la historia de los personajes bíblicos, sino que bastaba con evocarlos dando por supuesto que éstos se conocían de sobras. Demostraba con esto ser una mujer muy instruida, su obra está nutrida de los Padres de la Iglesia y la Sagrada Escritura impregna su pensamiento. Pero Dhuoda leyó más que la Biblia, ya que citaba poemas como los de Prudencio, San Agustín, Gregorio el Grande o Isidoro de Sevilla, que hasta el siglo XIII fueron lecturas básicas para toda persona culta y también salpicó su obra con expresiones

¹³³⁰ NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: *op. cit.*, pp. 47-48 y 71-74.

¹³³¹ ARCHER, R.: *op. cit.*, pp.26-27.

¹³³² ALFARO, V. y FRANCIA, R.: *op. cit.*, p. 115. Aunque Eustoquio pueda parecer un nombre de varón se trata de la hija de Santa Paula, con quienes mantuvo una abundante correspondencia San Jerónimo. Santa Paula era una noble señora romana que distribuyó sus bienes y se hizo pobre para pasar inadvertida. Tras la muerte de su esposo, que sintió mucho, se consagró a Dios. Su hija Eustoquio permaneció virgen y también se consagró a Dios. Viajó con su madre de Roma a Tierra Santa y visitó los Santos Lugares. Como Santa Paula ella también hablaba hebreo y tras la muerte de aquella continuó su obra como fundadora de monasterios: VORÁGINE, Santiado de la: *La leyenda dorada*, Vol. I, pp.137-141.

sacadas del griego y el hebreo¹³³³. De todos modos no debemos engañarnos y pensar que las mujeres aprendían de forma libre y con el mismo visto bueno con el que aprendían los varones; su objetivo primordial y la necesidad por la que debían ser bien formadas era debido a que eran ellas las que tenían la misión de la educación de los niños y eran las encargadas de éstos durante sus primeros años de existencia, de ahí que en su obra pedagógica, Dhuoda subraye en su hijo la necesidad sobre el aprendizaje: *En medio de las preocupaciones mundanas del siglo, no debes de procurarte muchos libros, donde a través de las enseñanzas de los santos padres y maestros puedas descubrir y aprender más de lo que está escrito aquí sobre Dios creador (...) Tienes y tendrás libros para leer, para hojear, para meditar, para profundizar, para comprender, y hasta podrás encontrar fácilmente doctores que te instruyan, Te proporcionarán modelos de lo que puedes hacer de bueno para cumplir con tu doble deber*¹³³⁴.

Durante toda la Alta Edad Media y gran parte de la Baja este aprendizaje no estaba limitado a los varones y sabemos que entre el repertorio de copistas, había una gran cantidad de mujeres que han dejado sus nombres e iniciales en libros miniados¹³³⁵; lo cual nos informa con evidencia acerca de la no desdeñable proporción de mujeres que sabían leer y escribir. También las hijas de las grandes familias tenían a su lado una institutriz que a veces figura en algunos documentos, pero lo más habitual era que los conventos de mujeres se encargaran de la educación de las niñas y a menudo de los varones. En el siglo XIV la crónica Villani señalaba que hacia 1338 a las escuelas acudían un niño sobre dos y precisa que eran varones o niñas¹³³⁶. Muestra de ello fueron las grandes autoras medievales que siguieron a Dhuoda en el tiempo, como Hrotsvitha¹³³⁷, escritora del siglo X, Herralda de Hohenburg¹³³⁸, autora en el siglo XII del *Hortus Deliciarum*, texto poético de gran contenido pagano en el que la abadesa saluda a las jóvenes vírgenes y las invita por su salvación a la fidelidad y amor al verdadero esposo. Tras la muerte de Hildegarda de Bingen¹³³⁹, prolífica escritora ocurrida en 1179 y en los 120 años posteriores a su fallecimiento se produjo una asombrosa proliferación de escritos de mujeres religiosas en latín y en lenguas vulgares, tanto en prosa como en verso. Entre ellas destacaron Matilde de Magdeburgo, Ángela de Foligno, Grazida Lizier, Sybille Peire, Bèatrice de Lagleize, o Margarita Porete¹³⁴⁰, que demuestran claramente que la cultura y el saber no eran patrimonio exclusivo de los hombres¹³⁴¹. Sólo tardíamente y a partir de los siglos XIII y XIV se plantearía el problema de saber si las niñas debían o no recibir instrucción. A pesar de esto, España fue desde los inicios de la época medieval hasta el principio de la Edad Moderna un país en el que la mujer disfrutó de una igualdad con el hombre en materia de trabajo y vida sexual, algo que no se conocía en otros países europeos. Hay documentos que muestran que las mujeres no sólo compraban, vendían, donaban o comerciaban en su

¹³³³ PERNOUD, R.: *La mujer en tiempo de las catedrales*, pp. 55-60 y 64.

¹³³⁴ *Ibidem*, p. 60.

¹³³⁵ Para ver la gran cantidad de mujeres artistas de la abadía de Hohenburg de las que conservamos sus nombres en muchas ocasiones ver MARTINENGO, M., POGGI, C. y otros: *Libres para ser: Mujeres creadoras de cultura en la Europa medieval*, pp. 152-158

¹³³⁶ PERNOUD, R.: *op. cit.*, pp. 70, 73 y 76-77.

¹³³⁷ MARTINENGO, M., POGGI, C. y otros: *op. cit.*, pp. 161-228. La obra de esta escritora sería recuperada en 1501 cuando Corrado Celtis publicó en Nuremberg el códice de sus obras recientemente descubierto por él, y que Durero ilustraría con diez grabados. *Vid.*: DE MAIO, R.: *Mujer y Renacimiento*, p. 21.

¹³³⁸ MARTINENGO, M., POGGI, C. y otros: *op. cit.*, especialmente p. 71 y más en general pp. 51-160.

¹³³⁹ *Ibidem*, pp. 19-50.

¹³⁴⁰ Margarita Porete, ajusticiada el 31 de mayo de 1310, está considerada la iniciadora de la autobiografía femenina con su obra *Espejo de las almas sencillas*, libro que se difundió durante todo el Renacimiento ante la inquietud de los santos Bernardino, Juan de Capistrano y Antonino, que ponían en guardia a las mujeres contra él, mientras Santa Catalina de Génova y Margarita de Navarra lo disfrutaban: DE MAIO, R.: *op. cit.*, p. 176-177.

¹³⁴¹ DRONKE, P.: *Las escritoras de la Edad Media*, pp. 279-314.

propio nombre sino que también heredaban de sus padres bajo una regla de absoluta igualdad establecida en el *Liber Judicorum*¹³⁴².

La Baja Edad Media y más concretamente el siglo XII fue un momento en el que las mujeres disfrutaron de un grado peculiar de autonomía; cuando sus esposos se ausentaban de casa e iban a la guerra las dejaban solas y ellas podían entonces manejar los asuntos y negocios familiares, de ahí que la separación en esta época entre la esfera femenina privada y la masculina pública no existiera como sí lo hizo en el mundo clásico o posteriormente en el Renacimiento. Esta situación especial de mujeres más preparadas provocó que afloraran mejores circunstancias para la aparición de catálogos de mujeres: la cultura se secularizó y se retomaron nuevos escritos clásicos reintroducidos del mundo árabe, hechos que influirían en que en una de las obras más leídas de esta época, el *Roman de la Rose* de Jean de Meun, se hiciera patente el nuevo interés por estos catálogos¹³⁴³.

Fue también en esta época cuando se inició la literatura que se empeñaría en debatir el problema de la educación de las mujeres. El siglo XIII fue particularmente prolífico en tratados pensados para las mujeres: Roberto de Blois y Felipe de Novara escribieron sobre la conducta adecuada de las mujeres de clase alta. Éste último destacaba las virtudes de la Castidad y la obediencia y consideraba innecesaria la lectura y pernicioso la escritura, ya que podía llevar a las mujeres a escribir cartas de amor¹³⁴⁴. También santos como Santa Catalina de Siena y San Bernardino ofrecieron ejemplos de cómo debía educarse a las mujeres, aunque Catalina confiaba en el ejemplo pasivo, un reflejo de su femineidad, mientras Bernardino proclamaba un mensaje agresivo que respondía al ideal masculino¹³⁴⁵. Por esta época la tradición agustiniana seguía defendiendo la debilidad intelectual adjudicada a la mujer y obras como la segunda parte del *Roman de la Rose* exponía los vicios de las mujeres y retomaban la vieja idea de su inferioridad y natural maligno¹³⁴⁶. Santa Catalina sería una de las puertas por la que entraron en el mundo nuevas dudas sobre la cultura misógina, en tres momentos singulares: cuando en 1377 Gregorio XI dejó Aviñón por Roma por la apasionada inducción de la santa; en 1393 cuando Raimondo de Capua plasmó en la *Legenda maior* su imagen heroica y en 1500 con la reedición de sus *Cartas* por Aldo Manuzio¹³⁴⁷.

Pero no sólo los autores interesados por asuntos religiosos o morales escribían sobre el tema femenino. Bocaccio es otro ejemplo de autor cuya obra estaba destinada a la mujer, aunque a veces se decantara en favor de ésta y en otras los tintes misóginos sobresalieran del resto. En su obra *Corbaccio* habla de las relaciones amorosas y del comportamiento que debían tener las mujeres, siendo a veces muy crítico con ellas, aunque

¹³⁴² ORTEGA COSTA, M.: *Spanish women in the Reformation*, en *Women in the Reformation and Counter-Reformation Europe*, p. 90.

¹³⁴³ McLEOD, G.: *op. cit.*, pp. 47-48 y 54-57.

¹³⁴⁴ WADE LABARGE, M.: *La mujer en la Edad Media*, pp. 61-62.

¹³⁴⁵ HERLIHY, D.: *Women, family and society in Medieval Europe*, p. 176. *Vid.* esta misma obra pp. 174-192 para conocer las ideas educativas de ambos santos.

¹³⁴⁶ NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: *op. cit.*, pp. 121 y 161. Recordemos que, gran parte de la concepción que tenían los pensadores medievales sobre la mujer se basaba en su fácil aceptación de la esencial inferioridad de la misma, que explicaban como resultado natural del pecado de Eva: *Vid.* WADE LABARGE, M.: *op. cit.*, p. 50.

¹³⁴⁷ DE MAIO, R.: *op. cit.* p. 14.

no ofrezca ejemplos de mujeres para contrastar modelos de vicio-virtud¹³⁴⁸. Para su composición se inspiró en parte en Juvenal, y argumentaba que había habido un descenso moral entre las mujeres desde la Antigüedad hasta sus días, ya que antes había mujeres virtuosas pero ya no¹³⁴⁹.

Mucha más importancia tuvo su otra obra *De Claris mulieribus* en relación con el tema femenino, obra que encuentra su más clara inspiración en el *De viris illustribus* de Petrarca, como reconoce su propio autor en el prefacio. Su intención era dar ejemplos de mujeres cuya conducta se debía imitar o rechazar y para ello utilizó 106 biografías de heroínas mayoritariamente paganas, debido al hecho de que las judías y las cristianas eran de sobra conocidas por el público¹³⁵⁰. Bocaccio se diferenciaba de San Jerónimo en que para él la Castidad era importante, pero no la pieza única de valoración de las mujeres, ya que incluyó entre otras la obediencia y la sumisión. De nuevo encontramos el hecho de que las mujeres que Bocaccio admiraba no eran típicamente femeninas, es decir, eran viriles o se comportaban como hombres, algo atípico a su género. Aunque sea considerado como misógino según la tradición, fue uno de los primeros catálogos de mujeres desde la Antigüedad que valoró a éstas según sus propios méritos, ya que aparecían mujeres heroicas y castas junto a reinas o mujeres malvadas pero que el autor ofreció en una nueva visión al colocarlas en su lugar en la Historia. No sólo presentaba una colección de mujeres históricas, era además una colección de vidas ejemplares y la tradicional visión de la mujer como ser inferior se mezclaba con esta nueva perspectiva. Se pretendía la emulación de las virtudes que compartían personajes antiguos, mujeres tanto paganas como cristianas, pero excluyendo conscientemente a mártires y santas de su lista porque eran la clase de mujer que siempre recordaban los historiadores y además porque el tipo de virtud de la que gozaron no le interesaba en su obra. Dejó claro que él hablaba de virtudes clásicas, distintas de las que la ética cristiana normalmente recomendaba a las mujeres¹³⁵¹.

Muy interesante nos parece la idea que de la mujer se tenía en aquella época y de la que tenemos un reflejo en las propias palabras del autor. Aunque en su origen pretendiera dedicarlo a la reina Giovanna de Nápoles, finalmente Bocaccio se decidió por elogiar en el prólogo a Andrea Acciaiuoli, hermana del senescal de la Corte de Nápoles, para que patrocinara la edición de su libro *De Claris mulieribus* y lo acogiera bajo su protección. Con esto el autor pretendía que ella con su *status* aceptara la responsabilidad de dar credibilidad a la obra¹³⁵².

Pero lo más curioso era la forma de halago que tenía Bocaccio hacia una mujer, ya que para resaltar sus virtudes escribió *hay en vos varonidad y virtud más varonil que de dama*. La dama se sintió halagada por las cualidades que de ella dio el escritor, que logró ver como aquella patrocinaba su obra. Es de destacar que el escritor no elogiara las virtudes propias de una mujer, algo sintomático de la mentalidad que se abría paso en la clase noble, sino que una mujer llegara a ser excelente no por cuanto de sobresaliente tuviera su persona, sino por la capacidad de realizar acciones o de poseer cualidades

¹³⁴⁸ BOCACCIO, G.: *L'Ameto-Lettere-Il Corbaccio*, pp. 183 y ss.

¹³⁴⁹ ARCHER, R.: *op. cit.*, p. 21.

¹³⁵⁰ De todos modos no siempre el uso de figuras paganas podía verse como algo totalmente positivo. Para ciertos autores el *exemplum femenino* llegó a convertirse en amonestación y si las paganas Lucrecia y Cornelia habían hecho gala de eminentes virtudes, a la fuerza debían hacerlo las mujeres cristianas. Obras como el *Galateo* llegaron a formular la idea pedagógica de que Penélope y Lucrecia fueron grandes y castas porque no sabían leer: *vid.* DE MAIO, R.: *op. cit.*, pp 25 y 158.

¹³⁵¹ BENSON, P. J.: *The invention of the Renaissance woman: The challenge of female independence in the literature and thought of Italy and England*, pp. 9, 10, 14, 16 y 17 y McLEOD, G.: *op. cit.*, pp.62-80.

¹³⁵² *Ibidem*, pp. 10-12.

propias de los varones o atribuidas tradicionalmente a éstos¹³⁵³. En el propio libro las mujeres que se presenta son excepcionales, con características consideradas masculinas o *Virilem*. Al otorgar características masculinas a estas mujeres únicas, éstas no se convertían en un peligro para el orden social, ya que las mujeres normales no podrían hacer lo que las mencionadas heroínas realizaba, al ser simplemente mujeres.

Aunque volvemos a encontrar que la Castidad y la fidelidad, las dos virtudes tradicionales que se esperaba encontrar en una mujer, aparecen en el texto éste es de los más enérgicos de su autor en favor de la mujer. En el Proemio B desaprueba el error del sistema educativo de la mujer en su sociedad y señala este libro como remedio, de ahí que ofrezca los nombres de escritoras de gran educación, que se encontraban entre los ejemplos más positivos para ser imitados. Con ello además estimulaba a la lectora a ver compatible la actividad literaria, la virtud y la gloria, aunque Boccaccio no considerara que su obra estuviera destinada sólo a mujeres ni como literatura marginal, ya que dejó claro que esperaba que tanto hombres como mujeres se interesaran por ella¹³⁵⁴. Boccaccio proporcionó unas nuevas ideas a Europa que Petrarca no había conocido, ya que en las obras de Petrarca conocemos mujeres que iban a alimentar teorías de amor y celos cortesés, mientras que por Boccaccio aparecían mujeres reales que rara vez eran metáforas¹³⁵⁵.

Los escritos de Boccaccio como el *De claris mulieribus*¹³⁵⁶ ayudarían a las mujeres, pero otros como el *Corbaccio* junto con un capítulo contra las mujeres incluido en su *De casibus virorum illustrium* habrían de ser una importante clave para el desarrollo de la misoginia literaria en España a fines del siglo XIV y durante el XV. Su no demasiado claro posicionamiento en el tema, al menos visto con ojos de hoy en día, llevaría al surgimiento de un debate en el que antifeministas y profeministas se enzarzarían durante más de siglo y medio¹³⁵⁷.

En los inicios de este clima de debate encontramos la importante figura de Cristina de Pizán¹³⁵⁸. Hija de un médico y astrólogo italiano que vivió en la corte de Carlos V de Francia, fue una mujer inusual entre las escritoras medievales, debido a su extensa cultura adquirida fuera de los conventos. Al quedar viuda con 25 años tuvo que mantener a sus 3 hijos y a su madre que también era viuda, para lo que empezó a escribir con el fin de ganarse la vida¹³⁵⁹. Ella retomó los consejos de Vincent de Beauvais mientras que rechazó los de Felipe de Novara, que optaba por mantener a las mujeres en la ignorancia¹³⁶⁰. Su libro de instrucción para mujeres es de los pocos de este género escritos por una mujer: sentía que las mujeres estaban siendo tratadas injustamente y eran infravaloradas por sus contemporáneos varones. Su intención era probar que las mujeres eran capaces de acciones

¹³⁵³ GARCÍA VELASCO, A.: *La mujer en la literatura medieval española*, p. 86.

¹³⁵⁴ BENSON, P. J.: *op. cit.*, pp. 16, 18-20, 22 y 26.

¹³⁵⁵ DE MAIO, R.: *op. cit.*, pp. 18-19.

¹³⁵⁶ Otras listas de mujeres insignes como las de los *Triunfos* de Petrarca o la *Caza de Diana* de Boccaccio originaron continuos catálogos biográficos, no sólo heroicos sino también polémicos en todos los textos sobre la cuestión femenina. *Ibidem*, p. 168.

¹³⁵⁷ ARCHER, R.: *op. cit.*, p. 46.

¹³⁵⁸ *Vid.* PÉRONOUD, R.: *Cristina de Pizán*, para conocer tanto la trayectoria literaria como la vida personal de esta escritora.

¹³⁵⁹ Existe una curiosa representación de Cristina trabajando en su *scriptoria* que la coloca a la altura de otros grandes pensadores de la Baja Edad Media que aparecen dedicados al estudio y la composición literaria. Ver: DUBY, G. Y PERROT, M. (dir.): *Historia de las mujeres, Tomo 2: La Edad Media*, p. 447.

¹³⁶⁰ PÉRONOUD, R.: *La mujer en tiempo de las catedrales*, pp. 76-77.

virtuosas y que los misóginos estaban equivocados y para ello escribió sus dos obras más importantes en 1404 y 1405. La primera fue *El Tesoro de la ciudad de las damas* o *Libro de las Tres Virtudes* que pretendía ser una obra más práctica y ofrecía reglas de conducta a mujeres de todos los niveles sociales y en todas las etapas de la vida; fue muy conocido en Francia durante los siglos XV y principios del XVI aunque luego fuera olvidado¹³⁶¹. La segunda y mucho más importante fue *La ciudad de las damas*, donde la autora cantaba las alabanzas de mujeres excelentes. Inspirada en la obra de Boccaccio y muy influenciada por *La ciudad de Dios* de San Agustín es considerado el primer catálogo escrito por una mujer que defiende a su género contra la institucionalizada misoginia. Esta obra, además de representar el culmen de la tradición medieval de catálogos fue el primero desde Plutarco que igualaba las virtudes de las mujeres y de los hombres y sirvió de puente entre los catálogos medievales que mostraban el ejemplo según la autoridad y los renacentistas, que preferían el debate¹³⁶².

ESPAÑOLES DEL SIGLO XV

En la tradición literaria los cuentos ejemplares o *enxemplos* que se propagaban a lo largo del siglo XIII por España aportaron a la literatura de nuestro país una línea misógina de origen oriental. También *Il Corbacho* influyó en textos sobre el vituperio de mujeres, como las *Coplas* escritas en castellano desde mediados hasta finales del siglo XV, pero cuyo origen era mucho más antiguo ya que hundían sus raíces en la poesía provenzal. Ejemplos de estos textos eran las *Coplas de las calidades de las donas* o *coplas de maldecir de mujeres* de Pere Torroella. Este texto más que cualquier otro escrito en español sirvió de punto de referencia para todos los que hicieron literatura sobre la mujer hasta mediado del siglo XVI. Durante los 40 años posteriores a la composición de las coplas se realizó una intensa actividad literaria en torno a ellas y varios poetas escribieron en apoyo de esta postura, aunque también hubo respuestas en verso como las de Gómez Manrique, representante de la vertiente de la tradición de la defensa de la mujer. Fue precisamente Gómez Manrique quien supuso el punto de partida de las obras en defensa de las mujeres en la España medieval, momento en el que se acuñó el término de “*maldicientes*” para vituperar a los escritores misóginos que atacaban a la mujer¹³⁶³.

Los violentos insultos proferidos por autores como Torrellas, Lucena o los poetas de cancioneros, en un clima propiciado por el *Corbacho* de Boccaccio movieron a un grupo de escritores cortesanos a salir caballeramente a la defensa de la mujer. Entre ellos destacaron los conocidos profeministas del siglo XV, con sede en Castilla en la Corte de Juan II cuya primera esposa Doña María, indignada por el clima literario que se había creado en esa época contra la mujer promovió un movimiento para su defensa, como ya existía en Francia con la mencionada Cristina de Pizán. Estos literatos iniciaron su defensa a la mujer creando el término de “*maldicientes*” para referirse a los antifeministas del siglo XV. También comenzaron una auténtica dialéctica en el profeminismo que evidenciaba la pasión con que sus partidarios asumieron la defensa de la mujer, y pusieron en acción todos los recursos lógicos de los que disponían apelando a la Filosofía o la Teología. Para

¹³⁶¹ WADE LABARGE, M.: *La mujer en la Edad Media*, pp. 65-67. Para más información sobre Cristina de Pizán consultar esta misma obra, pp. 295-298, DE MATTEIS, M. C.: *Donna nel Medioevo: aspetti culturali e di vita quotidiana*, pp. 225-232 y NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: *op. cit.*, p. 178 y ss.

¹³⁶² McLEOD, G.: *op. cit.*, pp. 8, 111-137.

¹³⁶³ ARCHER, R.: *op. cit.*, pp. 37, 43, 45 y 46.

ellos una de las mejores formas de defender a la mujer era crear modelos o paradigmas de castas, sumisas y fuertes, anclados en la Biblia, la mitología, o en leyendas y tradiciones. El principio de igualdad de los dos sexos teóricamente latía en los escritos de estos autores y lo que verdaderamente sorprende es el haber comparado en aquella época bajo unas mismas exigencias la conducta de ambos géneros. Los profeministas intentaron detener y derrocar la campaña de los maldicientes y su objetivo fue declarar a la mujer sujeto de valores morales e implantar el optimismo sobre sus posibilidades para producir el bien, en un momento crucial de nuestra literatura cuando los rigores del moralismo, el influjo de Italia y ciertos desenfados poéticos sumergieron el nombre de la mujer en una censura. Los profeministas llevaron a cabo su cometido adoptando un carácter de especie de cruzada galante, pero para la mujer del siglo XV, salvo privilegiadas excepciones, casi todo estaba perdido¹³⁶⁴.

Durante tres años, de 1443 a 1446 el esquema del *De Claris mulieribus* inspiró en España tres respuestas al *Corbaccio*, el libro de Boccaccio de mayor contenido misógino. Estas obras fueron de claro carácter profeminista: la *Defensa de virtuosas mujeres* de Diego de Valera, historiador de Isabel la Católica, el *Triomf de les dones*, del catalán Juan Rodríguez del Padrón y el *Libro de las Claras e Virtuosas mugeres* de don Álvaro de Luna, quien estaba en lo más alto de su poder cuando lo escribió¹³⁶⁵. Estas obras a veces hacían referencia a mujeres ejemplares limitándose a la cita de sus nombres con alguna breve alusión a sus hazañas o virtudes, aunque V

alera acompañó el texto con una glosa sobre cada una de ellas que era dos veces más larga que el propio texto. Por su parte Rodríguez del Padrón ofrecía 43 razones en las que las mujeres excedían en todo a los hombres y ambas obras estaban dirigidas a la reina María, primera esposa de Juan II, del mismo modo que Boccaccio también dirigió su *De claris mulieribus* a una mujer. Fue precisamente esta obra la que sirvió de modelo a don Álvaro de Luna para la creación de su voluminoso libro que se construyó casi totalmente con biografías de mujeres del Antiguo Testamento, del mundo clásico y de la edad cristiana, poniendo su énfasis en que éstas habían sido virtuosas además de célebres¹³⁶⁶.

Alrededor de 1468 o poco después fray Martín de Córdoba escribió su *Jardín de nobles doncellas*, un tratado destinado a la princesa Isabel de Castilla sobre cómo debían gobernar los príncipes cuando ese príncipe era una mujer. Se trata de un manual destinado a explicar cómo la princesa podría superar los *defectos de su sexo* y en sus pasajes se citaban los fallos comunes a las mujeres, como la falta de control en el hablar y la tendencia a ser inconstantes en sus propósitos. Según este autor la mujer formaba parte junto con niños y ancianos del clásico triunvirato de la flaqueza, al que en algunos tratados se sumaban los

¹³⁶⁴ MURIEL TAPIA, M^a C.: *Antifeminismo y subestimación de la mujer en la literatura medieval castellana*, pp. 331-335, 340-342.

¹³⁶⁵ DE MAIO, R.: *op. cit.*, pp. 167-168. Don Álvaro de Luna atacó claramente a los autores que criticaban a las mujeres y querían aplicar a todas los vicios de solo unas pocas: *Por ende, si por tan altas auctoridades paresçe las mugeres aver seydo muy sobrepuiantes, e muy mas larga mente paresçera; las quales por la muy singular exçelencia de virtudes meresçen gloria de verdadera alabança e ser algunas en nuestro tienpo muy claras, non solo por nobleza de linaje, mas por costumbres muy loables, e por muy honestos enseñamientos: mucho no maravillo con qual fruente la locura de los malos presume querer afean toda la generaçión de las mugeres, e por su ventura por tachas de algunas, como pienso estos maldicientes quieren inculpar toda la generaçión de las mugeres, non paran mientes el grand error que en esto fazen*: DE LUNA, Á.: *Libro de las Claras e Virtuosas mugeres*, p. 45.

¹³⁶⁶ ARCHER, R.: *op. cit.*, pp. 50-51.

eunucos, subrayando la piedad común de unos y otros, por entender que tal virtud dimanaba de las naturalezas débiles. También destacaba la Castidad de la mujer como valor esencial, recordando la tradición medieval que se mantenía desde tiempos de la Patrística, y aseguraba que las demás eran virtudes satélites y muertas si no se ejercitaban sobre la base de ésta: *Todas las virtudes de la mujer, aunque estoviese un montón dellas fasta el cielo, sin castidad no son sino como escorias y ceniza contra el viento*¹³⁶⁷. A pesar de estos comentarios este tratado no pretendía ser misógino, era un texto de carácter político en el que fray Martín justificaba los derechos de Isabel al trono de Castilla, y por ello lo importante tanto para él como para la reina era la innegable capacidad de la mujer que, con la ayuda de Dios, podría superar su condición natural. Como era de esperar, la reina incluyó pronto esta obra entre las de su biblioteca, donde destacaban algunas relacionadas con el mismo tema ya mencionadas como *El libros de las donas* de Francesc de Eiximenis, el *Libro de las virtuosas e claras mujeres* de don Álvaro de Luna y la versión castellana del *De Casibus virorum illustrium* de Bocaccio¹³⁶⁸. La propia reina era un verdadero modelo de deseo de igualdad entre el hombre y la mujer, y buena muestra de ello fue el papel que desempeñó como completa reformadora en gobierno, finanzas, Iglesia, justicia, vida familiar, artes e idioma. También la reina insistió en la educación que debía recibir la mujer, y como ejemplo de ello se preocupó en aprender latín cuando tenía cerca de 40 años¹³⁶⁹.

A pesar de obras tan importantes como las de Cristina de Pizán que ejercieron una gran influencia, y del hecho de que en España estuviera cada vez más clara la postura profeminista durante el siglo XV, en una Italia donde ya se hacía sentir la influencia del Renacimiento seguimos encontrando autores misóginos como Francesco da Barberino, que hablaba de la educación en general y prefería que a las niñas se les enseñaran las tareas domésticas: hacer el pan, limpiar un sombrero, hacer mantequilla, cocinar, lavar, hacer la cama... Sin embargo dio un paso adelante al admitir que las mujeres de la nobleza tenían que saber leer, como también las religiosas, pero debemos destacar que, a partir de esa época, la mentalidad cambió y aunque surgieron muchos defensores de la mujer, la instrucción se convertiría cada vez más en patrimonio de los hombres¹³⁷⁰. Aunque la condición de la mujer no cambió en el Renacimiento, podemos decir que se decidió entonces su futuro. Se consideraron y también se descubrieron los textos antiguos sobre la mujer y se comparó el estatuto de la mujer griega, romana y bíblica con la condición jurídica coetánea. Con espíritu y método humanista salieron a la luz en este período contradicciones en el Génesis y en San Pablo, comienzo de todos los razonamientos y debates humanistas sobre el sometimiento o la emancipación de la mujer¹³⁷¹.

¹³⁶⁷ MURIEL TAPIA, M^a C.: *op. cit.*, pp. 18 y 58.

¹³⁶⁸ ARCHER, R.: *op. cit.*, pp. 17-20.

¹³⁶⁹ ORTEGA COSTA, M.: *op. cit.*, p. 91.

¹³⁷⁰ PERNOD, R.: *op. cit.*, pp. 76-77.

¹³⁷¹ DE MAIO, R.: *op. cit.*, p. 9.

El *De claris mulieribus* había sido una obra inusual en su tiempo debido a la importancia que otorgaba a las mujeres y porque demostraba que éstas habían sobresalido en campos que se pensaban exclusivamente destinados a los hombres. Pronto se tradujo al italiano, pero si veíamos que en España se produjo una reacción contra los maldicientes durante los años 40 del siglo XV, en Italia hasta 1467 con el *De mulieribus admirandis* de Antonio Cornazzano no se volvieron a escribir trabajos de este tipo. Él abrió un período importantísimo de 35 años en el que diversos autores se preocuparon de ensalzar el género femenino y parangonarlo al nivel del masculino. Cornazzano consideraba que su trabajo era una continuación del que Petrarca y Boccaccio empezaron y al igual que éste último lo dedicó a una mujer: Bianca Maria Visconti (Sforza), duquesa de Milán. Su meta principal era usar ejemplos de mujeres virtuosas para defenderlas de los ataques de los misóginos, lo que nos corrobora que el debate seguía muy abierto. Tras Cornazzano encontramos el *Libro delle lode e commendazione delle donne* de Vespasiano da Bisticci escrito en 1480, compuesto por biografías de mujeres judías, cristianas, paganas y contemporáneas; libro que declaraba haber escrito a petición de mujeres que fueron ofendidas por los ataques antifeministas de la época. El tercer autor fue Giovanni Sabadino degli Arienti, que escribió en 1483 *Gynevera de le clare donne*. Estos tres autores tenían en común que sus obras estaban dedicadas a patrones de género femenino y defendían a las mujeres alabándolas con virtudes convencionales como belleza, Castidad, constancia o espiritualidad¹³⁷². Encontramos en la obra de Sabadino, uno de los más radicales profeministas del Renacimiento, un cambio esencial, ya que usó las biografías para alabar y no para defender a las mujeres. Asumía que era normal educar a las niñas y estaba muy lejos de la teoría de las mujeres extraordinarias de Boccaccio. Su trabajo mostró un cambio real en la forma de ver a las mujeres, que fueron ensalzadas por actividades que les proporcionaban una visión pública en su propia sociedad¹³⁷³. Él abrió la puerta a los dos últimos italianos que defendieron a la mujer por esa época: Bartolomeo Goggio y Agostino Strozzi.

Bartolomeo Goggio escribió su *De laudibus mulierum* en 1487, dirigido a Leonor de Aragón, esposa de Ercole d'Este de Ferrara. En su obra Goggio proponía demostrar que la mujer, considerada como inferior, era superior al hombre y para ello usó catálogos de grandes poetisas, gobernadoras y guerreras para probar que las mujeres eran tan buenas como los hombres haciendo cosas típicamente masculinas. Los capítulos 6 y 7 formaban un todo y ofrecían ejemplos de grandes hombres perdidos por su lujuria comparados con mujeres que se oponían a ellos por su virtud, para al final del libro volver a exaltar a la mujer a través de la figura de la Virgen. Agostino Strozzi terminó su *Defensio mulierum* en 1501 y lo dedicó a Margarita Cantela, amiga de la hija de Leonor, Isabel d'Este. En la segunda parte de su libro ofrecía breves biografías de mujeres antiguas que se incluyeron como elogio al género femenino. Sus argumentos provocaban a los lectores, que meditaron de nuevo sobre esas ideas que basaban la aceptación de que la mujer era inferior. Ambos autores usaron el italiano en lugar del latín para extender su obra y defendieron a las mujeres de forma directa y con panegíricos, para afirmar que las mujeres eran tan capaces como los hombres. Los dos desarrollaron una defensa de la mujer presentando largas listas de heroínas antiguas y para ello confrontaron autores clásicos que habían sido usados para establecer la inferioridad femenina con el fin de reinterpretar sus pasajes. La gloria de esas grandes mujeres había iluminado al todo el género femenino porque eran de la misma clase, aunque con más talento. Estas mujeres no suponían excepciones a su sexo como las

¹³⁷² BENSON, P. J.: *op. cit.*, pp. 33, 36 y 37.

¹³⁷³ *Ibidem*, pp. 40-44.

de Boccaccio, y ofrecían así a sus lectoras la posibilidad de reflejarse en ellas y de imitarlas, no de tenerlas como modelos inalcanzables de virtud¹³⁷⁴.

Sabadino, Goggio y Strozzi representaban un gran cambio en el contexto cultural italiano de finales del siglo XV. Los tres pertenecían a cortes de la Italia del Norte y una de las características de esas cortes era el alto nivel educativo entre las mujeres de las familias gobernantes como los Este, Gonzaga o Sforza. Precisamente doña María Manrique visitó algunas grandes ciudades del Sur de Francia y de Italia como Génova o Nápoles y se relacionó con sus cortes, por lo que no sería de extrañar que, además de conocer la literatura profeminista de mediados del siglo XV castellano, conociera también la obra de estos humanistas dedicados a proteger a la mujer mediante catálogos de heroínas famosas que ella misma pudo manejar y recordar cuando tuvo que decidir la programación iconográfica de su ciclo ya en España.

Todos estos humanistas mencionados tenían un marcado interés por ofrecer a la mujer unos parámetros educativos, donde los ideales femeninos fueran el pudor, la nobleza de semblante, la austeridad y el decoro. La educación femenina se convirtió en un tema muy tratado durante el siglo XVI, exponente de la gran producción literaria y moral que se produjo sobre la mujer en esa época¹³⁷⁵.

Los escritos de estos y otros pensadores con respecto al tema de la mujer pronto dieron sus frutos. En 1512 al descubrir los frescos de la bóveda de la Capilla Sixtina, Miguel Ángel afirmaba la igualdad total entre hombre y mujer, tanto en la elección de Eva que no seduce a Adán, sino que decide su propio destino igual que él, como un ser independiente, como también en el empleo de tres mujeres ejerciendo funciones sacerdotales en el Sacrificio de Noé, en contra de la prohibición eclesiástica del sacerdocio para la mujer a causa de su impureza¹³⁷⁶. En cualquier caso y a pesar de estos avances, no todo lo que se escribió en Italia fue a favor de la mujer, y al igual que en España donde los maldicientes seguían argumentando las tesis misóginas, los escritos de estos pensadores italianos provocaron en su país un aluvión de respuestas que se empeñaban en afianzar la inferioridad moral y fisiológica de la mujer y fundamentar su inferioridad jurídica. La revisión y descubrimiento de la literatura clásica no favoreció a la mujer debido a la coincidencia entre los puntos de vista judeocristianos y los clásicos sobre la inferioridad femenina, ni tampoco el Neoplatonismo supuso un avance ni liberó a la mujer de los presupuestos establecidos por los escolásticos¹³⁷⁷. En este punto fueron fatales las publicaciones del *Malleus maleficarum* encargado por Inocencio VIII y editado en 1487 y de las *Leges conubiales (De legibus connubialis)*, de André Tiraqueu, principio de la hecatombe femenina¹³⁷⁸. Esta última obra era un verdadero catálogo de lo bueno y lo malo que se había dicho de las mujeres antes de 1521, fecha de su publicación en París, e incluía un catálogo de mujeres ilustres con 273 nombres. En la obra el lector podía localizar los pasajes nombrados ya que se articulaba con enunciados muy precisos que proporcionaban el nombre del autor, obra y libro o capítulo del pasaje misógino citado¹³⁷⁹.

¹³⁷⁴ *Ibidem*, pp. 34, 45 y 54-63.

¹³⁷⁵ ALFARO, V. y FRANCIA, R.: *op. cit.*, pp. 184 y 193.

¹³⁷⁶ DE MAIO, R.: *op. cit.*, p. 16.

¹³⁷⁷ MARTÍNEZ GÓNGORA, M.: *Discursos sobre la mujer en el Humanismo renacentista español. Los casos de Antonio de Guevara, Alfonso y Juan de Valdés y Luis de León*, p. 4.

¹³⁷⁸ DE MAIO, R.: *op. cit.*, p. 15.

¹³⁷⁹ LAGE COTOS, M. E.: *Dos repertorios de misoginia del siglo XVI en Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, Vol. III.5, pp. 2595-2608.

Pero a pesar de todo, el debate se prolongó durante un tiempo. La aparición de la figura de Erasmo proporcionó nuevos enfoques a este asunto especialmente en España e Inglaterra. Ningún diálogo originó tanta literatura ni tantas censuras inquisitoriales como sus *Coloquios*, con sus numerosos textos sobre la mujer¹³⁸⁰, en los que recomendaba a los padres que sus hijas aprendieran griego y latín y aconsejaba la educación de las mujeres no para su propio beneficio, sino porque el estudio era más efectivo que las labores para combatir la pereza, preservar la virginidad y mejorar las relaciones matrimoniales¹³⁸¹. Tanto él como humanistas de la talla de Cornelius Agrippa o Angelo Poliziano proponían que el huso y la rueca se sustituyeran por el estudio y una correcta y elevada formación, siendo oportuno que las mujeres aprendieran latín y griego, ya que eran las lenguas que abrían las puertas de la sabiduría¹³⁸².

Las tesis erasmistas se extendieron muy pronto y tuvieron a Juan Luis Vives como máximo exponente en nuestro país. Los problemas que tuvo su familia en Valencia por judaizante hicieron que él decidiera salir del país y no regresara a España, para estudiar en París desde 1509 y posteriormente vivir en Brujas¹³⁸³. Defensor de que la Biblia, como libro donde debían hallar su moral, fuera accesible al pueblo, fue la figura con la que surgió el nuevo concepto del espíritu femenino que había de imprimirse a la mujer *a imagen y semejanza de la Reina Isabel, que sabe lo mismo gobernar sus estados y traducir latín que cuidar de su hogar y familia e hilar en la rueca*. Con el ejemplo de la reina y su corte, Vives concibió y fomentó pedagógicamente un canon de perfección femenina que

¹³⁸⁰ DE MAIO, R.: *op. cit.* p. 12.

¹³⁸¹ MARTÍNEZ GÓNGORA, M.: *op. cit.*, p. 89.

¹³⁸² ALFARO, V. y FRANCIA, R.: *op. cit.*, pp. 195 y ss.

¹³⁸³ LUIS VIVES, J.: *Instrucción de la mujer cristiana*, pp. 9-12.

influiría en toda Europa durante el siglo XVI y que se esfumaría en el Barroco¹³⁸⁴. Vives mantenía una estrecha relación con la reina de Inglaterra Catalina de Aragón, hija de los Reyes Católicos, a quien aconsejaba sobre la educación de su hija la princesa María. De aquí surgió en la mente de Vives la concepción de un libro para la educación femenina *cómo se ha de criar una doncella hasta casarla y después de casada cómo ha de regir su casa y vivir bienaventuradamente con su marido, y si fuese viuda lo que debe hacer*. Esto hizo que viera publicada en 1523 en Lovaina su *De institutione feminae christianae*, dedicada a la reina Catalina, donde se abogaba por una igualdad intelectual entre hombres y mujeres inusual en la época. Se trataba de un libro de normas de conducta en el que la educación se concebía como una enseñanza de preceptos morales que conducirían a un beneficio de la sociedad, insistiendo de nuevo en la virtud de la Castidad como primordial en la mujer¹³⁸⁵.

Su importancia pedagógica marcó una etapa decisiva en la evolución universal de la educación femenina y fue el principal manual teórico práctico de la educación de la mujer en la primera mitad del siglo XVI para toda Europa¹³⁸⁶. Pronto se tradujo al inglés en 1525, motivado por la reina Catalina para que las mujeres de su corte que no supieran latín disfrutaran de esta obra¹³⁸⁷. El libro vería la luz en tierras españolas traducido por Juan Justiniano cinco años después de la edición latina. El valenciano Justiniano no manejaba con perfecta seguridad el romance de Castilla, pero pertenecía al círculo de la reina Germana de Foix, lo que ayudó a la extensión de la obra. Anteriormente ya se conocía el *Llibre de les dones* de Eximeniç, que había tratado a las mujeres con un sentimiento cristiano de respeto y caridad, pero que se conocía sobre todo en las regiones de habla catalana. Vives con esta traducción hablaba en castellano a toda la península, con un libro austero que elevaba a las mujeres a la igualdad intelectual de los hombres y que pronto fue la obra erasmista con más éxito en España. Proponía la idea revolucionaria de que la mujer podía ser docta y adoctrinada a la vez, y que la instrucción era necesaria a los dos sexos. Para argumentar esta teoría incluyó ejemplos de mujeres históricas virtuosas, demostrando que sólo por la educación podía la mujer adquirir y guardar la virtud¹³⁸⁸. Vives criticaba también la literatura amorosa o simplemente de entretenimiento como el *Amadís de Gaula*, *La Celestina*, *Cárcel de Amor*, el *Decamerón*... y se burlaba de los héroes de libros de caballería, a los que consideraba una lectura inmoral que no podía instruir el espíritu ni

¹³⁸⁴ Vives veía a las mujeres como alumnos especiales y mostraba un interés especial en su educación. Una de las grandes preguntas de la época era ¿Debe una mujer aprender y ser educada? En los inicios del S. XVI su postura fue sin duda una brecha revolucionara respecto a la educación medieval. Durante la vida de Vives se escribieron en Inglaterra más libros de educación femenina que en toda Europa a lo largo de la Edad Media y el líder de ese movimiento fue Tomás Moro. El grado de educación femenina planeada por Vives tenía unas bases muy estrechas: no reconocía a la mujer otro papel que las tareas domésticas y su educación no necesitaba orientarse a carrera profesional, ni incluso a la educación de los niños, sólo en su edad más tierna. Alejaba de ellas los libros de ficciones caballerescas, eróticos o de poesía, argumentando que su educación debía estar incluso más vigilada que la de los hombres. Consideraba importante el aprendizaje como salvaguarda de la Castidad, la virtud por excelencia de madres y esposas. La mujer debía por tanto leer en su lengua vernácula, y si tenía talento para el latín sus lecturas favoritas debían ser poetas cristianos, la Biblia, filosofía moral o clásicos como Platón, Cicerón, Séneca o Plutarco, todos ellos considerados ejemplos prácticos de heroísmo moral: NOREÑA, C. G.: *Juan Luis Vives*, pp. 227-230.

¹³⁸⁵ BENSON, P. J.: *op. cit.*, p. 172. Como el resto de los humanistas, Vives atacaba al escolasticismo. En *De institutione feminae Christianae* daba una visión menos negativa de la capacidad intelectual de la mujer que la mayoría de humanistas. Aun así controlaba y limitaba su educación al contexto doméstico y a sus obligaciones morales para cultivar la piedad femenina y conducir a la mujer hacia la autonegación, el autocontrol y la deferencia a la autoridad masculina. Su manual pretendía convertir a la joven doncella en la esposa perfecta: GERSH, S. y ROEST, B. (Ed.): *Medieval and Renaissance Humanism. Rhetoric, Representation and Reform*, pp. 142-143.

¹³⁸⁶ ENTRAMBASAGUAS, J.: *Espejo para la mujer en el Renacimiento español* en *Revista de Literatura*, (1960) pp. 83-116.

¹³⁸⁷ HOWE, E. T.: Introducción biográfica crítica a LUIS VIVES, J.: *op. cit.*, p. 10.

¹³⁸⁸ *Ibidem*, pp. 16-17.

guiar la conducta. Por ello prefirió recomendar a las mujeres lecturas como los Evangelios, los Hechos de los Apóstoles, el Antiguo Testamento, San Cipriano, San Jerónimo, San Ambrosio, San Gregorio, Lactancio, Platón, Cicerón o Séneca.¹³⁸⁹

Vives coincidía con San Jerónimo en su opinión de fomentar la educación de la mujer y se proponía contradecir la extendida creencia que abogaba por la ignorancia de la mujer virtuosa mediante la lectura de libros y con el repaso de las célebres mujeres, como paradigmas de virtud, sacadas de la Literatura, la Historia o la Biblia, tesis revolucionarias que no tenían parangón en la España del momento¹³⁹⁰. Su tesis para la defensa del aprendizaje de las mujeres estaba basada en el argumento de que ello las llevaría a una conducta virtuosa y las ayudaría contra la tentación del vicio, por lo que para él el aprendizaje de la mujer no era especulativo ni espiritual, sólo ético¹³⁹¹. La influencia de la *Institutione* fue asombrosa, ya que se recogieron hasta 40 ediciones de ella en el siglo XVI y se tradujo al castellano en 1528, al inglés en 1524, al francés en 1542 y al italiano en 1546¹³⁹².

Ya hemos comentado que en España a principios de la Edad Moderna las mujeres gozaban de igualdad de derechos con respecto a los hombres en materia económica gracias al sistema de herencia establecido en el *Liber Judicorum*, que garantizaba la igualdad entre hombres y mujeres. Las mujeres podían realizar todo tipo de transacciones comerciales utilizando su propio nombre y también fundaban monasterios, conventos y hospitales, situación ésta que cambió con la llegada del mercantilismo¹³⁹³. Otro hecho que agravó enormemente la situación de la mujer fue la reforma religiosa y sus graves consecuencias. En un momento en el que en España se iniciaban las persecuciones contra la Reforma luterana y donde cualquiera podía ser sospechoso de judaizante, hereje o simple simpatizante del protestantismo, surgieron en nuestro país diversos movimientos heréticos que llamaron la atención de la Inquisición. Esta revolución pietista tuvo su origen en los inicios del siglo XVI con las visiones sobrenaturales de sor María de Santo Domingo, conocida como la beata de Piedrahita¹³⁹⁴. El Cardenal Cisneros hizo todo lo posible por ayudar a este movimiento, y con la ayuda del rey Fernando sacó a la beata del proceso al que estaba siendo llevada a cabo y pudo regresar sana y salva al convento del duque de Alba. Más tarde fue la franciscana terciaria Isabel de la Cruz quien empezó a conocerse por la desobediencia a sus superiores. Parece ser que fue la iniciadora de la secta herética conocida como los *illuminati* (alumbrados¹³⁹⁵), formando círculos en las provincias de Toledo y Guadalajara. Estos iluminados, grupos de mujeres y hombres seglares que a menudo contaban con gran número de conversos en sus filas y que se reunían en lugares privados para leer y comentar las escrituras, provocaron una reacción contraria a la piedad

¹³⁸⁹ BATAILLON, M.: *Erasmus y España: Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, pp. 615-161 y 633-634. Para más información sobre el uso de las fuentes clásicas en la obra de Vives *cfr.*: BELTRÁN SERRA, J.: *Tratamiento de las fuentes clásicas en Vives: De institutione feminae Christianae I* en *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, Volumen II, pp. 195-202.

¹³⁹⁰ FERNÁNDEZ LÓPEZ, S.: *Lectura y prohibición de la Biblia en lengua vulgar. Defensores y detractores*, pp. 189-193.

¹³⁹¹ BENSON, P. J.: *op. cit.*, p. 173.

¹³⁹² ENTRAMBASAGUAS, J.: *op. cit.*, p. 88.

¹³⁹³ MARTÍNEZ GÓNGORA, M.: *op. cit.*, p. 2.

¹³⁹⁴ Para una idea sobre la vida y costumbres de la beata de Piedrahita *vid.*: MÁRTIR DE ANGLERÍA, P.: *Epistolario*, vol. III, pp. 40-42.

¹³⁹⁵ Para más información sobre el movimiento de los alumbrados, las beatas y los procesos inquisitoriales sobre mujeres durante el S. XVI *vid.*: SÁNCHEZ ORTEGA, M. H.: *La mujer, el amor y la religión en el Antiguo Régimen en La mujer en la Historia de España (siglos XVI-XX)*, pp. 51-57 y BATAILLON, M.: *Erasmus y España: Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, p. 226 y ss.

femenina por parte de las autoridades eclesiásticas¹³⁹⁶. Para esta secta no debería haber nada entre Dios y el hombre, ni siquiera la Biblia o la humanidad de Cristo, lo único necesario era abandonarse a la voluntad de Dios (*dexamiento*). En 1519 sus reuniones llamaron la atención de la Inquisición, pero no fue hasta 1524 cuando las acusaciones fueron más duras y se iniciaron las persecuciones, con el conocido ejemplo de María de Cazalla, verdadera seguidora de las doctrinas de Erasmo¹³⁹⁷. El hecho de que gran parte de los componentes de estos movimientos y sobre todo sus dirigentes fueran mujeres agravó la situación femenina en España a partir de la Contrarreforma católica, lo que provocó un aumento del escepticismo entre las autoridades de la Iglesia hacia la espiritualidad femenina.

Por lo tanto, debemos situar la concepción y el inicio del programa iconográfico ideado por doña María Manrique en un momento muy preciso y propicio a facilitar que éste pudiera ser llevado a cabo. Como hemos visto durante mucho tiempo la situación del género femenino estuvo claramente supeditada al varón, tanto en temas educativos como morales y era éste el que decidía cómo debía educarse, formarse y comportarse la mujer¹³⁹⁸. Además de esto, era también el hombre el que clasificaba y calificaba los actos femeninos y les daba su valor y para ello componía la inmensa mayoría de obras morales dedicadas a la mujer y los conocidos catálogos de mujeres ilustres como un espejo en el que aquellas debían mirarse, un espejo no olvidemos bruñido por hombres. A pesar de esto hemos visto que durante la Edad Media se inició un ligero y progresivo intento de autonomía por parte de las mujeres que llegó a su culmen con la figura e ideas de Cristina de Pizán, que muchos escritores varones apoyaron con sus obras hasta el punto de considerar el siglo XV como el período en el que se debatió la verdadera igualdad de la mujer, y cuyos últimos defensores fueron los erasmistas. Pero todo este panorama se vio truncado por una emergente mentalidad mercantilista consecuencia directa del recién descubierto Nuevo Mundo y por las desconfianzas de una Inquisición que veía en la igualdad de la mujer la ruptura del viejo orden establecido del que ella se consideraba garante no sólo en materia de religión. Fue en el período en el que el pensamiento y las ideas de los escritores profeministas provocaron que el debate por la igualdad de la mujer llegara a su máximo apogeo (1515-20) y justo antes de que los tribunales eclesiásticos se lanzaran en contra de la defensa de la igualdad de la mujer (1530) el momento preciso en el que doña María Manrique ideó e inició su ciclo iconográfico¹³⁹⁹. Este programa no hubiera sido posible casi en ningún otro momento histórico y, aunque su mecenas se encontró con no pocos obstáculos¹⁴⁰⁰, pudo idear uno de los escasísimos ciclos iconográficos masculino-femeninos en los que el hombre

¹³⁹⁶ MARTÍNEZ GÓNGORA, M.: *op. cit.*, p. 3.

¹³⁹⁷ ORTEGA COSTA, M.: *op. cit.*, pp. 92-97.

¹³⁹⁸ Los problemas de la escasez bibliográfica y de fuentes con respecto al tema femenino en nuestro país nos confirman la no participación activa de este colectivo en la gestación cultural renacentista, y su destino a permanecer en un discreto segundo plano de la esfera de lo privado, como aconsejaba la obra de Vives. De todos modos debemos señalar que, aunque las recomendaciones de los tratadistas iban dirigidas a las mujeres urbanas de clases medias y altas, cuyo sistema de valores representaba un modelo a imitar por el resto de la sociedad, no era normal educar a las niñas como decían los moralistas ya que los padres corrían el riesgo de tener grandes dificultades a la hora de casarlas. Se producía así un enfrentamiento entre la doctrina promulgada y la práctica real, en beneficio de la formación cultural de la mujer: RODRÍGUEZ PEREGRINA, J. M.: *Mujer, Humanismo y sociedad en la granada del XVI en Clasicismo y Humanismo en el Renacimiento granadino*, pp. 119-140.

¹³⁹⁹ Tras este período, llegaría la etapa del reinado de Felipe II, caracterizada por la intransigencia de la ortodoxia, momento en el que se extinguió la comprensión en la diversidad sociocultural que había caracterizado la anterior etapa de modernidad: HENARES CUÉLLAR, I.: *Historia del Arte, pensamiento y sociedad*, pp. 64-65.

¹⁴⁰⁰ Recordemos la encarnizada oposición a la construcción del monumento de familias como los Mendoza, ver capítulo 4.3.

y la mujer aparecen como iguales, dedicando tanto el mismo espacio para cada uno de ellos como el mismo y exacto número de figuras. Podríamos decir que la duquesa de Sessa pudo disfrutar de un momento histórico que le proporcionó la libertad suficiente como para garantizar que se llevara a cabo una obra que hoy en día debemos considerar totalmente igualitaria y que en su día debió no menos que resultar revolucionaria para el público de mediados del siglo XVI.

. Además de esto, era también el hombre el que clasificaba y calificaba los actos femeninos y les daba su valor y para ello componía la inmensa mayoría de obras morales dedicadas a la mujer y los conocidos catálogos de mujeres ilustres como un espejo en el que aquellas debían mirarse, un espejo no olvidemos bruñido por hombres. A pesar de esto vimos que durante la Edad Media se inicia un ligero y progresivo intento de autonomía por parte de las mujeres que llega a su culmen con la figura e ideas de Cristina de Pizá, pudo

6. El ciclo iconográfico de la iglesia de San Jerónimo

...mientras la comitiva (fúnebre) se despedía, un gesto de orgullo pareció surgir de la mirada de la viuda. Aún podía hacer algo por el hombre al que había amado y al que había dado varios hijos. Una especie de llamada interior en busca de un motivo para dar comienzo una larga aventura a favor de la memoria de su marido difunto. Estaba angustiada al comprobar en ese mismo momento que pese a sus éxitos y a su riqueza, Gonzalo era un hombre cuestionado. Con ese pensamiento vio como se cerraba el ataúd y de ese modo Gonzalo iba a reunirse con sus antepasados¹⁴⁰¹.

No podemos encontrar un párrafo que resuma mejor los posibles sentimientos de la duquesa a la muerte de su esposo. Ella era la primera que sabía las dudas que sobre la figura de su marido se venían extendiendo durante los últimos años, sobre todo debido a desavenencias con el rey don Fernando por motivos financieros, que se plasmaron en las famosas *Cuentas del Gran Capitán*¹⁴⁰². Fue precisamente esa situación la que provocó que nada más morir don Gonzalo, la duquesa iniciara su andadura para poder inmortalizar la figura de su esposo. Tampoco podemos desdeñar la idea de que posiblemente el Gran Capitán en vida mencionara el hecho de crear un programa de hombres ilustres como los que él mismo habría visto en casa de los Orsini en Bracciano o de los que pudo tener noticias como el famoso ciclo de Giotto en *Castel Nuovo*, ya desaparecido para el tiempo en el que el Gran Capitán residió en Nápoles pero del que seguro que escuchó hablar¹⁴⁰³. La pareja pudo incluso tratar de estos temas y de la realización de un monumento funerario durante el retiro de Loja, en el que debieron pasar mucho tiempo de intimidad y de conversación¹⁴⁰⁴. Al morir el Gran Capitán, doña María era la única capaz de realizar tamaña empresa y el ciclo iconográfico de hombres ilustres era la mejor opción, además de que así ella misma podría componer otro ciclo similar de mujeres famosas y pasar a la inmortalidad junto a su esposo¹⁴⁰⁵. En un primer momento podría extrañarnos la idea de

¹⁴⁰¹ RUIZ-DOMÈNEC, J. E.: *op. cit.*, p. 503.

¹⁴⁰² *Ibidem*, pp. 411-412.

¹⁴⁰³ Ver capítulo 3.3.

¹⁴⁰⁴ En Italia ya existían edificios cuya finalidad primordial era exaltar las virtudes del mecenas del proyecto, entre los que destacaba el templo malatestiano de Rímimi: en 1450 Segismondo Malatesta pidió a Alberti un proyecto para convertir la vieja iglesia de San Francisco en un monumento recordatorio de su familia y su corte. Alberti no cambió la estructura medieval y sólo se enmascaró el edificio con elementos clásicos al interior y exterior, dotándolo de un caparazón a la antigua. El programa iconográfico se componía de virtudes, sibilas, profetas, hombres famosos de la Biblia, ángeles músicos, símbolos del *Trivium* y el *Quadrivium*, signos del zodiaco y dioses planetarios. Valturio, cronista militar de Malatesta recordaba que el templo ofrecía un repertorio de imágenes poco corrientes que tenían por misión exaltar a los Malatesta. Su mensaje sólo era accesible a los iniciados y se comprendía leyendo los textos de Macrobio y el *Sueño de Escipión*: SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Arte y Humanismo*, p. 29-30.

¹⁴⁰⁵ Salustio llegó a ser considerado modelo del historiador riguroso por los maestros de la Edad Media y su carácter moralizador influyó a los tratadistas y pedagogos del siglo XVI. Al inicio de *La Conjuración de Catilina* nos recuerda: y puesto que esta vida que gozamos es breve, prolongar, cuanto nos sea posible, el recuerdo de nuestro nombre; pues el brillo de las riquezas y de la belleza es fugaz y quebradizo: SALUSTIO, C. C.: *La guerra de Yugurta. La conjuración de Catilina*, pp. 9 y 135. También comenta que el ansia de compararse con personajes antiguos propiciaba el intentar imitarlos para apropiarse de sus mismas virtudes: *Muchas veces, en efecto, he oído que Q. Máximo, P. Escipión y otros gloriosos conciudadanos nuestros solían decir que, al contemplar las imágenes de sus antepasados, se les encendía con gran ímpetu el ánimo a practicar la virtud; y bien de cierto que aquellas figuras de cera no tenían de por sí semejante fuerza, sino que, por el recuerdo de los hechos, se alzaba en el corazón de tales insignes varones esa llama que no se apaciguaba hasta que su propia virtud los igualaba a aquellos en renombre y en gloria*: SALUSTIO: *Guerra de Yugurta*, pp. 24-25. Petrarca también defendió esta teoría en la exhortación que dio a Carlos IV con respecto a las monedas con las efigies de sus predecesores a los que debes empeñarte en imitar. Pero Petrarca consideraba que, por sí solas, se producía una insuficiencia de las imágenes para simbolizar lo que el texto significa. Por lo tanto, el retrato para ser ejemplarizador necesitaba de un soporte informativo, saber quién era el efigiado, cuáles fueron sus hazañas, su vestimenta...: DONATO, M. M.: *I generi e temi ritrovati en Memoria dell' Antico nell' arte Italiana: Volumen II*, pp. 119-120.

que la gran mayoría de figuras que componen el ciclo no sean de origen religioso o tardomedieval como los conocidos *nove prodi* y sus correspondientes parejas femeninas como veíamos en el ciclo del *Castello della Manta*, sino que provengan de fuentes clásicas. El hecho de elegir personajes mitológicos o de la Antigüedad clásica no era algo tan extraño ni tan pagano como en un primer momento podríamos suponer¹⁴⁰⁶. A la mayoría de personajes míticos siempre les fue impuesta una u otra significación cristiana, al margen de que sirvieran para simbolizar algún concepto moral o doctrinal, o simplemente formaran parte del *speculum naturae* que tenía su legítimo puesto dentro de la teología alto medieval¹⁴⁰⁷. A partir de los siglos XI y XII el arte medieval hizo asimilable la Antigüedad clásica por vía de descomposición y correspondió al Renacimiento italiano la tarea de reintegrar los elementos separados¹⁴⁰⁸.

En España muchas veces el uso de la mitología se restringió a las ocasiones en que existían propósitos de propaganda alegórico-morales más que filosóficos o históricos¹⁴⁰⁹, como en el monumento que estamos estudiando, y se mantuvo como prefiguración cristiana a la manera de los *Ovidios moralizados* que serían prohibidos por el Concilio de Trento. Por este motivo el ciclo que estamos analizando se produjo en un intervalo de tiempo muy particular, entre la década de 1520 cuando el Renacimiento entró de pleno en

¹⁴⁰⁶ No cabe defender que el movimiento humanista fue esencialmente pagano o anticristiano. Los propios humanistas refutaron con éxito tal opinión cuando defendieron su obra y su programa contra los cargos de los teólogos contemporáneos hostiles. Los elementos más importantes en el enfoque humanista de la religión y la Teología fueron el ataque al método escolástico y la insistencia en la vuelta a los clásicos, que en este caso significaban los clásicos cristianos, la Biblia y los Padres de la Iglesia: KRISTELLER, P. O.: *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, pp. 97 y 166. Leonardo Bruni, discípulo de Coluccio Salutati y de Manuel Crisoloras, tradujo al latín el opúsculo de Basilio de Cesaréa *De liberalibus studiis* entre 1398 y 1404 dedicado al propio Salutati. Éste constituyó la base de toda la educación cristiana superior durante siglos y representaba el primer esfuerzo para conciliar a fines del siglo IV el cristianismo y la cultura clásica en sus aspectos formales: AGUADÉ NIETO, S.: *Libro y cultura italianos en la Corona de Castilla durante la Edad Media*, p. 197. De todos modos siempre hubo autores que criticaron la equiparación de personajes contemporáneos con figuras clásicas. El propio Erasmo de Rotterdam argumentaba que *en modo alguno quisiera que con el estudio de la literatura se te pegaran las costumbres paganas. Por otra parte hallarás en ellas muchas cosas de provecho para bien vivir (...) La literatura pagana forma y vigoriza el ingenio de los niños y los prepara maravillosamente para el conocimiento de la escritura (...) Te diré no obstante esto: así como la Sagrada Escritura produce poco fruto si te paras y contentas con la letra, de la misma manera, la poesía de Homero y Virgilio será de no pequeña utilidad si tienes en cuenta que toda ella es alegórica, cosa que nadie negará por poco que haya gustado la sabiduría de los antiguos (...) Pues ¿qué más absurdo para un gobernante cristiano que proponerse como modelo a Aníbal, Alejandro Magno, César o Pompeyo? Cuando no pueda alcanzar ciertas virtudes de estos hombres, tendrá que imitar aquellas que han de evitarse*: ERASMO DE ROTTERDAM: *Enchiridion: Manual del caballero cristiano*, pp. 73 y 212.

¹⁴⁰⁷ PANOFSKY, E.: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, pp. 144 y 156.

¹⁴⁰⁸ En esta época también se produjeron discusiones sobre la necesidad de supeditar la decoración a la arquitectura. Según los cánones renacentistas la concepción de la belleza como virtud inmanente a la estructura del objeto implicaba la consagración de la belleza desnuda: cuando la función de embellecer resultaba redundante, el ornamento era inútil. Pero Alberti, que dedicó al ornamento cuatro libros de su *De re aedificatoria*, consideraba que éste era esencial e indispensable. Surgió así la idea de que cada elemento iconográfico venía introducido no solamente como simple modo decorativo, sino como referencia a un significado derivado del mito y provisto de la polisemia y ambigüedad propia de las imágenes simbólicas: MÜLLER PROFUMO, L.: *El ornamento icónico y la Arquitectura 1400-1600*, pp. 41, 48 y 128. En este caso es la arquitectura la que se supedita a la decoración, verdadera protagonista del ciclo iconográfico de virtudes.

¹⁴⁰⁹ No era extraña esta asociación de virtudes cristianas con temas mitológicos. Erasmo en su *Enchiridion* ya había citado como ejemplos de virtudes a los dioses y héroes paganos junto con figuras del Antiguo Testamento. De todos modos el caso español fue especial: en los actuales restos artísticos europeos conservados no encontramos estos temas mitológicos ni con la abundancia ni con la importancia de actuación con la que aparecen en los templos españoles. La profusión ornamental de temas paganos fue introducida en España por el escultor Felipe de Bigarny, cuyo primer caso documentado aparece en el relieve del camino del Calvario del trasaltar de la Catedral de Burgos, con dos representaciones de Hércules en el basamento, elemento que se transmitiría al coro de la Catedral de Palencia. Otros rasgos paganos se advierten en los ángeles con trompetas de fuego de la portada Norte de la Catedral de Calahorra, que imitan directamente las victorias de las enjutas del arco de Tito y Septimio Severo en Roma, y en cuya rosca del arco de ingreso encontramos una representación cosmográfica descriptiva en sentido ascendente: tierra, agua, aire, fuego, Luna, Venus, Mercurio, Sol, Marte, Júpiter, y Saturno: ESTEBAN LORENTE, J. F.: *Los dioses paganos en nuestras iglesias en Humanismo y pervivencia del mundo clásico, Vol. III.3*, pp. 1521-1547.

España y la de 1560, cuando debido a los problemas que generaría el Concilio de Trento, los temas mitológicos tendieron a suprimirse de los espacios sagrados.

Se ha usado el término Renacimiento cristiano para definir este estilo en el territorio español; un Renacimiento sin Antigüedad donde las investigaciones anticuarias fueron más eruditas e históricas que arqueológicas y artísticas¹⁴¹⁰. No sería hasta la década comprendida entre 1520 y 1530 cuando las formas clásicas asumieron una implantación cada vez más generalizada, precisamente la misma década en la que se inició este programa iconográfico. La aparición del Renacimiento en España se produjo como la importación de un sistema plástico ya elaborado y que se ofrecía diferenciado e independiente con respecto del arte preexistente. Dado que su aparición se produjo como importación de un lenguaje formado y ensayado y no como elaboración de uno nuevo, no existieron ensayos prácticos y formulaciones teóricas a la manera de lo que se había producido en Italia. De ahí que no se plantease una recuperación del modelo de la Antigüedad ni un debate o reflexión en torno a las posibles formas de establecerlo. A este respecto el *mito de lo antiguo* se estableció partiendo del supuesto de la validez propuesta por el *modelo italiano*.

Las formas a través de las cuales se produjo inicialmente la implantación del arte del Renacimiento en España son muy elocuentes: presencia de artistas italianos que aportaron soluciones y modelos dispares, en ocasiones desfasados con respecto a lo más nuevo que se hacía en Italia; el viaje de aprendizaje a Italia de artistas locales, la importación de obras labradas en Italia por diferentes talleres; difusión, especialmente de motivos decorativos, a través de dibujos, grabados y libros impresos¹⁴¹¹. Todos y cada uno de los motivos expuestos que caracterizan el Renacimiento español aparecen muy claramente en este monumento y por consiguiente en el ciclo: los artistas italianos vienen representados por Jacobo Florentino, el aprendizaje de españoles en suelo italiano por Diego de Siloé, la importación de obras labradas en Italia se truncó por la imposibilidad de realización de los mausoleos funerarios que estaban previstos y la difusión de motivos a través de dibujos y grabados se estudiará en el último capítulo. Un hecho interesante del mencionado desfase entre la producción italiana y española de estas fechas se puede comprobar claramente si analizamos que durante el mismo tiempo en el que en Granada se estaba realizando este ciclo, en Italia este modelo de hombres ilustres ya había caído en desuso y se prefería el ciclo dedicado a un sólo personaje, del que se narraba su vida o sus hechos memorables en un programa completo de frescos, la mencionada *biografía dipinta*. Contemporáneas a San Jerónimo son las mencionadas obras de Domenico Beccafumi en el ciclo Bindì Segardi y en el *Palazzo Pubblico* de Siena entre 1529-35 o la Sala de los tapices del *Palazzo dei Conservatori*, con una decoración de frescos de 1544 dedicados a la vida de Escipión, todas ellas exaltando a un único personaje¹⁴¹².

De todos modos pensamos que la duquesa pudo decidirse por el modelo conocido de varios hombres y mujeres ilustres en lugar de narrar la vida de uno sólo por varios motivos:

- 1) En primer lugar la cultura italiana gozaba de grandes ejemplos de personajes ilustres del pasado, una tradición de casi dos siglos y que se iniciaba con el

¹⁴¹⁰ MARÍAS, F.: *El largo siglo XVI*, pp. 25 y 27.

¹⁴¹¹ NIETO, V., MORALES, A. J., y CHECA, F.: *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, pp. 14-15.

¹⁴¹² Ver capítulo 3.3: GUERRINI, R.: *op. cit.*, pp. 61, 67, 70, 73 y 88-91 y KENT, F. W. y EADE, J. C. (ed.): *The dictionary or Art*, Vol. 28, p. 688.

conocido ciclo napolitano de Giotto, pero que profundizaba aún más en el tiempo si recordamos los romances artúricos, la guerra de Troya o las conquistas de Alejandro Magno, temas muy ilustrados en manuscritos medievales durante siglos y que proporcionaban nombres famosos con los que los nobles italianos podían parangonarse. Con este amplio bagaje cultural del medievo, sumado a toda la cultura grecolatina que se venía recuperando desde el S. XIII hasta inicios del XVI, doña María o su pequeña corte contaban con material suficiente como para crear un ciclo de homenaje al Gran Capitán y su esposa y no tenían por qué limitarse a escoger un único personaje, hecho que hubiera condicionado considerablemente el mensaje del programa.

- 2) En segundo lugar los programadores, al no limitarse a un sólo personaje y decidirse por una mayor variedad, se aseguraban que las virtudes representadas fueran mayores y por tanto el ciclo fuera más completo; siempre un personaje ilustre por muy amado y conocido que fuera sería menos completo frente a un grupo que sin duda aportaría más connotaciones positivas al ciclo. Además dentro de la variedad se aseguraba también que si alguno los personajes elegidos caía en desgracia o se asociaban a él algunos hechos negativos, no ensombrecería tanto al resto de figuras y por tanto a la memoria del matrimonio homenajeado¹⁴¹³.
- 3) La tercera razón pudo venir por parte de los detractores del monumento, que como hemos visto eran muchos en Granada¹⁴¹⁴, y de los problemas con los que contó la duquesa para su realización. El programar un ciclo de la vida de un sólo personaje para colocarlo en la tumba de un militar fallecido y de su esposa hubiera podido considerarse un motivo de soberbia o altanería por parte de la pareja. Recordemos que en Italia los ciclos ilustres de varias figuras se usaban a veces para la vanagloria de ciertos personajes pero los de un único protagonista casi siempre se utilizaban para representar las virtudes públicas de todo un colectivo y casi nunca de un personaje fallecido, de ahí que generalmente decoraran palacios públicos y no residencias privadas. El elegir a un único personaje para simbolizar al Gran Capitán y a su esposa hubiera sido considerado como una afrenta y un claro parangón con esa figura mítica, hecho que no hubiera ayudado nada a la realización del programa y sólo habría provocado retrasos e incluso su anulación, algo que la duquesa tuvo mucho cuidado en evitar que ocurriera.

De ahí que pensemos que se prefirió la elección de un modelo sobradamente conocido y aceptado por el público entendido y del que se disponía suficiente material como para crear una gran obra. Este modelo además era el que provocaba las menores tensiones en la Granada de 1520 en la que ya había suficientes enemigos para este proyecto. De todos modos consideramos que si doña María hubiera elegido el modelo que en ese momento se estaba poniendo de moda en Italia, de entre todas las figuras que componen el ciclo la que habría simbolizado al Gran Capitán hubiera sido la de Escipión y

¹⁴¹³ El hecho de que un personaje, que tradicionalmente aportaba virtudes positivas, fuera cambiando a lo largo del tiempo era algo más que habitual y durante la Edad Media muchos de los personajes clásicos como Alejandro Magno o César simbolizaron tanto virtudes como vicios. De hecho uno de los personajes de este mismo ciclo como es Judit sufrió a partir del Renacimiento una metamorfosis de su representación que llegó a afectar a la virtud que simbolizaba, asociándose su figura a la representación de la mujer desnuda y a la mera sensualidad. Para más información sobre la evolución de la concepción del personaje de Judit a partir del Renacimiento *vid.* BORNAY, E.: *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco*.

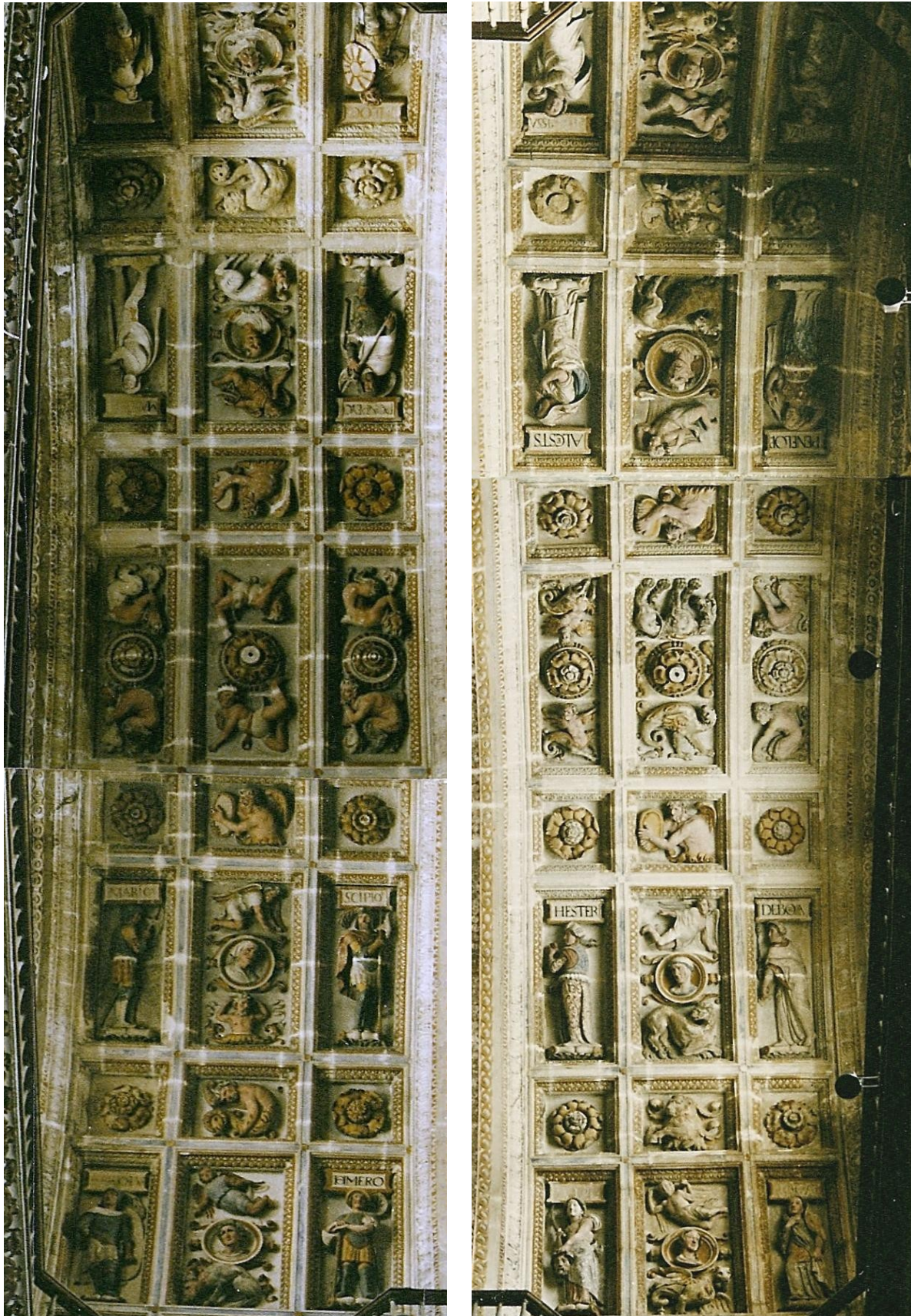
¹⁴¹⁴ RUIZ-DOMÈNEC, J. E.: *op. cit.*, pp. 550 y 557-559.

la elegida para la duquesa de Sessa la de Artemisia o Penélope, como veremos en sus respectivos apartados.

El ciclo está perfectamente elegido y concebido para situarse en la estructura arquitectónica de la bóveda¹⁴¹⁵, decorada con casetones dentro de los que se colocan tanto los personajes mencionados como otras figuras de origen mitológico-pagano y bustos sin identificar que completan el programa. Éste está diseñado para que 8 hombres se sitúen en el lado izquierdo del crucero y 8 mujeres el derecho, manteniendo así la tradición de colocar al hombre en el lado del Evangelio y a la mujer en el de la Epístola. Podríamos considerarlo un ciclo extraordinariamente equitativo, ya que la representación masculina y femenina es la misma, tanto por el número de figuras escogidas como por su escala de representación, que es de una paridad asombrosa¹⁴¹⁶. El hecho de que no se conozca un ciclo tan moderno e igualitario como éste se debe sin duda al mecenazgo de una mujer para la consecución de su realización y al período de tiempo tan excepcional que le tocó vivir. Todo esto se completó con el hecho de que cada personaje está perfectamente elegido para representar no virtudes generales, sino virtudes específicas del matrimonio fallecido que se querían resaltar, como veremos en el estudio de cada figura y que hace del ciclo un programa realista y vivo, totalmente alejado de la idealización de otros programas similares.

¹⁴¹⁵ En este sentido, la decoración simbólica en el lugar de privilegio nos recuerda a la interpretación del Templo de la Fama. El propio Filarete ya veía el palacio como templo de la Fama y recomendaba colocar bajo el pórtico de ingreso el repertorio iconográfico de las edades del mundo con inscripciones aclaratorias: SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Arte y Humanismo*, p. 52. Para Cicerón en sus *Tusculanas*, la fama era más duradera que la naturaleza y aunque no aparecía apetecible por sí misma, seguía como sombra a la virtud, reconociendo abiertamente la importancia de la fama como estímulo para las artes y la vida pública. En *Pro Archia*, realizó un breve discurso al ideal de gloria de fines de la República y destacaba que hombres importantes como Escipión el Africano, Décimo Bruto, Mario, Lúculo o Pompeyo (algunos representados en la bóveda) hubieran mantenido poetas asalariados que transmitieran su fama a la posteridad: LIDA DE MALKIEL, M. R.: *La idea de la Fama en la Edad Media castellana*, pp. 30-31.

¹⁴¹⁶ La mejor definición del concepto que se representa en este ciclo la encontramos en un texto literario precedente que apoyaría la elección perfectamente ecuaníme entre el número de hombres y el de mujeres: *Pues que los yerros e viçios son comunes asi a los onbres como a las mugeres, segund que las virtudes son comunes a ellos e a ellas*: DE LUNA, Á.: *Libro de las Claras e Virtuosas mugeres*, p. 46.



Ciclos masculino y femenino, bóvedas de la iglesia de San Jerónimo, Granada

Esquema de Pedro Doble

7.1. Judit

La Biblia nos habla de ella en el libro que lleva su nombre, compuesto durante la época de los Macabeos, sobre fines del S. II a. C. y con seguridad después del retorno del cautiverio de Babilonia, ya que se menciona la reconstrucción del templo y se incide en el odio al invasor extranjero. Aunque otra fecha propuesta sería el s. I d. C. y el sitio narrado el de Jerusalén por Tito en el año 70, con lo que este libro sería contemporáneo del Apocalipsis y debería incluirse en el Nuevo Testamento, hecho que motivaría que la tradición rabinica relacione a Judit con Judas Macabeo¹⁴¹⁷. La historia se considera una especie de ficción patriótica, hasta el punto de que el propio nombre de Judith (*Jehudith*) significa la Judía, por lo que sería algo así como una encarnación o personificación del pueblo judío o del judaísmo, ya que ni los geógrafos conocen la ciudad de Betulia (en hebreo *Beth Eloa*: Casa de Dios) ni se conoce la existencia de un general asirio llamado Holofernes.

El argumento del relato nos sitúa en tiempos del rey Nabucodonosor, aunque la Biblia erróneamente lo coloca como un rey asirio en lugar de babilonio, con capital en Nínive. El rey declara una especie de guerra santa contra todos los pueblos que no lo consideren un dios y lo adoren, y envía a su general Holofernes para que conquiste todas las ciudades y destruya a los que se opongan a esta orden: *Devastó todo su territorio y taló sus bosques sagrados, y ordenó destruir todos los dioses de aquella tierra, para que sólo a Nabucodonosor adorasen todas las naciones y le invocaran como a Dios todas las lenguas y todas la tribus* (Jdt. 3, 8). Tras un recorrido en el que los ejércitos de Holofernes van sembrando el caos, la guerra llega a Judá y le toca el turno a la ciudad de Betulia: *Escribió Joaquim, que por aquellos días era sumo sacerdote en Jerusalén, a los moradores de Betulia (...) diciéndoles que resistiesen en las subidas de la montaña, pues por ellas era el acceso a Judea, y como éste era estrecho, sería fácil aún a sólo dos hombres impedir el paso a los que llegaban* (Jdt. 4, 6-7). Aquí vemos la importancia estratégica de la ciudad montañosa de Betulia, ya que su conquista permitiría a los asirios penetrar en todo el reino y destruir Jerusalén, y que la posterior hazaña de Judit no será considerada como algo local, sino como concerniente a todo el pueblo judío: *Considerad que si nosotros fuéramos tomados, toda Judea sería destruida y nuestro santuario saqueado, y entonces Dios nos pediría cuentas de su profanación* (Jdt. 8, 21).

A la ciudad de Betulia llega un ejército inmenso que rodea a sus habitantes, toma sus fuentes de agua y comienza el sufrimiento del pueblo, que llega a tales extremos que los habitantes piden al consejo de ancianos la rendición, decisión que los ancianos aprueban dando un plazo de 5 días. Judit, viuda de Manasés, hace su aparición una vez enterada de la decisión del consejo de entregar la ciudad pasados los 5 días decretados de plazo y decide hablar con los ancianos y obtener su bendición, pero no revela su plan para vencer a los ejércitos de Holofernes. Tras esto, pide fuerzas a Dios y se dirige con su esclava al campamento asirio engalanada con sus mejores atuendos. También lleva provisiones para poder comer y no cometer impurezas en el campamento con la comida de los asirios. Allí, en presencia de Holofernes, se gana su confianza, contándole lo desesperados que están los judíos de Betulia, sin duda por haber traicionado a Dios, que por estar abandonados huye ella de la ciudad, y que su misión es avisarlo del momento de atacarlos cuando la victoria sea segura, noticias que Holofernes recibe con agrado. Judit

¹⁴¹⁷ RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia: Antiguo Testamento*. Tomo 1, p. 380.

ora por la noche fuera del campamento durante tres días seguidos sin tener problemas por parte de los asirios, que la consideran una especie de augurio. Tras esto, la invitan a una fiesta en la tienda de Holofernes para mantener relaciones sexuales con él: *Y el eunuco Bagoas (...) le dijo: Ve y persuade a esa mujer hebrea que tienes encomendada, que venga acá a comer y beber con nosotros. Sería vergonzante que despidiéramos a tal mujer sin tener comercio con ella; porque se iría riendo de nosotros* (Jdt. 12, 11-12). El general bebe durante toda la noche y al final quedan los dos solos en la tienda, momento que Judit aprovecha y con el alfanje del asirio, le corta la cabeza. Tras esto, ella y su sirvienta regresan a Betulia con la cabeza, la muestran al pueblo y la entregan a Ocías y a los ancianos. Como final de la historia, los asirios encuentran el cadáver de su general y presos del miedo, su ejército queda desbaratado, pudiendo así los judíos conseguir una fácil victoria. Los sacerdotes de Jerusalén felicitan a Judit y ésta entrega su parte del botín (la tienda de Holofernes) al templo de Dios.

El relato bíblico nos muestra que la figura de Judit aparece repleta de virtudes. Entre ellas se destaca la sabiduría de la heroína para trazar el plan de defensa de la ciudad y convencer a los asirios de que confíen en ella, virtud mencionada incluso en palabras de sus enemigos: *Mucho agradaron semejantes discursos a Holofernes y a todos sus servidores y maravillados de su sabiduría decían: De un extremo a otro de la tierra no hay mujer de tan hermoso rostro y de tan discretas palabras* (Jdt. 11, 20-21). Con su inteligencia, Judit logra vencer a los enemigos por la ayuda de Dios, pero éste se vale, no de una mujer cualquiera, sino de una con una sabiduría fuera de lo común, ya que es ella la que trama el plan contra los asirios y no lo desvela a los ancianos con lo que la fama de la victoria es sólo suya por derecho.

La piedad de Judit es algo que la Biblia se preocupa de relatarnos, ya que no termina la historia con la victoria sobre los asirios, sino que narra lo sucedido a la heroína hasta su muerte: *fue por toda su vida ilustre en toda la tierra (...) Llegó a muy anciana* (Jdt. 16, 25 y 16, 27). Así recibe el premio por una vida piadosa, la ancianidad y una muerte tranquila en medio de las bendiciones de su pueblo. Esto nos lleva a otra de sus características, y es que, tanto antes como después de la batalla contra Holofernes, Judit es una mujer respetada por todos y religiosa: *Nadie podía decir de ella una palabra mala porque era temerosa de Dios* (Jdt. 8, 8). Al fin y al cabo, todo el relato es una guerra de religión, y la resistencia de los judíos es a no adorar a Nabuconodossor como a un dios, más que una guerra de temática política o militar. Pero llegamos a la virtud que más se destaca en Judit: su belleza, haciendo el texto bíblico hasta 5 referencias explícitas a este motivo:

Era bella de formas y de muy agraciada presencia (Jdt. 8, 7).

...quedaron sobremano maravillados de su belleza (Jdt. 10, 7).

Cuando oyeron tales palabras (los soldados asirios) y contemplaron su rostro, que les pareció maravilloso por su extraordinaria belleza (Jdt. 10, 14).

Todos se maravillaban de su belleza, y por ésta, de los hijos de Israel, diciéndose unos a otros: quién se atreve a despreciar a este pueblo que tales mujeres tiene (Jdt. 10, 19).

Llegada Judit a presencia de Holofernes y de sus servidores, se quedaron maravillados de la belleza de su rostro (Jdt. 10, 23).

Y ella misma es consciente de este don, ya que sabe que es lo que le va a valer como arma para vencer a los ejércitos enemigos y clama a Dios de esta manera: *Hiere con la seducción de mis labios al siervo con el príncipe (...) dame una palabra seductora que*

cause heridas y cardenales (Jdt. 9, 10-13). Por lo tanto, esta belleza no es algo superficial ni carnal, se la puede considerar una especie de belleza divina o regalo celeste, porque es el don que sirve como vehículo a Dios para vencer a los asirios y así salvar al pueblo judío. El tema de la belleza nos lleva a analizar la virtud por la que es más conocida Judit, la Castidad. Ella, aún siendo vencedora de Holofernes y habiéndose él propuesto mantener relaciones con ella dada su belleza, triunfa sin tener que cometer pecado: *que mi rostro le sedujo para perdición suya, pero que no cometió contra mí pecado alguno que pudiera mancillarme o avergonzarme* (Jdt. 13, 16). Este tema está muy relacionado con el personaje de la casta Lucrecia, heroína romana que prefirió el suicidio antes de deshonrar a su familia tras un trato carnal a la fuerza.

Todos estos pasajes hacen referencia a una Judit que gracias a su físico hizo perder la cabeza a Holofernes y pudo derrotarle. Es de destacar que para los judíos Judit es una especie de heroína nacional, la correspondencia femenina de David, ya que ambos derrotan a sus adversarios decapitándolos con sus propias espadas: son los dos *cefalóforos* del Antiguo Testamento. Es el símbolo de la *Sanctimonia*, ya que la *Humilitas* (Humildad) y la *Continentia* (Castidad) de Judit se contraponen en este caso frente a la *Superbia* (Orgullo) y la *Luxuria* (Lujuria) de Holofernes. Prudencio, en su *Psicomaquia* escrita en el S. V la calificaba de modelo precristiano de Castidad, combatiendo aún bajo la sombra de la Ley (*sub umbra Legis ahuc pugnans*). En esta obra se describe el combate entre los vicios y las virtudes y claramente se adjudica a Judit el símbolo de la Castidad: *la Castidad (Pudititia), joven doncella con brillante armadura, recibe el brusco choque de la Lujuria (Libido). Ésta es una ramera que empuña una antorcha sulfurosa. La Castidad derriba, de una pedrada, la antorcha y desenvainando la espada degüella a la Lujuria que vomita sangre espesa como el barro y contamina el aire al exhalar su alma. Despiadada como un guerrero homérico, la Castidad apostrofa al cadáver de su enemigo, cual otra Judit, en quien la Castidad triunfó por primera vez: luego lava su teñida espada en el agua santa del Jordán*¹⁴¹⁸.

Judit es por tanto un personaje muy conocido y multitud de obras literarias hacen referencia a ella. San Ambrosio de Milán la mencionaba junto a Débora como ejemplo de viudas, incidiendo en la Castidad de Judit: *Y Judit se adornó para agradar a un adúltero, pero como esto lo hacía por fe y no por pasión, ninguno la consideró adúltera*¹⁴¹⁹. San Jerónimo en su *Comentario a San Mateo* se refería a ella con estas palabras: *Recibid a la viuda Judit ejemplo de Castidad y, en triunfal alabanza, proclamadla con incesantes pregones, pues la dio no sólo a las mujeres, sino también a los varones, le concedió tal valor que venció al invencible para todos los hombres y al insuperable lo superó*¹⁴²⁰. Ya en la Edad Media Judit representaba la virtud de la Templanza o la Castidad, en tanto que su víctima Holofernes personificaba el vicio de la Lujuria o la Incontinencia¹⁴²¹. Muchas obras medievales incluyeron a Judit entre sus personajes y muy pronto apareció entre las ilustraciones miniadas. Así encontramos representaciones suyas en la Biblia de Carlos el Calvo (870), la Biblia del monasterio de San Pedro de Roda conservada en París y el *Hortus Deliciarum* del S XII¹⁴²². Pero sus apariciones no se limitaron a obras de temática religiosa: Dante en el Canto XXXII del Paraíso de su *Divina Comedia* la colocó junto a

¹⁴¹⁸ MÂLE, E.: *El arte religioso del siglo XIII en Francia*, p. 133.

¹⁴¹⁹ AMBROSIO DE MILÁN: *Sobre las vírgenes y sobre las viudas*, p. 141.

¹⁴²⁰ JERÓNIMO, SAN: *Obras Completas II: Comentario a San Mateo y otros escritos*, p. 483.

¹⁴²¹ PANOFISKY, E.: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, p. 247.

¹⁴²² BORNAY, E.: *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco*, p. 44.

otras mujeres bíblicas: *se sientan como ves Raquel y Beatriz, Sara, Rebeca, Judith*¹⁴²³, y Petrarca volvió a referirse a ella en su *Triunfo de Amor*:

*Observa entre las armas numerosas
cómo el Amor, el sueño y la palabra
de una viuda de mejillas tersas
vencieron a Holofernes, y en la noche,
con un horrible cráneo y una esclava
tras dar gracias a Dios, volver aprisa*¹⁴²⁴.

También en nuestro país autores como Castillo, al romancear a Petrarca volvieron a recordarla:

*Buelve los ojos a ver
al que, en su postrera guerra,
pudo matar y vencer
una cativa muger*¹⁴²⁵,
librando toda su tierra.

Don Álvaro de Luna la comparaba con grandes militares romanos como Quinto Curcio, Horacio Cocles, Decio y Escipión Africano y llegó a considerarla incluso superior: *O muger muy notable e de grand coraçon la qual razonablemente es de comparar a los varones muy buenos e mucho mas exçelentes que los otros: por que qual onbre de tan grande, e tan fuerte, e tan exçelente coraçon nunca fizo cosa mas clara podemos dezir que ninguno*¹⁴²⁶. También recordaba que San Jerónimo la había mencionado y la describía como ejemplo de hombres y de mujeres. Vives se refería a ella explícitamente y la citaba como ejemplo para aconsejar el ayuno y la oración, como defensa de las mujeres, ya que Judit venció a Holofernes gracias a su Continencia y Castidad, y llegó a decir de ella: *Tú eres gloria de Jerusalén, tú eres honra de nuestro pueblo, y por quanto has amado castidad y después de muerto tu marido no quisiste otro, por esta razón Dios te ha otorgado que seas mujer virtuosa*¹⁴²⁷.

Pocas figuras podríamos encontrar que representaran mejor a la Castidad que la de Judit, sobre todo si recordamos que desde el S. XIII fueron las figuras femeninas las que se preferían para simbolizar a las virtudes y que poco a poco éstas se sustituyeron por personajes reales y no por meras alegorías impersonales, ya que los personajes históricos siempre alentarían mejor a la imitación que las virtudes generales. No es extraño que se eligiera la Castidad como virtud a representar, ya que como veremos en el estudio del ciclo femenino también es una virtud atribuible a la Virgen María y Judit aparecía como predecesora de la misma en el *Speculum Humanae Salvationis*. También San Buenaventura la asociaba con la Virgen victoriosa del demonio, ya que como Judit, corta la cabeza de éste, del que Holofernes era la encarnación, y es el tipo de Virgen de la Visitación, ya que Ocías la recibe victoriosa sobre Holofernes, como Santa Isabel recibió a su prima

¹⁴²³ ALIGHIERI, D.: *La Divina Comedia*, p. 336.

¹⁴²⁴ PETRARCA, F.: *Triunfos*, p. 141.

¹⁴²⁵ La *cativa muger* es Judit, haciendo referencia a su prisión mientras estuvo en el campamento de los asirios: RECIO, R.: *op. cit.*, p. 118.

¹⁴²⁶ Además de ofrecernos detalles como el nombre de la sirvienta (Abra) que no aparece en la Biblia, el autor difiere en el arma de la que se sirvió Judit, ya que sustituye el alfanje del asirio por un cuchillo: DE LUNA, Á.: *Libro de las Claras e Virtuosas*, pp. 37-41.

¹⁴²⁷ LUIS VIVES, J.: *Instrucción de la mujer cristiana*, pp. 120, 294 y 368.

victoriosa sobre el demonio¹⁴²⁸. Judit también ha simbolizado a la Iglesia triunfante como personificación de la Virgen María y ha sido alegoría de la Justicia, Humildad y Castidad y símbolo político de la mujer fuerte¹⁴²⁹.

En esta línea general la figura de Judit podría aparecer en cualquier ciclo de virtudes, pero si profundizamos un poco más en ella veremos que el personaje tiene muchos rasgos similares con la duquesa de Sessa: en la Biblia se cita que Judit se administraba sola, con lo que se destaca su inteligencia, independencia y capacidad de autogobierno: *Su marido Manasés, le había dejado oro y plata, siervos y siervas, ganados y campos, que ella por sí administraba* (Jdt. 8, 7). También desde su aparición, la condición de viuda se hace presente y el respeto a la memoria de su marido es algo que la Biblia se empeña en recordar, tanto al inicio del relato como al final: *Vivía en su casa Judit, guardando su viudez hacía tres años y cuatro meses* (Jdt. 8, 4) y *Muchos la pretendieron; pero ningún varón la conoció en todos los días de su vida desde el día que murió Manasés, su marido* (Jdt. 16, 26). Aparte de todas las demás virtudes generales, Judit era una mujer viuda que se administraba de forma independiente y que se preocupó de guardar su Castidad incluso hasta después de la muerte de su esposo datos muy similares a los de doña María tras la muerte del Gran Capitán y hecho que ella se preocupó en incluir en su programa iconográfico. No hay mejor dato sobre la vida de Judit del que la duquesa pudiera adueñarse que el hecho de que fuera *muy religiosa, tan fiel a su marido que en 3 años y 4 meses no había dejado de vivir y vestir como una viuda. Muchos hombres quisieron casarse con ella pero jamás volvió a casarse después de la muerte de su marido Manasés*, verdadero espejo de lo que pudo ser la vida de doña María Manrique durante sus últimos años¹⁴³⁰.

Una vez decidida la inclusión de Judit en el ciclo, el siguiente paso era concebir la forma de su representación, hecho que no crearía excesivos problemas debido a que fue un personaje muy utilizado durante la Edad Media y el Renacimiento. En el tema de la iconografía es la belleza lo que más se resalta de Judit, que siempre aparece ricamente ataviada con lujosos vestidos y joyas: *Se quitó el saco que llevaba ceñido y se despojó de los vestidos de viudez; bañó en agua su cuerpo, se ungió con unguentos, aderezó los cabellos de su cabeza, púsose encima la mitra, se vistió el traje de fiesta con que se adornaba cuando vivía su marido Manasés, calzóse las sandalias, se puso los brazaletes, ajorcas, anillos y aretes y todas sus joyas, y quedó tan ataviada que seducía los ojos de cuantos hombres la miraban* (Jdt. 10, 3-4). Aparte de toda esta riqueza el atributo característico y esencial de Judit es el hecho que la hizo famosa y salvadora de todo el reino de Israel, el ser la vencedora del general Holofernes, por lo que siempre aparece con la cabeza del asirio en la mano izquierda y el alfanje con el que cometió la hazaña en la derecha. Algunas veces introduce la cabeza en un odre o simplemente aparece estática mostrándola y otras se coloca junto a ella un perro que simbolizaría la fidelidad a su esposo Manasés.

Conocemos gran cantidad de precedentes iconográficos, aunque no se conserve ninguna figura de Judit de la época paleocristiana y tengamos que esperar al medioevo para encontrar la primera representación suya en los frescos de *Santa Maria la Antiqua* de Roma. En los manuscritos medievales Judit aparecía en la Biblia de San Pablo Extramuros de Roma del S. IX y en la Biblia de Rodas o de Noailles de la Biblioteca Nacional de París

¹⁴²⁸ RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia: Antiguo Testamento*. Tomo 1, p. 381.

¹⁴²⁹ BORNAY, E.: *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco*, pp. 43-44.

¹⁴³⁰ OÑATE OJEDA, J. A.: *La mujer en la Biblia*, pp. 85-86.

del S. XI. Del S. XII conocemos las miniaturas del *Hortus Deliciarum*¹⁴³¹ y de la Biblia de Gumpert en Erlangen, donde se la consideraba la encarnación de la Humildad y la Continencia (*Speculum virginium*, en el manuscrito de 1250). También de época medieval era el mencionado *Speculum Humanae Salvationis* (1430-35) de K. Witz de Heilsspiegelaltar, que la convertía en una prefiguración de la Virgen y la asociaba a Jael y a la reina Tamaris formando una serie con ellas. Judit también aparece en un capitel de la basílica de Vézelay del S. XII en el que se la representa cortando la cabeza del asirio. En las catedrales francesas se colocaba junto a la reina de Saba y a Ester, como prototipo de la Iglesia que vence al anticristo (Holofernes), como en los muros y las arquivoltas del portal Norte de la Catedral de Chartres (1220) o en una arquivolta de la portada de la Virgen dorada en la Catedral de Amiens (siglo XIII) y más tardía, ya del S. XV, se conoce una estatua de piedra policromada en el trascoro de la catedral de Albi¹⁴³².

En Italia la encontramos en el programa iconográfico de la *fontana maggiore* de Perugia de 1277-81 realizada por Arnolfo di Cambio¹⁴³³ junto a otros personajes paganos y religiosos, y junto a Ester y Rut en los frescos de la bóveda de la iglesia florentina de *Orsanmichelle*. Más tardía es la aparición junto a su criada a las afueras del campamento asirio en las escenas que decoran el pavimento del *Duomo* de Siena, con la historia de Betulia¹⁴³⁴. En el Renacimiento cambió el punto de vista del tratamiento de la figura de Judit y los italianos la admiraron como preclara mujer viril y la tiranicida, ejemplo para las repúblicas libres, apareciendo con diferentes motivos:

1) Como aspecto político: la Judit de Donatello (1456-60) del *Comune* de Florencia, colocada en la *Piazza della Signoria* y proveniente de una fuente del *Palazzo Medici*, como un símbolo de la victoria sobre los tiranos. Junto con el David de bronce del mismo artista, ambas esculturas se entendían como alegorías de la virtud cívica y de la lucha por la libertad e independencia de Florencia¹⁴³⁵. También encontramos otra finalidad política en la Judit de Nordlingen (1515) como un símbolo de la defensa de la ciudad, obra de la liga sueva¹⁴³⁶.

2) Desde la primera mitad del siglo XVI la figura de Judit en los países de la Reforma se empezó a representar desnuda, en clara contradicción con el texto bíblico que aclaraba que para seducir a Holofernes se puso sus mejores galas. Desnuda la representaron Conrad Mein en su estatuilla de alabastro del Museo Nacional Bávaro de Munich (1510-20) o Lucas Cranach el Viejo en su pintura del Museo de Gotha (1531)¹⁴³⁷.

Durante el S. XV y debido al gran éxito de la escultura de Donatello, las representaciones de Judit se extendieron por toda Italia: alrededor de 1470, Botticelli presentaba a una Judit dulce y melancólica volviendo a Betulia acompañada por su sirvienta que transporta en una bandeja sobre su propia cabeza la cabeza de Holofernes (contaminación iconográfica de Salomé con la cabeza de San Juan Bautista) y en otra

¹⁴³¹ En esta obra Judit aparece con su sirvienta ante los muros de Betulia, para después colocar en ellos la cabeza de Holofernes. Vid.: MARTINENGO, M., POGGI, C. y otros: *Libres para ser: Mujeres creadoras de cultura en la Europa medieval*, p. 145.

¹⁴³² RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia: Antiguo Testamento*. Tomo 1, Volumen 1, pp. 382-385.

¹⁴³³ HOLMES, G.: *Florencia, Roma y los orígenes del renacimiento*, p. 172.

¹⁴³⁴ STOCKER, M.: *Judith, sexual warrior: Women and Power in Western Culture*, il. 28.

¹⁴³⁵ BORNAY, E.: *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco*, p. 45.

¹⁴³⁶ RÉAU, L.: *op. cit.*, p. 383.

¹⁴³⁷ BORNAY, E.: *op. cit.*, pp. 60-61 y RÉAU, L.: *op. cit.*, p. 383.

versión del *Rijkmuseum* de Amsterdam, aparece saliendo de la tienda de Holofernes con su cabeza en la mano izquierda. También Botticelli, en su obra *La calumnia*, la colocó en el extremo derecho como parte de la decoración de toda la sala en la que se desarrollaba la escena, tanto como figura individual como en la escena de la muerte de Holofernes y el transporte de su cabeza. Otros grandes maestros la representaron, como Filippo Lippi que la colocó junto a Ester en el extremo derecho de la cabecera de la Catedral de Spoleto, junto a Sibilas y profetas que celebran el nacimiento de Cristo. También Andrea Mantegna¹⁴³⁸ hacia 1495 la mostraba de nuevo con su sirvienta en una pintura conservada en la Colección Widener de la *National Gallery de Washington* y Domenico Ghirlandaio la representó de regreso a Betulia en una obra conservada en Berlín.



Boticelli: Judit,
Galleria degli Uffizi, Florencia



Andrea Mantegna: Judit,
National Gallery of Art, Washington

Ya en el S. XVI, Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, la unió junto a otros momentos de salvación del pueblo de Israel. En ese siglo sus representaciones se multiplicaron: anteriores a 1550 encontramos en Italia obras de Giorgione (1504 Museo del *Hermitage*, San Petersburgo), Sodoma¹⁴³⁹, Peruzzi, Veronés, Tintoretto. Pero la fama de Judit no se circunscribía solamente a Italia, y por ello apareció en los grabados que Hans Holbein realizó entre 1524 y 1526 de imágenes del Antiguo Testamento que tuvieron gran

¹⁴³⁸ Mantegna posee varias figuras de Judit, tanto en pintura como en grisalla, *vid.* GARAVAGLIA, N.: *La obra completa de Mantegna*.

¹⁴³⁹ Alrededor de 1510 sabemos que el llamado *Maestro delle eroine Chigi* Saracini realizó una Judit, Sofonisba y Cleopatra que formaban una serie de 3 como otros muchos ejemplos: Cornelia, Tanaquila y Marcia de Beccafumi, Cleopatra, Tuscía y Porcia de Girolamo di Benvenuto e Hipo, Camila y Lucrecia de Guidoccio Cozzarelli: DE MARCHI, A.: *Da Sodoma a Marco Pino: Pittori a Siena nella prima metà del Cinquecento*, pp. 83-90.

difusión¹⁴⁴⁰. Esto pudo hacer que la figura de Judit se extendiera por ciudades como París (Museo del *Louvre*), Berlín, Chantilly, Caen o Nuremberg¹⁴⁴¹ lo que demuestra que era un personaje muy conocido y su iconografía no debía suponer ningún problema a la hora de su representación¹⁴⁴², extendiéndose su fama hasta nuestros días¹⁴⁴³.



Judit, ciclo iconográfico de San Jerónimo

¹⁴⁴⁰ HOLBEIN, H.: *Imágenes del Antiguo Testamento*, pp. 37 y 71. Girolamo Mocetto, miembro de la escuela de grabadores seguidores de Mantegna también realizó una Judit con la cabeza de Holofernes, al igual que *Il Parmigianino*: GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: *Artistas grabadores en la Edad del Humanismo*, pp. 50-60.

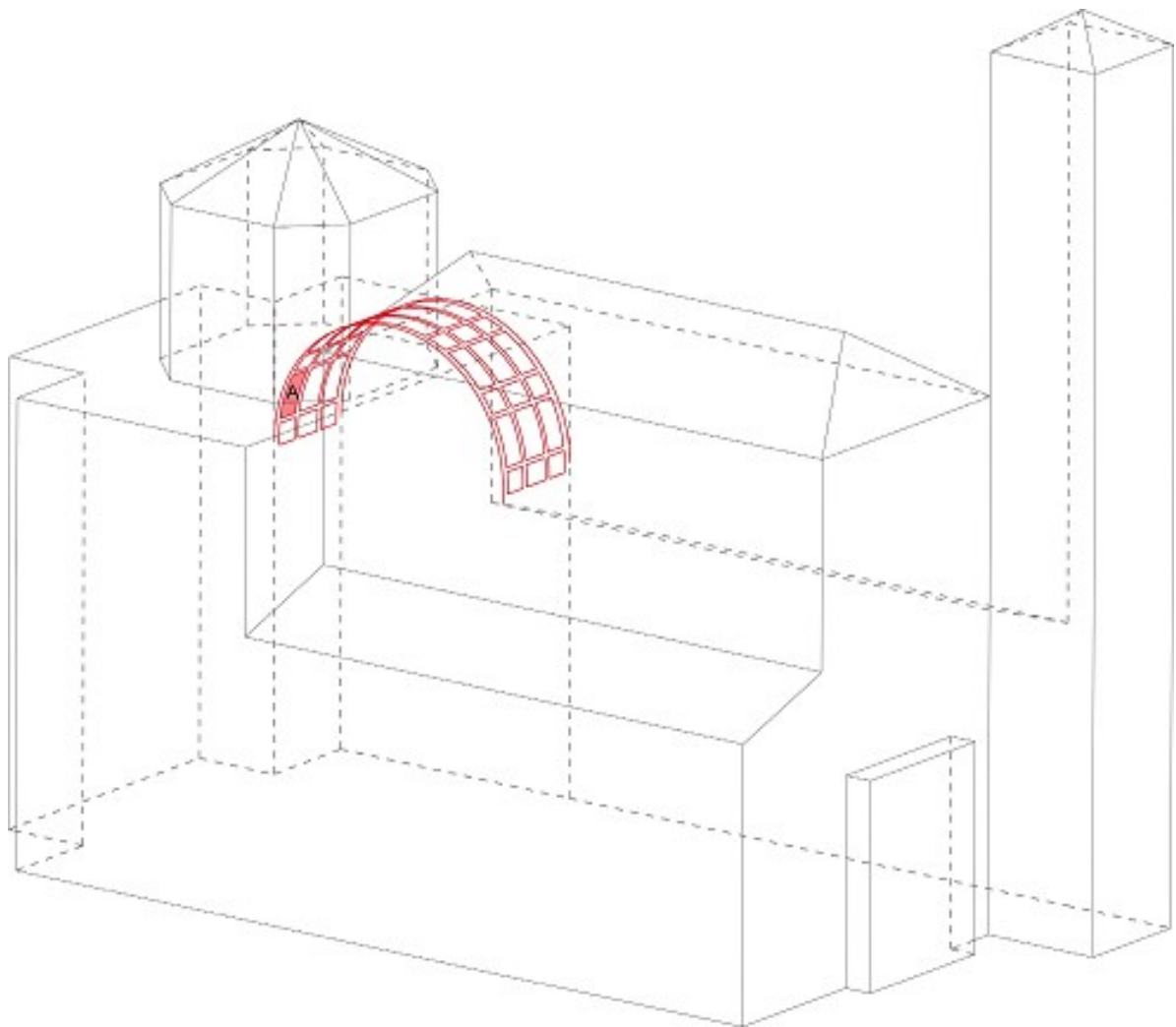
¹⁴⁴¹ RÉAU, L.: *op. cit.*, p. 383 y BORNAY, E.: *op. cit.*, p. 47.

¹⁴⁴² Desde 1500 a 1700 Judit fue la figura más comúnmente elegida para representar el heroísmo femenino y era el mejor ejemplo entre las heroínas religiosas, siendo por ello la primera imagen renacentista de una mujer fuerte. Isabella d'Este, duquesa de Mantua comisionó a Andrea Mantegna para que produjera varias versiones de Judit ejecutadas en grisalla, quizá para una *salle des femmes fortes*, que acompañaría junto a otras mujeres como Dido. Esto demuestra que Isabella era una mujer ambiciosa y su entusiasmo por mujeres fuertes implicaría una determinación de ser políticamente más influyente que las otras duquesas consortes, contrastando con Eleanora de Toledo cuya sala del *Palazzo Vecchio* de Florencia centraba su composición en Ester como modelo de esposa, ensalzando el tema de la sumisión. *Vid.* STOCKER, M.: *Judith, sexual warrior: Women and Power in Western Culture*, p. 51.

¹⁴⁴³ Para comprobar lo extendida que estaba la representación de Judit durante el Renacimiento y el Barroco *vid.*: DE CAPOA, C.: *Episodios y personajes del Antiguo Testamento*, pp. 282-292. Conocemos también otras muchas representaciones de Judit entre las que destaca el enorme fresco realizado por Danielle Volterra en el *Palazzo Massimo* de Roma. Para un estudio exhaustivo de esta figura *vid.*: VAN MARLE, R.: *Iconographie de l'art profane au Moyen Age et à la Renaissance, Vol. II: Allégories et symboles*, pp. 464-472.



Localización de Judit en las bóvedas de San Jerónimo



Localización de Judit en la iglesia de San Jerónimo

En la obra que nos compete, de las variantes iconográficas que hemos comentado la elegida para representar a Judit es muy similar a la de Donatello. La heroína aparece mostrando la cabeza de Holofernes en la mano izquierda, la más próxima al espectador, ya que la figura se nos presenta en posición de tres cuartos, y en la derecha y más alto que la cabeza del asirio, el alfanje con el que realizó la proeza. Esta posición está muy bien lograda, ya que a diferencia de otras representaciones de Judit, que colocan la cabeza de Holofernes en una posición elevada, tanto de ella como del brazo que la sostiene en señal de triunfo, aquí el artista es consciente de la posición desde abajo del espectador y así la cabeza en la parte inferior resalta más la composición de la figura dejando más clara la atribución de la misma. Como nos indica el texto bíblico, Judit aparece ricamente vestida con dos ropas: un vestido rojizo o rosáceo y un manto de color terroso y verde con adornos de temática vegetal de color blanco con ribeteado en negro. La figura posee un cinturón que se anuda bajo el pecho y el manto se coloca como una toga romana que se ciñe a la cadera. El hecho de que la figura de Judit se nos presente con un manto anudado a la cadera y con un plegamiento del vestido muy bien conseguido en el hombro no es algo aleatorio. Según la natural caída del vestido, la manga de éste debería llegar hasta la muñeca, cubriendo por entero el brazo derecho, pero así podría entorpecer la visión de la cabeza de Holofernes y no estaría equilibrada la composición de la figura, por lo que remangando el brazo se consigue un mejor efecto visual de la cabeza del asirio.

Todo esto sucede en el lado derecho del espectador, para contrarrestar y equilibrar la composición que nos muestra la cabeza y el alfanje en el lado izquierdo. Además, estos dos pliegues se colocan casi a la misma altura que los dos atributos de la heroína. Los dos espacios que ayudan a equilibrar la composición son el nudo del manto a la altura de la cadera y el pliegue que se forma en el hombro del lado derecho: este pliegue se consigue subiendo la manga del vestido de Judit al máximo y dejando al descubierto todo el brazo izquierdo, con lo que la atención recae imperceptiblemente, no sobre ese brazo, sino sobre lo que porta: la cabeza de Holofernes. Es de destacar que este aspecto no es gratuito, porque la mano que porta el alfanje y cuyo brazo el espectador casi no puede ver, está cubierto casi por entero por la manga del vestido, y sólo se descubre por el natural movimiento hacia arriba del antebrazo que porta el arma. Judit lleva en la cabeza un gorro semiesférico de los mismos colores verdosos que el manto, que deja escapar por los laterales parte de los cabellos de la heroína. También se reconoce la diadema o cinta que Judit lleva en su frente, cuya policromía está prácticamente perdida, o quizá no se llegó a realizar nunca y estamos aquí ante un esbozo del artista que se quedó sólo en eso. Recordando el texto bíblico, debemos tener en cuenta que éste se respeta casi a la perfección, hasta en detalles totalmente imperceptibles para el público. Lo que puede parecernos un mechón de cabello es en realidad un complicado y elaborado pendiente que el artista coloca en la oreja izquierda de Judit, la que ve el espectador, cumpliendo así con el texto: *se puso los brazaletes, ajorcas, anillos y aretes y todas sus joyas* (Jdt. 10, 4).



Judit, detalle del pendiente

Las manos de Judit y las de algunas figuras femeninas de la serie de 8 se tratan de una manera especial. La posición de los dedos de ambas manos está muy estudiada y no se colocan de este modo por casualidad. El artista se empeña en ocultarnos los dedos

pulgares, quizá únicamente como una elección personal (recordemos la forma de El Greco de realizar las manos) o de una moda que podría encontrar estos dedos más vulgares que el resto. A su vez, divide el resto de los dedos en dos grupos: el más importante lo forma el dedo índice en solitario y el otro el resto: corazón, anular y meñique. Para acentuar la importancia del índice o para crear una pose y tratamiento de las manos más elegante y exquisita, el artista hace que la separación entre estos dos grupos de dedos, es decir, el espacio que se encuentra entre el dedo índice y el corazón, sea la única separación o la más pronunciada de toda la mano. Si esto fuera poco, además coloca entre dicha separación un elemento importante de la figura: en el espacio interdigital de la mano derecha encontramos el empuje del alfanje y en el de la izquierda un rizo de la melena de Holofernes. Esta forma de sujetar ambos atributos ofrece un sentido de elegancia magistral y evita la monotonía en la composición. El hecho de que el artista trate de una manera tan delicada un tema tan difícil como las manos y le otorgue tanta importancia nos demuestra que nos encontramos ante un escultor de primera fila. La mano de Siloé se adivina en esta figura y no es de extrañar que este gusto por representar así las manos se aprecie ya en época tan temprana como la del retablo Caraccioli, en las figuras de San Mateo o San Juan.



Judit, detalle de las manos

Sin duda Siloé dedicó mucho más tiempo a esta figura que al resto de las femeninas debido a que contaba con el famoso precedente de la estatua de Donatello, que sin duda él habría visto durante su estancia florentina y de la que podría haber conservado dibujos o estampas, dada la gran similitud entre ambas. También debemos recordar que la figura de Judit está colocada en uno de los lugares de privilegio y el artista era consciente de que iba a ser una de las más contempladas por el público, por lo que no es de extrañar que le

dedicara más tiempo que al resto. La cabeza de Holofernes se representa con los ojos cerrados, con un *rictus* muy clásico y tranquilo que poco nos puede desvelar el drama que acaba de acontecer. A pesar de esto, la policromía se centra sobre todo en el color morado de los párpados cerrados del guerrero, que refuerzan esta expresión de muerte. Su cabeza se representa con largos cabellos de donde la tiene asida Judit, y con una barba muy cuidada. El alfanje elegido es de forma curva cuyo mango, que es la parte más próxima a Judit, se remata con una decoración redondeada. La posición de la figura nos deja ver claramente sus pies, que demuestran que se encuentra en una posición estática, de pie y mostrando la hazaña que acaba de realizar. Quizá sea de las cuatro figuras bíblicas la menos viva, pero la más majestuosa en su pose y consecución. Judit aparece así imperturbable y nada arrepentida del crimen cometido, ya que todo se ha debido a una causa justa y al mandato divino.

Otro de los elementos interesantes de Judit se encuentra en su cartela, ya que parece que anteriormente pudiera haber albergado otro nombre que terminara en una U o una H, y contuviera una C en el interior de la palabra, como puede apreciarse a corta distancia. Este hecho podría haber significado un cambio de última hora en la elección de los personajes o un error de colocación de alguno de ellos que se subsanó rápidamente. Si esto fuera cierto, nos llevaría a pensar en la meditada decisión de colocar a cada figura en su lugar exacto, hecho que produciría cambios en la lectura deseada si no se adecuaban al programa iconográfico concreto, variando las figuras y al mismo tiempo los nombres escritos en las cartelas. Tampoco debemos olvidar los repintes efectuados en la iglesia durante el S. XVIII que pudieron alterar tanto las figuras como sus cartelas, pero sin una restauración profunda como la que necesitan las bóvedas y que nos desvele más sobre este tema sólo podemos limitarnos a realizar especulaciones.

7.2. Ester

Al igual que con Judit, la Biblia nos habla de ella en el libro que lleva su nombre. Ester puede traducirse como estrella o mirto¹⁴⁴⁴ y como el mirto tiene las proporciones perfectas. Otros autores traducen su nombre como la escondida o la que esconde, por ocultar a Asuero su origen judío y su religión¹⁴⁴⁵. La tradición judía la coloca como heroína junto a Susana y Judit definiéndola como una de las cuatro mujeres más bellas y se la considera de estirpe Real al descender de Saúl. Según algunos autores el libro de Ester no es un relato histórico, sino una adaptación del mito babilonio por parte de los judíos para explicar el origen de la fiesta de los *Purim*, que en realidad deriva de las saturnales babilónicas celebradas en honor del dios Marduk o Merodak, cuyo nombre recuerda al de Mardoqueo. El mismo nombre de Ester es una derivación del de la diosa Istar, la Astarté de los griegos. El triunfo de Ester y Mardoqueo es la transposición judía de la victoria de las divinidades babilónicas Marduk e Istar contra las divinidades elamitas Amán y Vasti¹⁴⁴⁶. El rey Asuero, que ama a Ester, no es otro que el rey persa Jerjes I, que reinó en Susa (485-464 a. C.) y el tema trata de la persecución del pueblo judío por los persas en la época de este rey, al parecer por su nacionalidad, leyes y costumbres. Implícitamente se supone que es por su religión, aunque la Biblia no ofrezca este punto de vista de una manera tan clara.

La historia se desarrolla en la capital de Persia, Susa. Mientras el rey Asuero da un festín, pide a la reina Vasti¹⁴⁴⁷ que se muestre al pueblo por su hermosura y belleza, pero la reina desobedece y cae en desgracia, ya que la negativa supone un grave insulto para el monarca. Tras este hecho el rey necesita una nueva reina y reúnen a todas las vírgenes bellas del reino en Susa. Mardoqueo, que había sido su educador al quedar sin padre ni madre, lleva a Ester a palacio, pero ésta no da a conocer su procedencia ni dice que su origen es judío, ya que Mardoqueo se lo prohíbe. El relato nos ofrece el meticuloso ceremonial de la corte para admitir a una mujer como concubina o esposa del rey, y que éstas podían acudir a presencia del rey solo si éste las llamaba explícitamente, bajo pena de muerte si incumplían esta norma: *Así iba cada una a la presencia del rey (...) No volvía ya más a la presencia del rey, a menos que éste la desease y fuese nominalmente llamada* (Est. 2, 13-14). El rey queda prendado de Ester desde que la conoce: *Ester halló gracia a los ojos del rey y de cuantos la veían* (Est. 2, 15) y desde el primer momento su relación con él es muy buena, superando al resto de mujeres del harén y llegando a ser nombrada reina: *El rey amó a Ester más que a todas las otras mujeres, y halló ésta gracia y favor ante él más que ninguna otra de las jóvenes* (Est. 2, 17).

Tras un sueño de difícil interpretación el judío Mardoqueo, preceptor de Ester, advierte al rey de la traición de dos eunucos de la corte, con lo que Mardoqueo recibe grandes honores de manos de Asuero. Pero el problema se inicia con la aparición del favorito del rey, Amán, quien decreta que todos deben arrodillarse ante su presencia, hecho al que Mardoqueo se niega una y otra vez: *pero Mardoqueo no doblaba sus rodillas ni se prosternaba* (Est. 3, 2), lo que provoca la ira de Amán, que al descubrir que Mardoqueo es judío, planea su venganza, no sólo contra él, sino por extensión, contra todo el pueblo

¹⁴⁴⁴ ALONSO SCHÖEKEL, L.: *Biblia del Peregrino, Antiguo Testamento, Prosa, Tomo I*, p. 1077.

¹⁴⁴⁵ BORNAY, E.: *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco*, p. 151.

¹⁴⁴⁶ RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia: Antiguo Testamento*. Tomo 1, Volumen 1, p. 388.

¹⁴⁴⁷ Para más información sobre la reina Vashti y el significado de su desobediencia *vid.*: CADY STANTON, E. (ed.): *La Biblia de la mujer*, p. 277 y ss.

judío: *pero teniendo en poco poner su mano sobre Mardoqueo solamente, pues ya le habían dicho a qué pueblo pertenecía, quiso destruir al pueblo de Mardoqueo, a todos los judíos que habitaban en el reino de Asuero* (Est. 3, 6). Parece ser que Mardoqueo se niega a tales tratamientos por ser cortesías de culto, que únicamente a Dios deben ser hechas, como más tarde admitirá: *tú sabes Señor que no por orgullo ni vanagloria hice yo esto de no adorar al orgulloso Amán (...) que yo hice esto por no poner la gloria del hombre por encima de la gloria de Dios; que no adoraré a nadie fuera de ti, mi señor, y que obrando así no lo hago por altivez* (Est. *13, 12-14).

Tras esto Amán consigue que el rey decrete el edicto de exterminio de los judíos para un día concreto (el día 13 del duodécimo mes, el mes de Adar), lo que provoca una gran consternación entre todos ellos y en especial en Mardoqueo. La reina Ester es informada y Mardoqueo le pide que interceda por el pueblo, lo que ella acepta aún a costa de su propia vida, conociendo la estricta ley del palacio que le impide libremente acudir a la presencia del rey cuando no ha sido convocada por éste. Tras tres días en los que Ester y todo el pueblo ayunan y oran, la reina se engalana y se presenta ante el rey que se enfurece, pero se ablanda tras el desmayo de Ester por el terror y los nervios, y perdona su error de protocolo. La reina entonces tiende una trampa a Amán al invitarlo a una fiesta con el rey, donde ella desvela el odio de Amán a los judíos y recuerda al rey la ayuda de Mardoqueo en la conjuración de los eunucos traidores, con lo que el rey reflexiona y manda ahorcar a Amán en la misma horca que él tenía preparada para Mardoqueo. Tras esto se proclama el edicto en favor de los judíos y se declara fiesta el día en el que supuestamente debían haber sido exterminados, lo que se conoce desde entonces como la fiesta de los *purim* o suerte en persa: la transformación de la tristeza en alegría, fiesta que aún hoy se celebra por el pueblo judío.

El escritor de época romana Flavio Josefo nos aporta algunos datos que completarían el relato bíblico. En primer lugar nos informa que el rey Asuero era conocido entre los griegos por el nombre de Artajerjes. Pero la principal aclaración la proporciona en cuanto a las costumbres persas: *La reina Aste, empeñada en observar las leyes vigentes entre los persas que prohíben que las esposas sean contempladas por extraños, no acudió adonde se encontraba el rey*. En este detalle Josefo difiere del relato bíblico, ya que si aquel incidía en la desobediencia de Vasti y por tanto reafirmaba el carácter de sumisión de Ester, el autor clásico es más neutral y nos explica que la desobediencia de la primera reina se debía a una costumbre persa. También aclara el tema de la prohibición de acercarse al rey: *Pero el rey estableció también la norma de que ninguno de sus súbditos se acercara a él sin ser llamado, en el momento en que estaba sentado en el trono. Y rodeaban su trono unos hombres provistos de hachas para atajar a los que trataran de acercarse al trono sin ser llamados. Sin embargo, el propio rey estaba sentado provisto de una vara de oro, que cuando quería ofrecer un salvoconducto a alguno de los que se acercaban sin ser llamados la extendía hasta alcanzarlo. Y éste, si la tocaba, quedaba fuera de todo peligro*¹⁴⁴⁸. El tema de la vara de oro no aparece tan claramente en la Biblia pero Josefo se preocupa en explicar este extraño comportamiento y en incluir más información al respecto.

Una vez conocida la historia, podemos analizar los valores que se asocian a la figura de Ester: la belleza es la virtud que más la caracteriza, ya que gracias a ella fue elegida reina y al igual que con Judit, se la puede considerar una especie de belleza divina o regalo de Dios, porque en ambos casos es esta belleza la que sirve para salvar al pueblo

¹⁴⁴⁸ FLAVIO JOSEFO: *Antigüedades Judías, libros I-XI*, Tomo I, pp. 626-629.

judío. Otra virtud es la sumisión al esposo¹⁴⁴⁹, ya que sustituye a la reina Vasti que no se somete al marido, cosa que el texto bíblico se preocupa en resaltar: *No es sólo al rey a quien ha ofendido la reina Vasti; es también a todos los príncipes y a todos los pueblos de todas las provincias del rey Asuero, porque lo hecho por la reina llegará a conocimiento de todas las mujeres y será causa de que menosprecien a sus maridos* (Est. 1, 16-17). Este dato quizá fuera importante para resaltar por doña María en una sociedad muy machista y que sin duda no vería con buenos ojos que una mujer viuda realizara las obras que estaba llevando a cabo aunque fueran para ensalzar a su esposo difunto. El hecho de apropiarse de la sumisión de Ester nos deja claro que la duquesa pretendía acallar algunos posibles rumores contra su persona y recordaba que ejercía su mandato sólo debido a la desaparición de su esposo.

Otra particularidad de Ester sería el carácter de intercesora, uno de los más importantes para destacar: *mandó a Ester presentarse al rey para pedirle gracia y rogarle por su pueblo* (Est. 4, 8) ya que gracias a ella y a su belleza no se culmina el propósito de exterminio del pueblo judío. En esto se la identifica con la Virgen coronada (ya que la propia Ester era reina) y mediadora en el Juicio Final, por el hecho de haber salvado a los judíos. Es por esto que para los comentaristas cristianos Ester prefiguraba a la Virgen al igual que hacía Judit. Los teólogos atribuyeron desde la Edad Media un significado mariano a la figura de Ester, y como Judit, es una liberadora de su nación. Ester, estrella de Persia, se ha interpretado como la *Stella Maris* de las Letanías y anuncia a la Virgen coronada y mediadora, como ya hemos comentado. Recordemos que para San Bernardo de Claraval *Maria est altera Esther*¹⁴⁵⁰, frase que deja muy claro el parangón que durante el medievo se realizaba entre ambas. Ester también se convierte en una imagen de la Iglesia: al casarse Asuero con ella, evoca en el espíritu de los teólogos a Cristo *Sponsus Ecclesiae*¹⁴⁵¹.

Al igual que con Judit, Ester aparece en muchas obras literarias como en la *Divina Comedia*, donde en el Canto XVII del Purgatorio se la menciona: *Junto a él (Amán) estaban el grande Asuero, Esther su esposa*¹⁴⁵² o en el *Triunfo de Amor* de Petrarca de manera indirecta:

*Mira de qué manera solicita
Su amor Asuero para en paz hallarse:
De un nudo se desata y ata a otro;
Así esta enfermedad tiene remedio
como sacar un clavo con un clavo*¹⁴⁵³.

Al igual que ocurría con Judit, también Castillo al romancear a Petrarca no olvidaba mencionar a Ester:

*Mira, mira el rey Asuero,
que tanta tierra mandó,
a quien ya su consejero,
le quitó el nudo primero,*

¹⁴⁴⁹ DE MAIO, R.: *Mujer y Renacimiento*, p. 140.

¹⁴⁵⁰ ROETTGEN, S.: *Affreschi italiani del Rinascimento: Il primo Quattrocento*, p. 274.

¹⁴⁵¹ RÉAU, L.: *op. cit.*, p. 389.

¹⁴⁵² ALIGHIERI, D.: *La Divina Comedia*, p. 177.

¹⁴⁵³ PETRARCA, F.: *Triunfos*, p. 141: En este caso el nombre del rey Asuero nos lleva a la figura de la reina Ester: la expresión un clavo saca a otro se refiere al repudio del rey hacia la reina Vasti, tras lo que se casó con Ester.

*y otro más fuerte le dio*¹⁴⁵⁴.

Debemos prestar especial atención al hecho de que no se mencionen explícitamente los nombres de las dos heroínas bíblicas y sin embargo se les dedique una estrofa a cada una y no un simple verso como ocurre con otros personajes. Esto unido a que se nos dan suficientes detalles e información para poder identificarlas nos deja claro que ambas eran lo suficientemente conocidas y nombradas en la época como para poder hacer referencia a ellas sin necesidad de mencionar sus nombres, simplemente dando algunos detalles de sus hazañas.

En la España medieval la figura de Ester era muy conocida, en parte gracias a la divulgación de este personaje por la comunidad judía. Sabemos que durante los siglos XIV y XV algunos libros del Antiguo Testamento debieron hallarse distribuidos en numerosas copias; mientras que el Libro de los Salmos era el preferido entre los hombres el Libro de Ester era una de las lecturas favoritas entre las mujeres¹⁴⁵⁵. Este hecho haría que don Álvaro de Luna le dedicara un capítulo en su *Libro de las Claras e Virtuosas mugeres*¹⁴⁵⁶ y Diego de Valera la incluyera entre muchas otras heroínas en su *Tratado en defensa de las virtuosas mujeres*¹⁴⁵⁷. Vives también mencionaba a Ester para alabar su sencillez y la obediencia a su esposo, destacando de nuevo el bíblico carácter de la sumisión: *En cuanto al arreglo de la mujer, si su esposo le manda que se arregle debe contestar como Ester: Tú, Señor, sabes la necesidad que a esto me mueve, y cuanto abomino al estandarte y pompa de mi vanagloria, la cual tengo sobre mi cara en los días que he de mostrarme a quien tú me diste. Ya sabes Tú, Señor, cuán contra mi voluntad llevo sobre mí tan gran abominación*¹⁴⁵⁸.

En cuanto a la iconografía, la representación tradicional de Ester es luciendo sus atributos de reina, con la corona que el rey Asuero le otorga: *Puso la corona real sobre su cabeza y la hizo reina en lugar de Vasti* (Est. 2, 17). Es el tema más usual, ya que en la figura de Ester lo más importante es el hecho de que fue reina, por lo que pudo interceder por los judíos y evitó el exterminio del pueblo. Además de la corona, sus atributos reales serían el cetro: *y cuando vio a la reina Ester en pie, en el atrio, halló esta gracia a sus ojos y tendió sobre ella el rey el cetro de oro que tenía en su mano* (Est. 5, 2) como señal de perdón, que el rey dado el inmenso amor que profesaba a Ester, le otorga y perdona su error al aparecer ante él rompiendo el estricto protocolo de la corte. Otro sería el anillo, que el rey concede a Ester para revocar el edicto contra los judíos: *Escribid, pues, en favor de los judíos lo que bien os parezca, en nombre del rey, y selladlo con el anillo del rey, porque edicto escrito en nombre del rey y sellado con el anillo del rey no puede ser revocado (...) Se escribió en nombre del rey Asuero y se selló con el anillo del rey* (Est. 8, 8 y 10).

Al igual que ocurría con la figura de Judit, el tema de los vestidos también es importante: *El día tercero, así que acabó su oración se despojó de sus hábitos de*

¹⁴⁵⁴ RECIO, R.: *op. cit.*, p. 118. La mención del consejero al que primero da un nudo y posteriormente otro hace referencia a Amán su visir, que primero tenía un cargo importante en el gobierno y más tarde, tras la intervención de la reina Ester para salvar al pueblo judío de su odio, cambió esta posición por el nudo de la horca, castigo al que lo sometió el rey.

¹⁴⁵⁵ FERNÁNDEZ LÓPEZ, S.: *Lectura y prohibición de la Biblia en lengua vulgar. Defensores y detractores*, pp. 36 y 85.

¹⁴⁵⁶ El autor ofrece un relato resumido de la historia bíblica y define el instrumento que el rey ofrece a Ester como un *verdugo de oro*. También difiere mencionando que además de Amán el rey ahorcó a sus diez hijos, detalle que no aparece en la Biblia. DE LUNA, Á.: *Libro de las Claras e Virtuosas mugeres*, pp. 41-43.

¹⁴⁵⁷ VALERA, D.: *Tratado en defensa de las virtuosas mujeres*, folio 24.

¹⁴⁵⁸ LUIS VIVES, J.: *Instrucción de la mujer cristiana*, p. 282.

penitencia y se vistió de gala. Y así, espléndidamente aderezada (...) tomó a dos de sus siervas (...) mientras la otra la seguía llevando la cola de su manto. Aparecía enteramente hermosa, el rostro sonrosado y como encendido de amor (Est. *15, 4-8). Este hecho es de suma importancia y el texto lo recoge, ya que si la reina iba a quebrantar una ley para salvar a su pueblo aún a costa de su vida, tenía que aparecer ante el rey de la mejor manera posible, no podía arriesgarse a fallar ni por su pueblo ni por el peligro que corría su propia vida al comparecer ante el rey sin su expreso permiso. Tanto para Judit como para Ester las vestimentas son algo primordial, no un detalle meramente estético, sino que en ello se juegan el destino del pueblo judío y el de ellas mismas. Por esto se suelen representar ricamente ataviadas y quizá este hecho haya influido para que, además de por sus propias virtudes y por ser las más conocidas, aparezcan en los mejores lugares del programa femenino religioso, ya que serían las que mejor decorarían los lugares destacados de la bóveda.

Conocemos precedentes iconográficos de Ester casi desde los inicios del cristianismo y uno de los más antiguos son los frescos de la sinagoga de Dura Europos, hoy conservados en el Museo de Damasco (250 d. C.), con el tema del triunfo de Mardoqueo. En el medievo se la encuentra frecuentemente en las miniaturas: la Biblia de Ripoll¹⁴⁵⁹ conservada en el Vaticano y las de San Pedro de Roda y Noailles conservadas en París, todas ellas sobre el año 1000. Posteriores son la Biblia de Gumpert en Erlangen y la Biblia de Souvigny del Museo de Moulins, ambas del S. XII.



Ester, sinagoga de Dura Europos



Ester, portal Norte de la Catedral de Chartres

También del S. XII encontramos las miniaturas del *Hortus Deliciarum* y en el *Speculum Humanae Salvationis* (1430-35) donde aparece como intercesora del pueblo judío frente a Asuero. A veces se la encuentra representada también en las catedrales góticas, como en las dovelas del portal Norte de la Catedral de Chartres del S. XIII donde aparece como una prefiguración de la Virgen mediadora¹⁴⁶⁰ al rogar ante Asuero (la Virgen en el Juicio Final) tema ya comentado. En la Europa central era un personaje relativamente

¹⁴⁵⁹ Para más información de las Biblias del monasterio de Ripoll conservadas hasta nuestros días, su procedencia y estilo vid.: MUNDÓ, A. M.: *Las Biblias románicas de Ripoll* en Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte: *España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, Vol. I, pp. 435-436.

¹⁴⁶⁰ SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Iconografía medieval*, p. 328.

conocido y muestra de ello es la aparición de la reina en una tela pintada del Museo de Reims y en la tapicería del tesoro de Sens, ambas del S. XV, donde Asuero aparece satisfaciendo la petición de Ester¹⁴⁶¹. Sobre 1445-50 encontramos a *Ester delante de Asuero*, obra de Konrad Witz hoy conservada en el *Kunstmuseum* de Basilea, donde la reina aparece con el atributo de la corona y el rey tendiéndole el cetro con el que le adjudica el perdón¹⁴⁶².

En Italia, aparece junto a Judit, Rut y otras mujeres bíblicas en la decoración de los frescos de la bóveda de la iglesia florentina de *Orsanmichelle*. Ya en el Renacimiento, la figura de Ester más famosa que conocemos es la que Andrea del Castagno realizó para la *Villa Legnaia* alrededor de 1450, hoy conservada en el *Museo degli Uffizi* de Florencia¹⁴⁶³. Filippo Lippi la representó al menos en dos ocasiones: la primera en una obra que destaca el pasaje de la recepción, hoy en el *Musée Condé* de Chantilly y la segunda junto a Judit en el ábside la Catedral de Spoleto, con el tema central de la Coronación de la Virgen, junto a profetas, sibilas y mujeres bíblicas. Lamentablemente los rostros tanto de Judit como de Ester han desaparecido por completo. Su hijo Filippino Lippi alrededor de 1472 (o tal vez Botticelli) realizó un interesante ciclo de las *Escenas de la Vida de Ester* para dos arcones de dote matrimonial (*cassoni*), antes conservados en el *Palazzo Torrigiani* de Florencia y hoy dispersos¹⁴⁶⁴.

- 1) *La Abandonada*, Colección del Príncipe Pallavicini, Roma (erróneamente confundida con *El repudio de la reina Vasti*).
- 2) *La presentación de Ester a Asuero*, *National Gallery*, Ottawa.
- 3) *El Desmayo de Ester*, Colección de la condesa de Charles de Vogüé, París.
- 4) *El Triunfo de Mardoqueo*, Galería Liechtenstein, Vaduz.

Andrea Mantegna representó la súplica de Mardoqueo a Ester en una obra conservada en el Museo de Arte de Cincinnati¹⁴⁶⁵ y conocemos otras dos de Jacopo del Sellaio sobre 1490: *El banquete de Asuero*, conservada en el *Museo degli Uffizi* de Florencia¹⁴⁶⁶ y *La Intervención de Ester* conservada en el Museo de Budapest. Como hemos señalado antes, Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, la unió junto a Judit en otros momentos de salvación del pueblo de Israel, pero no representando a Ester, sino el tema mucho más macabro de la crucifixión de Amán. Después el tema de Ester se volvería mucho más mundano, como la interpretación de Vasari conservada en Arezzo (1548). En el Norte de Europa, al igual que ocurría con la figura de Judit, fue Hans Holbein quien, gracias a sus grabados de Imágenes del Antiguo Testamento, difundió la imagen de Ester¹⁴⁶⁷, hecho que quizá explique que encontremos una tapicería de Bruselas del S. XVI conservada en la Seo de Zaragoza con el tema de la exaltación de Ester en el trono de Persia¹⁴⁶⁸.

¹⁴⁶¹ RÉAU, L.: *op. cit.*, pp. 392-394.

¹⁴⁶² DE CAPOA, C.: *Episodios y personajes del Antiguo Testamento*, p. 296.

¹⁴⁶³ Ver capítulo 3.3

¹⁴⁶⁴ RÉAU, L.: *op. cit.*, pp. 390-394.

¹⁴⁶⁵ *Ibidem*, p. 391 y BORNAY, E.: *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco*, p. 151.

¹⁴⁶⁶ CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, M. G.: *Gli Uffizi*, pp. 82-83.

¹⁴⁶⁷ HOLBEIN, H.: *Imágenes del Antiguo Testamento*, pp. 37 y 71.

¹⁴⁶⁸ RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia: Antiguo Testamento. Tomo 1, Volumen 1*, pp. 390-391. También conocemos apariciones de Ester en los tapices de Tournai, donde se insiste en episodios como la honra de Mardoqueo como rey por parte de Ester, en paralelo a lo que Carlos V hizo por su hijo: CHECA CREMADES, F.: *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, p. 153.



Ester, ciclo de *Villa Legnaia*,
Andrea del Castagno,
hoy en la *Galleria degli Uffizi*, Florencia



Llegada de Ester a Susa, Filipino Lippi,
National Gallery, Ottawa

En cuanto a la obra estudiada, Ester se presenta de perfil, con una rica vestimenta que la identifica como la reina que es. Viste unas ropas de colorido mucho más vistoso que sus otras tres compañeras bíblicas, ya que su atuendo se compone de un vestido de cuerpo entero en color amarillo tostado con decoración vegetal en marrón, y encima de esto una especie de camisola del mismo marrón que las grecas del vestido. Hasta aquí no desentona con las otras tres figuras, pero lo que la hace especial es el chaleco de vistosos colores azules que porta sobre estas dos últimas prendas, sin duda el elemento que más destaca entre las cuatro figuras de esta serie. Este chaleco hace que el atuendo de Ester se componga de tres piezas, en lugar de las dos con las que el artista juega en la composición del resto de la serie de temática bíblica.

El mencionado chaleco se ajusta al cuerpo por un cinturón gris que va creando unas eses o aguas de los pliegues del mismo al ceñirse, y que marcan la diferencia entre las partes del atuendo, creando una tipología de dos piezas. La reina aparece también tocada por un gorro blanco decorado por líneas del mismo tono de azul que el chaleco y del mismo marrón que la camisola y las grecas del vestido. Las líneas más gruesas son tres azules que se rodean por ambos lados por dos marrones de un grosor inferior a las primeras. Este gorro sin duda representa la corona que como reina porta Ester y se asemeja a los turbantes, recogiendo el cabello en su totalidad, pero dejando la parte posterior libre. Es en esta parte posterior del gorro por donde escapa un gran mechón del cabello de Ester que el artista no coloca de forma estática, sino como si la reina estuviera delante de un fuerte viento, ya que no se debe al propio movimiento de la figura, que aparece con las piernas juntas y con el único ademán de movimiento de avanzar un pie un poco más que otro.

La figura de Ester nos parece que se encuentra en movimiento, pero un movimiento muy imperceptible, no acusado como luego se encontrará en Débora. La pierna derecha, oculta al espectador, se encuentra un poco más adelantada, pero esto sólo lo podemos saber

por el pie, del que tenemos una pequeña visión. Parece como si Ester caminara de forma excesivamente lenta, lo que no se corresponde con su cabello, que quizá se mueve por un viento del que desconocemos la procedencia. Además, ese gorro posee en su parte anterior un adorno blanco con forma de querubín con las alas desplegadas, que podría ser el único indicio de que se trate de una corona como sería de esperar según su iconografía habitual. Quizá es la figura más dulce de las cuatro y la que tiene un carácter más anti-clásico en sus ropajes, llegando incluso a recordarnos ciertas vestimentas orientales. No en vano la historia de Ester es la única de las cuatro figuras bíblicas que no se desarrolla en el suelo de Israel y se nos presenta como reina de Susa, en Persia, razón por la que el artista quizá se atrevió a caracterizarla como una mujer del lejano Oriente.

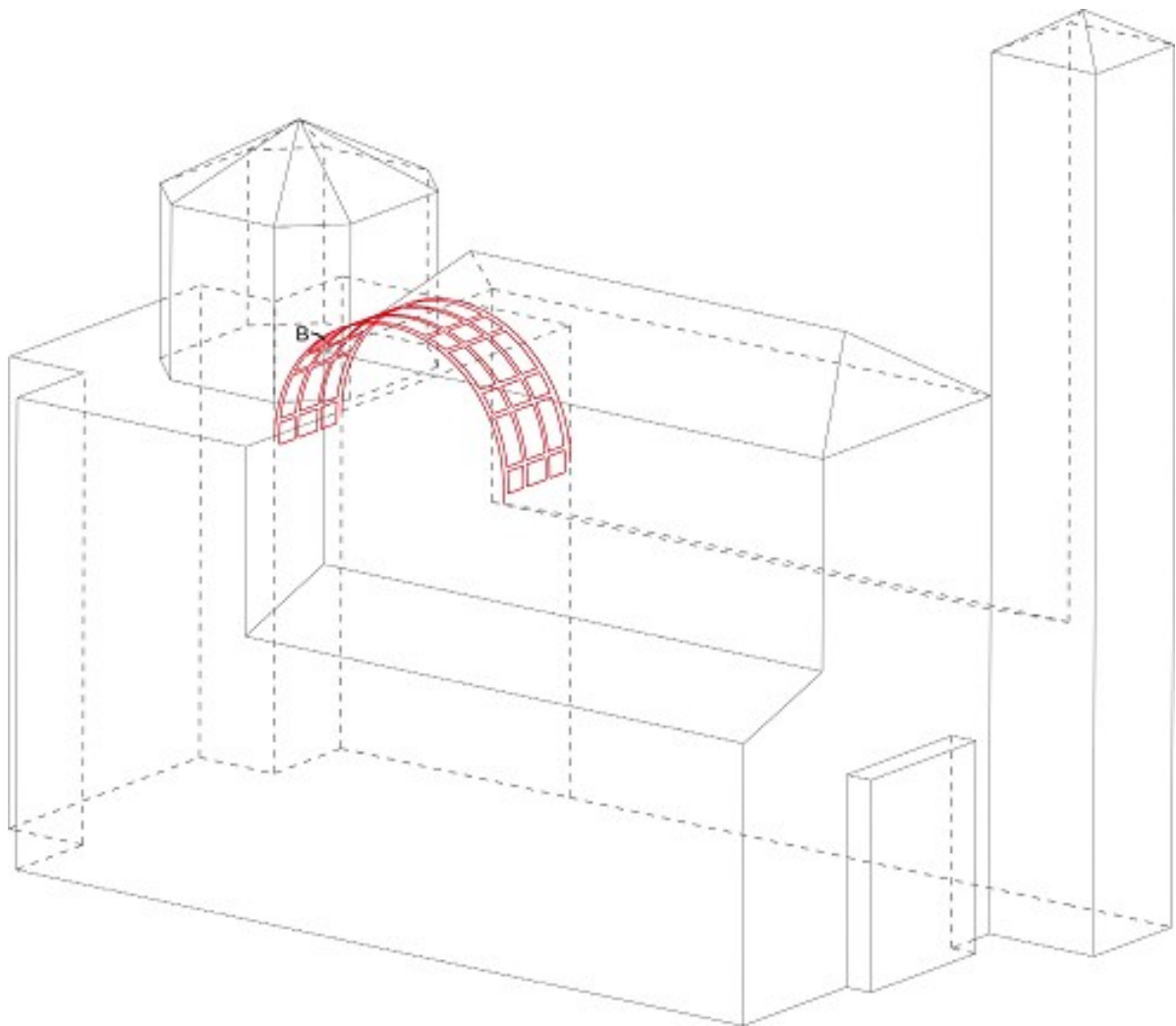
En sus manos parece sostener ciertos objetos de difícil identificación: se aprecia que la mano derecha sujeta una especie de tela que podría ser una bolsita que pertenece al vestido y de la que se ha sacado o en la que se va a introducir el objeto que la reina porta en la mano izquierda. Aunque también podría ser la parte trasera del manto de la reina, a la que la Biblia nos hace una clara alusión: *tomó a dos de sus siervas (...) mientras que la otra la seguía, llevando la cola de su manto* (Est. *15, 5-7) ya que del objeto de la mano izquierda cae esta tela hasta la derecha, que se limita a sujetarla.



Ester, ciclo iconográfico de San Jerónimo



Localización de Ester en las bóvedas de San Jerónimo



Localización de Ester en la iglesia de San Jerónimo

En la mano izquierda, la más próxima al espectador y que la reina coloca en una altura superior a la otra, encontramos un objeto cuya identificación es difícil y que quizá sea una ofrenda hacia el interlocutor con el que parece tener cierta relación y al que se nos adivina que ofrece un esbozo de sonrisa. La posición de esta mano parece sujetar algún objeto todavía sin identificar, ya que la forma de colocarla es muy artificial para que no llevara nada, puesto que el artista la hubiera situado en una posición de relajación o próxima a los vestidos, como ocurre en el resto de las figuras bíblicas y clásicas. Este objeto necesitaría una restauración profunda ya que a una distancia próxima no se aprecia bien de qué se trata. La posición de los dedos nos puede indicar que lo que Ester lleva en su mano derecha sea algo de un tamaño pequeño, con lo que sólo con dos o tres dedos es suficiente para asirlo. El único atributo de este tamaño que aparece en el relato bíblico es un anillo y ya que la reina no se presenta con su atributo esencial que es la corona, claramente identificado, este anillo del rey nos recordaría la firma de la revocación del tratado de exterminio contra los judíos: *Escribid, pues, en favor de los judíos lo que bien os parezca, en nombre del rey, y selladlo con el anillo del rey, porque edicto escrito en nombre del rey y sellado con el anillo del rey no puede ser revocado* (Est. 8, 8), pero el objeto no parece ser un anillo debido a su mayor tamaño. Llegados a este punto cabrían un sinnúmero de teorías para interpretar el objeto de la mano izquierda y que podrían estar

apoyadas en el relato bíblico, de las que hacemos un listado completo, aunque ninguna sea totalmente convincente:

- óleo, mirra o perfumes, con los que la reina se adereza para presentarse ante el rey
- el edicto de exterminio de los judíos, o mejor dicho el edicto que revoca este exterminio o quizá algún instrumento de escritura con el que revocar el citado edicto
- la cuerda con la que es ahorcado Amán
- alimento relacionado con el ayuno que Ester realiza previo a la presentación ante el rey o la ofrenda de agradecimiento a Dios, ya que la figura se desplaza despacio y un viento que podría ser el de Dios mueve sus cabellos
- la representación de algún instrumento relacionado con la suerte, o *purim* en persa y cuya fiesta institucionaliza Ester. Quizá se tratara de una posible confusión de alguna leyenda judía o el objeto que se utilizase en España en esa época para los *purim*, ya que no debemos olvidar la importancia que las tradiciones de la comunidad judía tenían aún en la ciudad en la época de preparación del programa iconográfico. De todos modos no consideramos muy lógica la inclusión de un elemento tan judío en un ciclo renacentista de virtudes con los consiguientes problemas que ello podría acarrear.

Cabe otra posibilidad, y es que el atributo no perteneciera a Ester según su iconografía tradicional, pero que se colocase aquí para dar un mensaje distinto al de la propia historia de la heroína bíblica. Por ello preferimos descartar todas las teorías anteriores porque, si se adaptan al texto bíblico y a la historia narrada, no lo hacen a la forma del objeto que Ester sujeta entre sus manos, siendo difícil la identificación del mismo con cualquiera de los anteriormente nombrados. Por lo tanto preferimos ignorar el texto bíblico y atender a la forma del objeto, aún si ésta no se corresponde con la tradición iconográfica de la figura. Dado el pequeño tamaño del objeto y su mala conservación debemos ofrecer tres posibilidades por las que más nos inclinamos, que serían un corazón, una rosa y una granada, que son los objetos que más se asemejan al que porta Ester.

La primera opción sería un corazón: no debemos olvidar que en un monumento tan cercano en el tiempo y el espacio como la Casa de los Tiros¹⁴⁶⁹ y que guarda una estrecha relación con el monasterio debido al momento en el que ambos se realizaron, aparece en su fachada el emblema de la familia, que no es otro que un corazón atravesado por una espada. Este corazón es muy parecido al objeto que porta Ester y que relacionaría ambos edificios y programas iconográficos. Según algunos autores, la iconografía cristiana utiliza el corazón como símbolo de *amor, coraje, motor, sentimientos... Si destaca en una persona canonizada simboliza además de amor, piedad y atravesado por una flecha arrepentimiento, contrición y devoción*¹⁴⁷⁰. Según esto el corazón reflejaría el coraje y dado que gracias a ese coraje de Ester el pueblo judío se salvó de la catástrofe, sería una buena interpretación e identificación de la figura de la heroína, aunque no fuera un atributo de su iconografía ortodoxa.

Con respecto a la rosa, ésta tendría un significado especial dentro de la historia personal del matrimonio comitente. Sabemos que el Gran Capitán en tierras italianas fue un militar considerado como brillante tanto por amigos como enemigos y se le rindieron

¹⁴⁶⁹ MORENO OLMEDO, M^a. A.: *Heráldica y genealogía granadinas*, p. 273.

¹⁴⁷⁰ CANTÓ RUBIO, J.: *Símbolos del arte cristiano*, p. 141.

grandes honores y homenajes, de los que a veces fue privado en su tierra natal. Uno de los más recordados fue el que se celebró tras la toma del puerto de Ostia al pirata Menaldo Guerri, *el 9 de marzo de 1497 Roma se rindió a los pies de don Gonzalo como en otras épocas había hecho con Escipión, Craso, Pompeyo, Julio César o Marco Antonio. Su entrada fue por la puerta de Ostia á guisa de triunfante, acompañado de las voces y alegría del pueblo romano, las cuales voces demostraban verdaderamente el gran beneficio recibido de su mano. Fue reputada aquella alegría por más noble que la gloria de un justo triunfo, porque esta victoria fue adquirida para grandísima utilidad y provecho de la república romana*¹⁴⁷¹. *El ejército español entró en clamoroso desfile triunfal con don Gonzalo vestido con su brillante armadura. En las escalinatas de San Pedro rodeado de toda la jerarquía de la iglesia el Papa Alejandro VI quiso colmarlo de honores pero Gonzalo no lo permitió y sólo los aceptó en nombre de sus soberanos. Entre ellos se encontraba la Rosa de Oro, la máxima condecoración pontificia*¹⁴⁷². Esta rosa¹⁴⁷³ como máxima condecoración puede ser la que Ester presenta y que parece ofrecer a Escipión, su interlocutor del lado masculino que humildemente vuelve la cabeza en signo de humildad y de desdén hacia los honores mundanos, al igual que hizo en su día el Gran Capitán.

La tercera opción sería una granada, fruta que en la cultura pagana tenía varios significados: simbolizaba el mundo de ultratumba ya que se hallaba en manos de Deméter, Perséfone y otras divinidades de las profundidades, de ahí que aparezca en monumentos funerarios, ya que las personas que las llevan están muertas y moran en el Hades¹⁴⁷⁴. En Roma, esta fruta en manos de Juno era símbolo del matrimonio. Ambos significados paganos tendrían cabida en este contexto, ya que nos encontramos en un monumento funerario y además Ester y Escipión, los dos personajes que establecen el contacto por medio de esta fruta, simbolizarían al matrimonio del Gran Capitán y la duquesa de Sessa. La granada en época cristiana se espiritualizó: el zumo rojo se convirtió en símbolo de la sangre de los mártires y las semillas rodeadas por una cáscara única la reunión de personas en una comunidad eclesial¹⁴⁷⁵, de ahí que en el arte cristiano se identifique como *símbolo de la unidad del universo y de la perfección divina*¹⁴⁷⁶. Esta perfección divina se asocia a Ester como prefiguración de la Virgen María, figura a la que evocan las 4 mujeres bíblicas del programa. El simbolismo funerario de esta fruta pasó del mundo pagano al Renacimiento, ya que los pintores de los siglos XVI y XVII ponían una granada en la mano del niño Jesús en el regazo de María indicando la nueva vida otorgada mediante Cristo¹⁴⁷⁷, dando un nuevo sentido resurreccionista a este símbolo. No olvidemos que esta fruta mantiene su carácter funerario y decora las tumbas de los Reyes Católicos, donde varios *putti* rodean a los difuntos con guirnaldas compuestas por granadas¹⁴⁷⁸.

Pero pensamos que si se confirmara el hecho de que el objeto fuera una granada, la simbología del mismo podría estar también relacionada con la Historia de la propia ciudad,

¹⁴⁷¹ RUIZ-DOMÈNEC, J. E.: *El Gran Capitán: Retrato de una época*, pp. 280-281.

¹⁴⁷² MARTÍN GÓMEZ, A. L.: *El Gran Capitán: Las campañas del Duque de Terranova y Santángelo*, pp. 54-59.

¹⁴⁷³ Recordemos que la Rosa de oro era la condecoración con la que los Pontífices honraban cada año a los que más se habían distinguido sirviendo a la Santa Sede: SANZ SAMPELAYO, L.: *Ceriñola/Garellano: la cuna de los tercios en Córdoba, el Gran Capitán y su época*, p. 184.

¹⁴⁷⁴ REVILLA, F.: *Diccionario de iconografía*, p. 172.

¹⁴⁷⁵ BIEDERMANN, H.: *Diccionario de símbolos*, p. 215.

¹⁴⁷⁶ CANTÓ RUBIO, J., *Símbolos del arte cristiano*, p. 160.

¹⁴⁷⁷ LURKER, M.: *Diccionario de imágenes y símbolos de la Biblia*, p. 108.

¹⁴⁷⁸ LEÓN COLOMA, M. A.: *Los mausoleos reales y la cripta en El libro de la Capilla Real*, p. 69 y ss. Las granadas también tenían un significado simbólico asociado a la Castidad, como refleja el Cantar de los Cantares, 4, 12-13: ÁVILA, A.: *Imágenes y símbolos en la Arquitectura pintada española (1470-1560)*, p. 74.

además de con el mensaje general de la iconografía. Teniendo en cuenta la etapa de la Historia de la ciudad en la que nos encontramos, y dado que el Gran Capitán fue uno de los conquistadores de la misma e incluso llegó a ser, junto con don Hernando de Zafra, plenipotenciario nombrado por los Reyes Católicos para concertar las capitulaciones para la entrega de Granada, no sería de extrañar que este objeto pudiera estar relacionado más con la vida de los propios comitentes, en una especie de mensaje oculto, que relacionado con la vida de la propia Ester. Si el objeto elegido para que Ester portara en su mano hubiera sido una rosa, estaría clara su procedencia una vez conocido el relato anterior. Pero quizá doña María pretendió ofrecernos algo más. Hemos comentado que la figura de don Gonzalo había sido cuestionada durante sus últimos años debido a problemas económicos y esto ensombreció sus batallas y conquistas, algo que no había ocurrido en Italia. Era un hecho triste que en su propio país surgieran habladurías hacia su persona y que la máxima condecoración viniera por parte de extranjeros y no dentro de su tierra natal. La granada que Ester ofrece podría simbolizar la ciudad de Granada que el Gran Capitán conquistó junto a otros grandes militares, pero que nunca le rindió el homenaje debido a tan ilustre persona y que en los últimos años de la vida de su esposa no hacía otra cosa que crear problemas para la realización de su sepulcro. A todo esto debemos añadir que Ester es el único personaje bíblico que mantiene un diálogo con un interlocutor que no nos es conocido, pero si dirigimos nuestra mirada al ciclo masculino vemos que el personaje al que Ester se dirige es Escipión, verdadera alegoría del Gran Capitán como veremos en su capítulo correspondiente. Ester como representación de doña María y con una sonrisa de complicidad ofrecería a Escipión como representación del Gran Capitán la granada que conquistó, pero que él rechaza humildemente volviendo la vista hacia el lado contrario, al igual que en vida rechazó los honores del Papa y del mismo modo que Escipión rechazó los honores que le ofrecieron por sus victorias.

7.3. Débora

En la Biblia conocemos dos mujeres con este nombre: la nodriza de Rebeca, enterrada bajo el roble de las lamentaciones de Bet-El y de la que se hace referencia en el Génesis y la profetisa, esposa de Lapidot¹⁴⁷⁹ que se menciona en el libro de los Jueces¹⁴⁸⁰. Sin duda la Débora que nos ocupa es la segunda, cuya historia aparece en los capítulos 4 y 5 del mencionado libro de los Jueces. Su nombre en hebreo significa abeja o locuaz¹⁴⁸¹ y fue una profetisa de la primera monarquía (1200 a.C.), reverenciada por su autoridad e inteligencia e identificada también como madre de Israel. Según la Historia los israelitas, que habían sido malos a los ojos de Dios, fueron castigados mediante el rey Jabín y el jefe de su ejército en Canaán, el general Sísara, que oprimían desde hacía ya 20 años al pueblo de Israel. Los israelitas aterrorizados piden consejo a la sabia Débora, que manda llamar a Barac para que reúna a las tribus y lidere el ejército contra los opresores, quien responde de una manera rotunda que sólo irá si ella los acompaña. La profetisa decide acompañarlos y Barac aparece como el caudillo, pero siempre se resalta que va protegido por el respaldo de Débora, quien anuncia cuándo será el momento preciso para atacar y profetiza la victoria. Ordena a Barac que con 10.000 hombres luche en el monte Tábor contra Jabín, el opresor de los israelitas y le informa que Yahve entregará a Sísara a manos de una mujer (Jael, mujer de Jeber el kenita). Al final el pueblo judío vence al ejército del rey Jabín y Sísara huye a pie hasta la tienda de Jael, que atrayéndolo de manera muy astuta logra hacerse de su confianza ofreciéndole leche¹⁴⁸². Mientras Sísara está durmiendo, Jael toma un clavo con el que se fija la tienda al suelo y con un martillo se lo clava en la sien, muriendo éste en el acto. De esta manera la victoria se achaca, como Débora había dicho, a una mujer. Tras esto aparece Barac, que estaba persiguiendo a Sísara y Jael le muestra cómo lo ha vencido. Una vez conseguida la victoria total sobre los enemigos de Israel es Débora quien pronuncia un extenso canto triunfal que lleva su nombre y que ocupa todo el capítulo 5. En la Biblia el libro de los Jueces trata sobre tradiciones de los héroes locales o tribales pero que se convierten en jefes militares y libertadores y por tanto, en símbolo de todo Israel. Esta victoria no debe entenderse como algo local o concerniente a una ciudad o tribu, sino como herencia para todo el pueblo judío, al igual que ocurría con las historias de Judit y de Ester.

Flavio Josefo nos ofrece alguna información adicional que completaría el relato bíblico, ya que incide en el hecho de que los israelitas y Barac se asustaron ante la multitud de los enemigos y tomaron la determinación de retirarse, y cómo Débora retuvo al ejército mandando entablar combate aquel mismo día. También difiere de la Biblia en la forma de la muerte de Sísara, ya que para Josefo Jael hizo pasar con ayuda de un martillo el clavo de hierro por la boca y el labio del militar, y no por la sien¹⁴⁸³. También San Ambrosio de Milán nos habla de Débora en su obra *Sobre las vírgenes y sobre las viudas*, insistiendo en este último estado para alabar los méritos de la heroína sobre todo su capacidad de mando:

¹⁴⁷⁹ Algunos comentaristas afirman que Débora no estaba casada con un hombre llamado Lappidoth, ya que tal terminología no es común de persona sino de lugar. Piensan que el texto se debería leer *Débora de Lappidoth*. Débora significa abeja y por su laboriosidad, sagacidad, capacidad y amabilidad con sus amigos y las personas a su cargo hace honor a su nombre. Lappidoth significa lámparas, los rabinos dicen que Débora se dedicaba a fabricar mechas para las lámparas del Tabernáculo y habiendo interrumpido su humilde oficio para servir a Dios, después fue ensalzada como profetisa: CADY STANTON, E. (ed.): *La Biblia de la mujer*, pp. 208 y ss.

¹⁴⁸⁰ HAAG, H., VAN DEN BORN, A., y ANSEJO, S.: *Diccionario de la Biblia*, p. 443.

¹⁴⁸¹ JERÓNIMO, SAN: *El libro de los nombres hebreos. Diccionario de los nombres bíblicos*, p. 69.

¹⁴⁸² OÑATE OJEDA, J. A.: *La mujer en la Biblia*, pp. 64-66.

¹⁴⁸³ FLAVIO JOSEFO: *Antigüedades Judías, Libros I-XI*, Tomo I, pp. 269-271.

Cuando los judíos eran gobernados por los jueces, ya que no podían ser ni gobernados con equidad, ni defendidos valerosamente por los hombres, y dado que las guerras se encendían en diversos lugares, eligieron a Débora para ser gobernados por ella como juez. Así una sola viuda gobernó en paz y defendió del enemigo a muchos miles de hombres. Hubo muchos jueces en Israel, pero antes no existió ninguna mujer juez; hubo muchos jueces después de Josué, pero ninguno fue profeta y por esta razón pienso que se ha elegido su juicio, y considero que sus gestas han sido narradas para que las mujeres no sean apartadas de su deber de virtud por la debilidad del sexo femenino. Una viuda gobierna pueblos, una viuda conduce ejércitos, una viuda elige jefes, decide guerras, ordena los triunfos. Así pues, la naturaleza no es culpable ni esclava de la debilidad: el sexo no hace valeroso a los hombres, sino la virtud¹⁴⁸⁴. San Ambrosio y este argumento usado con Débora serán más tarde recordados por humanistas como Vives cuando quieran defender su apoyo a la sabiduría femenina¹⁴⁸⁵.

Las virtudes aplicables a Débora según el relato bíblico serían las de sabia y justa, ya que se le reconoce públicamente esta sabiduría al nombrarla como la mujer a la que iba a pedir consejo el resto del pueblo. A la vez que sabia también es justa, ya que sus decisiones no se deciden al azar, sino que están inspiradas por la mano de Dios. Esta inspiración divina la lleva a obtener el título de profetisa, ya que es ella la que sabe cómo y cuándo sucederá la victoria, y la que indica al propio Barac el momento del ataque. Por este motivo gran parte de la hazaña es suya, anunciando cuándo será el momento y profetizando la victoria: *Dijo entonces Débora a Barac: Anda, que hoy es el día en que Yavé entrega a Sísara en tus manos. ¿No va él delante de ti?* (Jc. 4, 14). El hecho de que sea una profetisa y que todo el pueblo la vea como una líder hace que aparezca en el relato como imprescindible en la batalla, tanto que Barac llega a decir: *Si vienes tú conmigo, voy; si no vienes tú, no voy* (Jc. 4, 8) con lo que se pone de manifiesto la importancia y el respeto que Débora producía en el resto del pueblo. Pero no aparece como una líder militar que guía al ejército, sino como una líder espiritual sin la cual sería imposible la victoria y que se limita a acompañar al militar Barac. El asesinato de Sísara, la parte más mundana y negativa de la historia es cometido por Jael mientras que Débora hace su aparición para ocuparse de los asuntos más espirituales de la lucha y del agradecimiento posterior plasmado en su cántico de alabanza.

La iconografía de Débora que se puede extraer una vez leído el texto bíblico sería bajo la palmera donde imparte la justicia por la que es famosa: *Juzgaba en aquel tiempo a Israel Débora, profetisa, mujer de Lapidot. Sentábase para juzgar debajo de la palmera de Débora, entre Rama y Betel, en el monte Efraím; y los hijos de Israel iban a ella a pedir justicia* (Jc. 4, 4-5). Sería propio de ella cualquier atributo de mando o de liderazgo del pueblo, algo distintivo que la hiciera ser reconocida por todos como *la que hay que seguir* en el momento de la batalla o como la elegida de Dios para guiar al pueblo a la victoria. Entre estos atributos de mando destacaría la espada¹⁴⁸⁶, que aparece en su mano en la *Biblia moralizada* (S. XIII) como su atributo. La espada aparece también como atributo en la serie de mujeres del Antiguo Testamento del coro de la Catedral de Ulm¹⁴⁸⁷. Otro

¹⁴⁸⁴ AMBROSIO DE MILÁN: *Sobre las vírgenes y sobre las viudas*, p. 245.

¹⁴⁸⁵ LUIS VIVES, J.: *Instrucción de la mujer cristiana*, p. 294.

¹⁴⁸⁶ Si atendemos a la concepción medieval que se tenía de la figura de Débora no es de extrañar que se simbolice junto a un arma. Durante las disputas entre el Papa y el emperador, Matilde de Canosa que ejerció de mediadora en algunas crisis era considerada como la nueva Débora por su condición de mujer fuerte, representada a veces con atributos militares del hombre, comportamientos viriles muy valorados por escritores como San Pedro Damiano en sus *Opúsculos*. Vid. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: *Casa, calle, convento: Iconografía de la mujer bajomedieval*, pp. 56-58.

¹⁴⁸⁷ Vid. GROPP, D.: *Das Ulmer Chorgestühl und Jörg Sürlyn der Ältere*, p. 121.

atributo sería el rollo de su famoso cántico de alabanza, que en el relato bíblico ocupa la misma extensión que la propia descripción de la batalla (capítulos 5 y 4 del libro de los Jueces respectivamente). El hecho de que ambos acontecimientos ocupen la misma extensión en el relato bíblico nos da una idea de la importancia de Dios en todos los hechos terrenales y que sea necesario darle gracias una vez obtenida la victoria que, al fin y al cabo, se ha conseguido gracias a su intervención.

En cuanto a precedentes iconográficos, su figura no fue infrecuente en los libros miniados¹⁴⁸⁸ aunque es muy extraña la aparición de Débora por sí sola. Se conocen representaciones suyas en la Biblia de San Pedro de Roda (año 1000) conservada en París, en dos episodios: *Débora manda llamar a Barac* y la *Victoria sobre el ejército de Sísara*. También la encontramos en las *Biblias moralizadas* (S. XIII) de Viena, Londres, París y Oxford, donde aparece con la espada en la mano como su atributo. La espada aparece también en la citada serie de mujeres del Antiguo Testamento en la pared Sur del coro de la Catedral de Ulm (1469-74) obra de Syrlin el Viejo¹⁴⁸⁹. En el *Speculum Humanae Salvationis* (1430-35) vimos que no aparecía explícitamente la figura de Débora, pero sí la de Jael dando muerte a Sísara, que formaba serie junto a las historias de Judit y de la reina Tamaris, como ejemplos de salvadoras del pueblo judío y como símbolo de prefiguraciones marianas debido a este carácter salvador.



Jörg Syrlin: Débora, coro de la Catedral, Ulm

Podríamos pensar que es extraña la representación de un personaje tan judío y tan

¹⁴⁸⁸ BORNAY, E.: *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco*, p. 27.

¹⁴⁸⁹ Para representaciones de Débora en el arte medieval *Vid.* BOCIAN, M.: *I personaggi biblici. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica* y URECH, E.: *Dizionario dei simboli cristiani*.

poco representado por el cristianismo tardomedieval en una época en la que la cultura hebrea empezaba a disiparse de nuestro país debido a la expulsión decretada por los Reyes Católicos en 1492, pero contamos con dos datos que nos recuerdan que esta larga tradición de siglos no estaba totalmente perdida en la década de 1520. Como sucedía con las anteriores figuras femeninas, don Álvaro de Luna dedicó a Débora un capítulo de su *Libro de las Claras e Virtuosas mugeres*¹⁴⁹⁰ y le otorgó la virtud de la Justicia, comparándola con hombres de la Antigüedad y colocándola al mismo nivel que aquellos. Diego de Valera fue el primero que en pleno Renacimiento nombró a Débora junto a otras mujeres del ciclo en su mencionado *Tratado en defensa de las virtuosas mujeres*¹⁴⁹¹. Esto nos demuestra que la figura de Débora, aunque ya no se utilizara como hemos visto que se hacía en las miniaturas de las Biblias altomedievales o en las catedrales nórdicas, no estaba completamente olvidada para la literatura moralista y edificante. El segundo dato es que en la España de mediados del S. XVI aún existían autores judíos de gran importancia que mantenían su cultura en secreto debido a la decretada expulsión de su comunidad. Un ejemplo de ello es la figura de Moshe Ben Ya'acob¹⁴⁹², cabalista judío nacido en nuestro país en 1522, precisamente la década en la que se inició el programa. Esto demuestra que aún existían pequeñas comunidades judías y sus conocimientos no estaban del todo olvidados a mediados del S. XVI. Una de las principales obras de este literato fue precisamente *La palmera de Débora*, haciendo referencia a la figura estudiada, que sin duda era más conocida en la época de lo que podríamos pensar en un primer momento.

Una de las preguntas que debemos hacernos es porqué se escogió la figura de Débora para representar a la duquesa en lugar de elegir a Jael, como vimos que ocurría en el *Speculum Humanae Salvationis*, y que fue la que verdaderamente acabó con el enemigo.

La respuesta la encontramos en el propio relato bíblico: Débora es profetisa y juez administrando Justicia bajo una palmera entre Rama y Betel, con lo que personifica la sabiduría y la ley. Por el contrario la acción de Jael rezuma un gran salvajismo y además es un flagrante atentado contras las leyes de la hospitalidad, sagrada para los orientales y sobre todo para los nómadas¹⁴⁹³. Lo cierto es que la victoria fue completa gracias a las dos mujeres, pero mientras Débora mereció alabanzas, Jael no, porque la obtuvo por engaños, mentira y traición¹⁴⁹⁴. No es extraño que, aunque ésta última quedara en la literatura y el arte cristianos como un tipo de Virgen María porque quebrantó la cabeza del enemigo¹⁴⁹⁵, se prefiera a Débora y su figura más sosegada para incluirla en el programa femenino.

También San Jerónimo en su *Comentario a los Salmos* se refería a esta historia con las palabras *Deborra et Barach interfecerunt Sisara principem militiae* (Débora y Barac dieron muerte a Sisara, jefe del ejército¹⁴⁹⁶), cayendo en el error de no mencionar a Jael e identificando a Débora como asesina de Sisara, en contra de lo que dice el texto bíblico. Este error transmitido pudo influir en la no elección de Jael y su sustitución por Débora en el programa representado. Otra de las razones sería que a la hora de la representación, siempre sería más conocida para el público la figura de la profetisa que la de la asesina de Sisara. Débora no era tan conocida para el público como Judit o Ester, pero sí lo era más que Jael y no olvidemos que las esculturas iban acompañadas por cartelas que

¹⁴⁹⁰ DE LUNA, Á.: *Libro de las Claras e Virtuosas mugeres*, pp. 43-46.

¹⁴⁹¹ VALERA, D.: *Tratado en defensa de las virtuosas mujeres*, folio 23.

¹⁴⁹² BEN YA'ACOB, M.: *La palmera de Débora*, p. 7.

¹⁴⁹³ VILLAPADIERNA, C.: *Débora o el eco de una epopeya*, pp. 5 y 12.

¹⁴⁹⁴ Débora no es moralmente ambivalente como sí lo es Jael, que realiza el *trabajo sucio*: STOCKER, M.: *Judith, sexual warrior: Women and Power in Western Culture*, p. 14.

¹⁴⁹⁵ OÑATE OJEDA, J. A.: *La mujer en la Biblia*, pp. 64-66.

¹⁴⁹⁶ JERÓNIMO, SAN: *Obras Completas I: Obras homiléticas*, p. 265.

identificaban su nombre. Débora era un nombre familiar y Jael no tanto y no hubiera sido significativo el incluir una figura semidesconocida de la que no se tenían suficientes referencias como para simbolizar una virtud clara. Esto provocará que, cuando estudiemos la obra, encontremos ciertos problemas a la hora de reconocer los atributos de Débora, ya que debido a la relativa ausencia de precedentes iconográficos conocidos, los programadores del ciclo quizá debieron reinterpretar el texto bíblico para llegar a una representación fiel de la figura de Débora.

En cuanto a la obra que nos incumbe, Débora aparece gemela a Ester, ambas de perfil, pero a diferencia de ésta, aquella se muestra en clara actitud de avanzar, con la pierna derecha más adelantada y la izquierda que permanece más próxima al espectador, esperando realizar el próximo paso. Es la única de las cuatro figuras bíblicas que aparece en clara situación de movimiento del lugar que ocupa, o sea, de traslación y siempre realizado hacia el interior de la iglesia, nunca hacia fuera (Judit y Ester no se mueven y Abigail hace un ademán, pero dentro de su propio espacio). Este sentido del movimiento nos recuerda su función de guía o marcadora del camino a seguir por los ejércitos hasta la victoria sobre los enemigos de Dios.

El juego del movimiento se plasma también en el dinamismo de la figura, que contrapone el brazo izquierdo más avanzado con la pierna derecha, quedando así el brazo derecho y la pierna izquierda más retrasados. Pero las dos manos están a una distancia similar a la una de la otra, pareciendo que no existe este movimiento en la parte superior de la figura. Esta sensación en las piernas es bastante clara, ya que la figura se encuentra a punto de realizar un paso, pero en los brazos este movimiento es más imperceptible, ya que si el artista hubiera colocado un contraposto tradicional, el brazo derecho no se vería en absoluto, impidiendo mostrar así el atributo de mando que Débora porta en su mano derecha. Por ello el artista coloca las dos manos a la misma distancia del cuerpo y la izquierda más baja, para que ninguna entorpezca a la otra a la hora de mostrar los atributos. Para que esta equiparación de las manos con la distancia del cuerpo no cree esa sensación de inmovilismo en la parte superior de la figura, el artista arquea la mitad superior de Débora y la coloca mostrándonos más espalda que pecho, con lo que el juego del dinamismo se acrecienta y soluciona los posibles defectos compositivos de una figura de perfil en movimiento que tiene que mostrar los atributos que tiene en ambas manos.

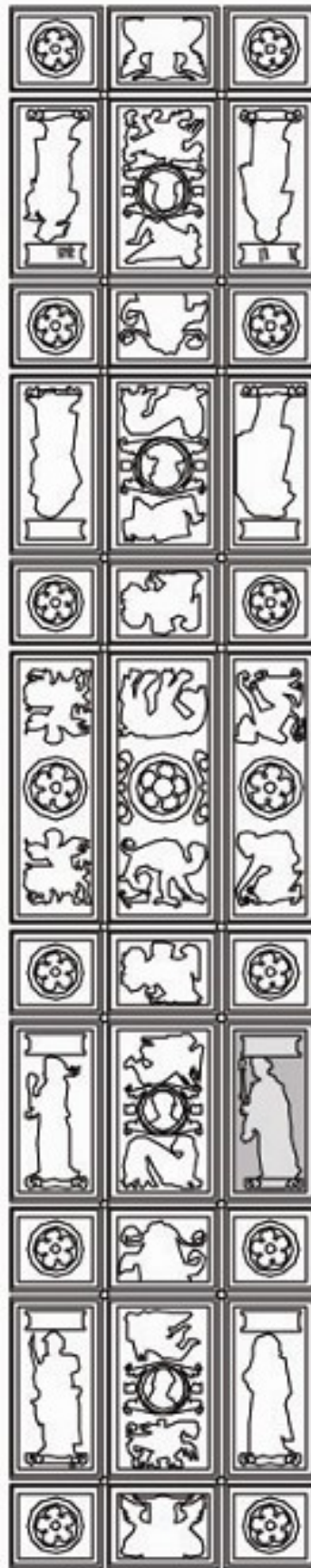
La vestimenta de Débora consta de un simple manto de color blanco o cuya policromía se ha perdido casi por completo, sobre un vestido marrón que sólo se deja escapar por el cuello y la manga del brazo más adelantado. Las grecas que caracterizan la decoración de los vestidos de sus otras tres compañeras han desaparecido, ya que pensamos que en un tiempo pasado debieron estar allí. También lleva el cabello recogido por un tocado¹⁴⁹⁷ en el que se adivinan trazos azules en la parte delantera y líneas del mismo marrón que el vestido en la parte de detrás, por lo que no es de extrañar que estos colores azul y marrón formaran parte de la decoración del manto, como ocurre en la correspondencia de colores de los tocados de Judit y Ester con sus vestidos. El cabello sólo escapa del tocado por la parte delantera y por un pequeño mechón que se recoge detrás de la oreja izquierda.

¹⁴⁹⁷ Se trata de un tocado eminentemente español muy similar al que se estilaba en la época. Se conoce como *toca* o *cofia de papos*, de tela fruncida o plisada con dos protuberancias laterales, que fue el tocado preferido por las españolas a partir de la cuarta década del siglo XVI: BERNIS, C.: *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, p. 23.

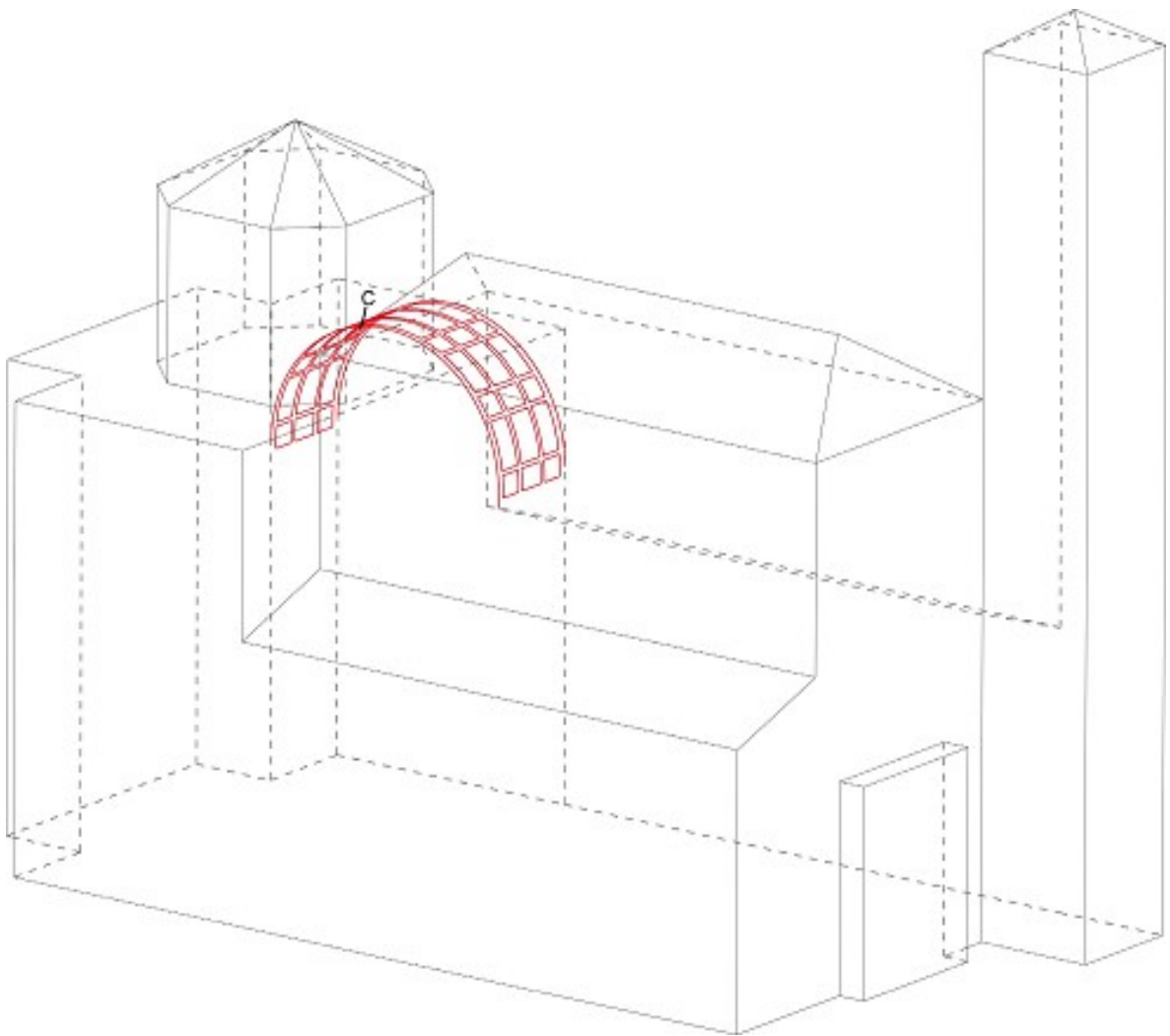
Los atributos que sostiene Débora crean ciertos problemas a la hora de un estudio iconográfico debido a que no se adaptan completamente a la manera tradicional de representar a esta figura. El objeto de la mano derecha debería ser la citada espada, tomada de precedentes iconográficos medievales, ya que este atributo posee una forma alargada con un ensanchamiento en la parte inferior, cerca de la mano de Débora, y otro de forma ovoide en el extremo superior, pero no nos parece oportuno calificarla como una espada, sino más bien como un cetro o bastón de mando con el que imparte Justicia y que le sirve para guiar al pueblo a la victoria. En la mano izquierda aparece un rollo de pergamino que podría simbolizar la forma plástica de representar su cántico triunfal tras la victoria, que es el tema por el que Débora es más conocida y que, como hemos indicado, tiene la misma importancia que el hecho de la batalla en sí. De todos modos nos inclinamos por pensar que este pergamino hace referencia al poder de Débora de impartir Justicia entre los hombres, pero que le viene otorgado por la clarividencia y la posesión de la palabra de Dios, que es la ley.



Débora, ciclo iconográfico de San Jerónimo



Localización de Débora en las bóvedas de San Jerónimo



Localización de Débora en la iglesia de San Jerónimo

Si analizamos el texto bíblico, lo lógico habría sido elegir la palmera como atributo propio para la figura de Débora, pero no sucedió así. El único objeto conocido de anteriores figuras es la espada, que no aparece como atributo de Débora ni tampoco de Jael y sin embargo durante la Edad Media se utilizó para acompañar a la profetisa en miniaturas y catedrales. Este hecho se debió sin duda a una lectura errónea del texto bíblico o a una fusión de personajes de similares características, algo más que habitual durante el medievo. El hecho de que la figura estudiada porte un cetro de mando podría venir de otra reinterpretación plasmada en alguna obra que en aquella época tuviera aún más éxito que la propia Biblia original en cuanto a modelos femeninos que sirvieran de imitación al lector. La respuesta podría venir del mencionado *Tratado en defensa de las virtuosas mujeres* de Diego de Valera, donde se relata que *Débora fue regidora y gobernadora*¹⁴⁹⁸. En ningún momento la Biblia define a Débora con estos apelativos y tan sólo informa que impartía Justicia. Si atendemos a la definición de Valera y representamos su particular Débora, pocos atributos de poder para regir y gobernar podemos encontrar que simbolizan mejor el mando que el cetro y el pergamino donde se escriben las leyes, atributos que no aparecen en el texto bíblico y que no se conocían en las obras medievales. Estos problemas a la hora de identificar los atributos o el hecho de que no se correspondan con los tradicionales

¹⁴⁹⁸ VALERA, D.: *Tratado en defensa de las virtuosas mujeres*, folio 23.

podría deberse a la ausencia de imágenes conocidas de Débora que el artista pudiera manejar y esta situación llevaría a la mencionada reinterpretación del texto por parte de los programadores. Si estos no conocían ninguna representación anterior de Débora y desconocían sus atributos siempre podrían aferrarse a estas obras literarias secundarias (o algunas veces no tan secundarias) que normalmente aportaban más detalles que la Biblia original, aunque muchas de las veces no fueran todo lo certeras que hubiera sido deseable.

Los problemas que conllevaba la figura de Débora y su insistencia para incluirla en el ciclo nos hacen pensar que, tanto ella como Abigail no se eligieron por ser famosas y conocidas para el público general, sino porque representaban ciertas virtudes que a la duquesa le interesaba resaltar en la parte que más se veía del programa femenino, virtudes que estudiaremos en el apartado final de este ciclo.

7.4. Abigail

La Biblia nos habla de ella en capítulo 25 del primer libro de Samuel. Según la interpretación clásica es la única mujer del rey David a la que se permite hacer referencia¹⁴⁹⁹ y su nombre en hebreo significa *mi padre* (Dios) *responde por mí*¹⁵⁰⁰. Según otros autores el significado de su nombre sería *alegría del padre*, en relación con su belleza, ya que junto a Sara, Rahab y Ester se considera dentro de la tradición judía como una de las cuatro mujeres más bellas de Israel, que la exalta por su sagacidad y virtud profética¹⁵⁰¹.

La historia nos habla de Nabal¹⁵⁰², esposo de Abigail, un rico ovejero que era *duro y malo*. Habiendo estado relacionado con los pastores y hombres del rey David, y enterado éste de que Nabal estaba en el tiempo del esquila, manda a sus hombres para que les dé lo que él pueda. Pero a pesar de haber sido bueno con él, Nabal se niega a darles nada y el rey David, furioso, decide castigar con su ejército a Nabal y a toda su casa. Enterada de esto por los sirvientes, Abigail sale al encuentro de David e intercede ante él, regalando al rey muchos presentes para que no se manche las manos en un acto criminal ni mate a nadie: *David dijo a Abigail: ¡Bendito Yavé, Dios de Israel, que te ha mandado hoy a mi encuentro. Bendita tu sabiduría y bendita tú, que me has impedido hoy derramar sangre y vengarme por mi mano!* (1S. 25, 32-33). Poco tiempo después Nabal muere de muerte natural al conocer el relato de Abigail y su encuentro con David, y así éste es vengado por la mano de Dios sin tener que derramar sangre ni cometer pecado: *Cuando supo David la muerte de Nabal dijo: ¡Bendito Yavé, que ha defendido mi causa contra el ultraje que me hizo Nabal e impidió a su siervo hacer el mal!* (1S. 25, 39). Tras esto, David manda mensajeros para proponer matrimonio a Abigail, la cual acepta con gran humildad: *Que tu sierva sea una esclava para lavar los pies de los servidores de mi señor* (1S. 25, 41). En la segunda parte de la Historia después de casarse con David, los amalecitas toman Siquelag y a Abigail como prisionera, pero el rey la libera y en la ciudad de Hebrón ella da a luz a Kileab, segundo hijo de David¹⁵⁰³.

Las virtudes de las que goza Abigail son la belleza, pero no como principal, ya que la única mención en el texto bíblico la presenta como una mujer *bien ponderada y de hermosa apariencia* (1S. 25, 3) y esta referencia se hace al principio del texto como contraposición a su marido, que era duro y malo. La belleza no se resalta en Abigail tanto como se hacía en Judit o Ester. El tema de la sumisión y humildad ante el rey sería otra de sus virtudes, ya que acepta los planes de David sin la menor sombra de duda: *Que tu sierva sea una esclava para lavar los pies de los servidores de mi señor* (1S. 25, 41). En esto se opone al carácter de su marido, desagradecido y malo, y no tiene inconveniente en postrarse al rey para salvar su casa y en aceptar sus deseos una vez es libre de su marido para convertirse en su esposa. Interesa más el tema de la intercesión por todos los siervos de su casa, que serían destruidos si el rey David llevara a cabo su amenaza. Además, esta intercesión es algo que surge de ella, aunque se la piden sus siervos de una manera no

¹⁴⁹⁹ DUCHET - SUCHAUX, G., y PASTOREAU, M., *La Biblia y los santos: Guía iconográfica*, p. 127.

¹⁵⁰⁰ ALONSO SCHÖEKEL, L.: *Biblia del Peregrino, Antiguo Testamento, Prosa, Tomo I*, p. 573.

¹⁵⁰¹ BORNAY, E.: *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco*, p. 30.

¹⁵⁰² El nombre de Nabal, que significa necio, nos deja muy claro el carácter del personaje. El rey David y sus hombres volvían del funeral de Samuel a través del desierto de Parán y se encontraron en la urgente necesidad de obtener provisiones; como sabían que Nabal tenía una inmensa fortuna y que era la estación de esquila las ovejas se dirigieron hacia él: CADY STANTON, E. (ed.): *La Biblia de la mujer*, p. 244 y ss.

¹⁵⁰³ HAAG, H., VAN DEN BORN, A., y ANSEJO, S.: *Diccionario de la Biblia*, p. 6.

demasiado explícita: *Mira tú lo que has de hacer, porque la pérdida de nuestro amo y de su casa es segura, y es tan malo, que no se le puede hablar* (1S. 25, 17). Este tema de la intercesión hizo que durante la Edad Media se viera a Abigail como una prefiguración de la Virgen mediadora que intercede en favor de las almas en el Juicio Final, al ser la intercesora por el error de su marido y toda su casa ante el rey David y salir airoso del trance. El *Speculum Humanae Salvationis* la define como modelo de Prudencia y diplomacia femenina, considerándola una de las prefiguraciones de la Virgen defensora y mediadora que intercede por las almas el día del Juicio Final, por lo que a veces aparece ante la Virgen junto a la reina de Saba que ofrece sus presentes a Salomón o a Ester a los pies de Asuero, intercediendo por los judíos¹⁵⁰⁴.

Es quizá la característica de intercesora lo que más se resalta de ella ya que en su iconografía, se la representa en algunas obras descendiendo del asno y de rodillas, suplicante, mientras David la toca con su cetro en señal de perdón hacia Nabal: *En cuanto Abigail se dio cuenta de la presencia de David, bajóse del asno y echándose ante David, rostro a tierra, se prosternó a sus pies* (1S. 25, 23-24). Según la Biblia, la representación de este personaje se podría tratar desde el momento en que la protagonista tiene noticia de la inminente llegada del rey David con el propósito de castigar a su esposo Nabal y a toda su casa. Así, el texto bíblico la menciona muy preocupada en ofrecer regalos al rey para aplacar su cólera: *En seguida Abigail tomó doscientos panes, dos odres de vino, cinco carneros ya compuestos, cinco medidas de trigo tostado, cien atados de uvas pasas y doscientas masas de higos secos, y haciéndolo cargar todo sobre asnos* (1S. 25, 18). Este tema de los regalos ofrecidos por Abigail a David aparece muy claro en su representación ya estudiada del *Speculum Humanae Salvationis*, donde recordemos que el presente era el centro compositivo de la miniatura y una de las partes más importantes de la misma¹⁵⁰⁵. Otra forma de representar a Abigail sería acompañada de todo este cortejo cuando sale a recibir al rey en medio del monte, donde se arrodilla para recibirlo, en señal de humildad¹⁵⁰⁶.

La Biblia nos relata este encuentro como el episodio en el que Abigail es más importante, aún más que cuando acepta llegar a ser la esposa de David, ya que el texto sólo nos narra el diálogo con los mensajeros y no con el propio rey tras ser ya esposos, y es lógico que se elija este encuentro para la representación de este personaje. Aparte del *Speculum Humanae Salvationis*, Abigail aparece mencionada en el *Libro de las Claras e Virtuosas mugeres* de don Álvaro de Luna, que resume su historia añadiendo datos que no aparecen en el texto bíblico: *abigayl, muger de aquel onbre muy rico llamado nabal carmeli; la qual, segund largamente recuenta su historia en el primero libro de los reyes, que por su buena avisaçion e graçiosa e compuesta fabla, yendo david muy yrado con quatrocientos onbres darmas, ante que fuese rey, con proposito de matar al dicho nabal, marido desta muger e a todos los suyos, e le destruyr todo lo que avia, por enoio que del oviera, desde lo ella sopo, sallio a el, al camino, con çierto presente de viandas que delante de si le enbio; e le dixo e propuso tales e tan apuestas e notables razones, que amanso la su yra, e le fizo bolver del camino donde venia; por manera que escuso de muerte al dicho nabal, su marido, e a los suyos, e de les ser destruydo todo lo suyo*¹⁵⁰⁷.

¹⁵⁰⁴ RÉAU, L., *op. cit.*, pp. 319-320.

¹⁵⁰⁵ Ver capítulo 5.4.

¹⁵⁰⁶ DUCHET - SUCHAUX, G., y PASTOREAU, M., *La Biblia y los santos: Guía iconográfica*, p. 127.

¹⁵⁰⁷ El autor presenta a Abigail junto a otras cuatro *mugeres, bien fablantes, e muy avisadas e sabias, de las quales, entre otras muchas, faze mención la sacra escriptura, pues que ellas merescieron ser puestas e asentadas en el libro de los reyes e príncipes, la estoria de la qual es autentica e provada entre las otras sacras escripturas, e resçibida por toda*

La iconografía de Abigail es muy poco conocida y no ha sido suficientemente estudiada, ya que su imagen ante David es un tema extraño en el arte. Aparecen representaciones suyas en la *Biblia de Venceslas* del S. XIV en la Biblioteca de Viena¹⁵⁰⁸ y en una pintura perdida de Hugo van der Goes de la que se conocen dos copias, una en la colección Novak de Praga y la otra en el Museo de Bruselas¹⁵⁰⁹. Del S. XV conocemos menciones de Abigail gracias a la entrada de Felipe el Bueno, duque de Borgoña en Gante en 1458. Durante estos festejos al duque se le comparó con personajes clásicos y fue la primera vez que estos se utilizaron en las entradas triunfales borgoñonas.

Aparte de estos personajes clásicos, se utilizó el tema del reencuentro de David y Abigail para aludir a la reconciliación del duque con la ciudad¹⁵¹⁰, lo que demuestra que esta figura femenina era conocida para el público nórdico al igual que ocurría con Débora, y no era tan desconocida como en un primer momento podríamos pensar. Abigail también aparecía en el programa de arcos triunfales que se erigieron en Bruselas en 1548 para celebrar la entrada de Felipe II en la ciudad, junto a otros personajes bíblicos como David, Melquisedec, Isaac y Jacob, alegorías de la defensa de la Fe católica¹⁵¹¹. Aún no siendo de los personajes bíblicos más conocidos, la figura de Abigail no desaparecería en el olvido y debido su relación con el rey David la veremos representada en grandes pinturas decorativas durante el Manierismo y el Barroco¹⁵¹².

En cuanto a la obra que nos incumbe, la iconografía puede darnos la clave y confirmar los nombres de las cartelas de las que disfrutaban todas las figuras de esta serie religiosa y que en este caso está muy deteriorada. El personaje de Abigail aparece carente de atributos, pero rastreando en el pasaje bíblico se pueden encontrar ciertas pistas para su identificación. Por ejemplo, el hecho del manto¹⁵¹³ en el que se encuentra embozada Abigail puede ser tomado del texto bíblico, ya que es el atuendo típico que una mujer tomaría para salir a recibir a alguien en el campo.

Recordemos que Abigail necesitaba encontrarse con David a toda prisa, antes de que éste llegara a la casa de su esposo y se produjera el trágico desenlace, por eso el encuentro se llevó a cabo en el campo descubierto y es probable que ella llevara un manto o alguna prenda para protegerse del frío: *y cuando montada en su asno bajaba por lo cubierto del monte, se encontró con David* (1S. 25, 20). La postura de la figura presenta un leve ademán de arrodillarse, aunque sin llegar a hacerlo del todo, ya que esto rompería el esquema compositivo del resto de la serie de figuras que se colocan todas de pie. Si el artista la hubiera colocado totalmente de rodillas esto hubiera creado tensiones en el esquema general con dos posibles soluciones igualmente erróneas: o la figura

la iglesia de dios: DE LUNA, Á.: *Libro de las Claras e Virtuosas mugeres*, p. 58.

¹⁵⁰⁸ El manuscrito de la Biblioteca Nacional Austriaca es uno de los 4 que se conservan de la primera mitad del S. XIII; otro de ellos lo encontramos en el tesoro de la Catedral de Toledo. Ambos poseen ilustraciones de la Historia de Abigail y Nabal, folio 41: HAUSSHER, R.: *Biblia moralizada Codex Vindobonensis 2554*, p. 52.

¹⁵⁰⁹ RÉAU, L., *op. cit.*, p. 320.

¹⁵¹⁰ DOMÍNGUEZ CASAS, R.: *Fiesta y ceremonial borgoñón en la corte de Carlos V en Carlos V y las artes: promoción artística y familia imperial*, p. 13.

¹⁵¹¹ CHECA CREMADES, F.: *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, p. 124.

¹⁵¹² Para representaciones de Abigail posteriores a la fecha que nos interesa (1550) *vid.*: DE CAPOA, C.: *Episodios y personajes del Antiguo Testamento*, pp. 233-234.

¹⁵¹³ Se trata de la prenda típica nacional y la variedad de mantos y capas había sido desde comienzos de la Edad Media la mayor originalidad del traje español. En el S. XVI presentaba una variedad de modelos mayor que en ningún otro país y mientras en el resto de Europa tendía a ser sustituida, en España continuaba siendo el *sobretudo* preferido: BERNIS, C.: *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, p. 21.

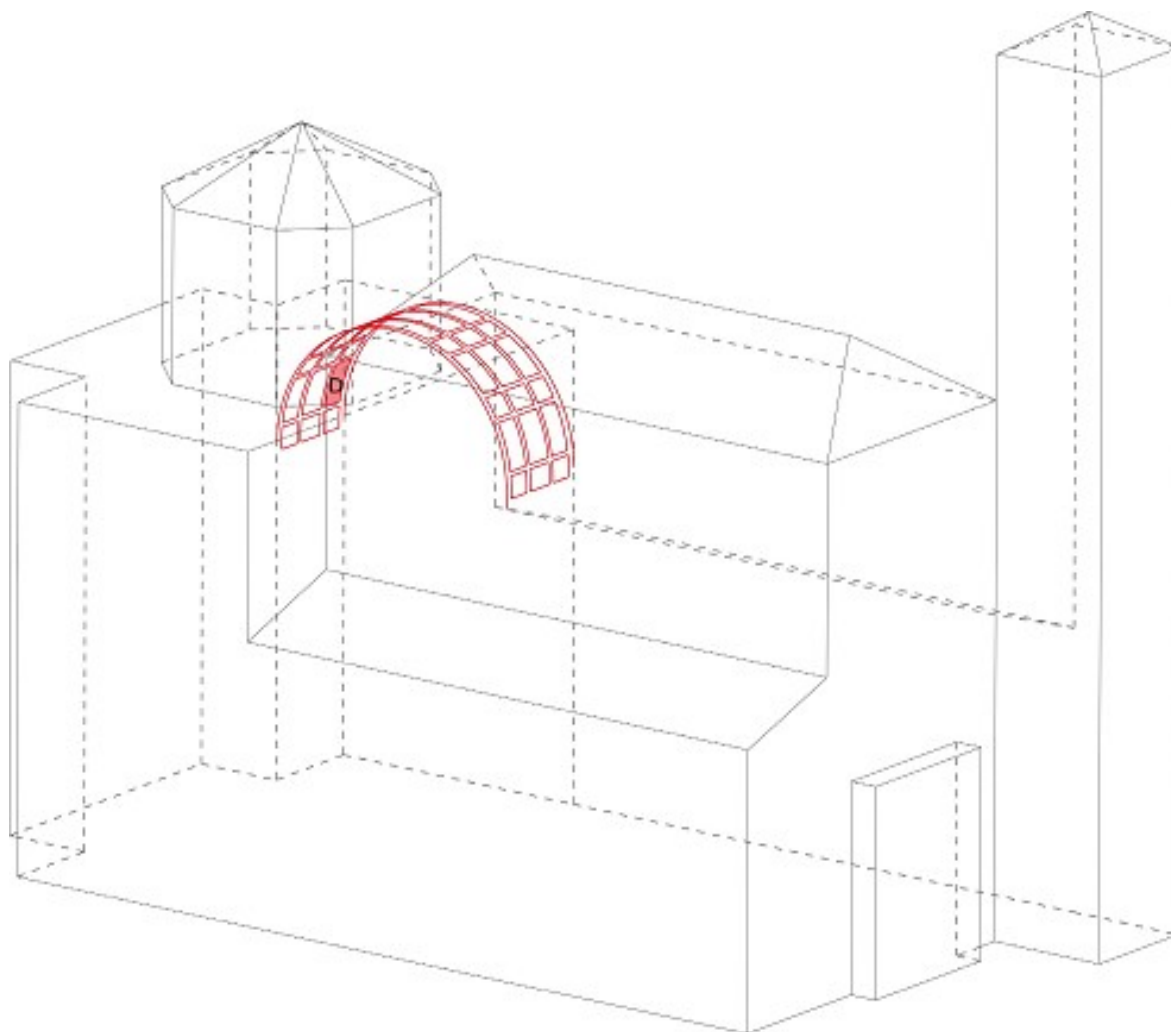
completamente arrodillada de Abigail no ocuparía de manera completa el marco rectangular por el que se ven rodeadas todas las figuras de la serie, dejando casi la mitad superior del rectángulo vacía de figuración, o si por el contrario llenara del todo el rectángulo, ésta tendría que ser de una escala mayor a la del resto de sus compañeras, con lo que de nuevo romperíamos el esquema general decorativo. El asno como atributo de la figura que veíamos en el *Speculum Humanae Salvationis* tampoco hubiera sido una solución correcta debido a la dificultad de su representación dentro del marco rectangular y la propia Abigail hubiera tapado con su cuerpo la figura del animal. Para resolver este problema el artista prefirió representar la figura en un sencillo ademán de arrodillarse, lo que nos ayuda a reconocer en el texto bíblico la fuente de esta iconografía: *En cuanto Abigail se dio cuenta de la presencia de David, bajóse del asno y echándose ante David, rostro a tierra se prosternó a sus pies* (1S. 25, 23-24).



Abigail, ciclo iconográfico de San Jerónimo



Localización de Abigail en las bóvedas de San Jerónimo



Localización de Abigail en la iglesia de San Jerónimo

Además, la posición de las manos ayuda a restar monotonía a una figura carente de atributos y refuerza la iconografía propuesta, ya que con la derecha se descubre el manto que supuestamente le cubriría la cabeza, en señal de saludo y respeto al posible interlocutor y con la izquierda retirara el manto de la parte inferior para ayudarse a realizar el ademán de arrodillarse. Esta ejecución de las manos es un gran acierto, ya que deja claramente expuesto que la posición de las mismas no es aleatoria. La forma de realizar las manos denota un hecho de extrema sensibilidad y elegancia por parte del artista, al igual que vimos en la figura de Judit. El artista separa en ambas manos los dedos índice y corazón y coloca en este espacio el pliegue de tela del manto que Abigail se está abriendo. A su vez oculta los pulgares de ambas manos, con lo que crea tres grupos o niveles en el movimiento de las manos por los dedos: los pulgares que quedan invisibles, los índices que aparecen individualizados cobrando así el mayor protagonismo y un tercer grupo que serían el resto de los dedos de las manos (corazón, anular y meñique). Esta característica que se repite en las figuras de Judit y Abigail nos serviría para documentar que indiscutiblemente ambas se debieron al mismo autor en diseño, ejecución o en ambos casos y que la relación entre las dos es innegable.



Abigail, detalle de las manos

Las vestimentas que lleva Abigail se corresponden al modelo de la serie religiosa: un vestido azul verdoso decorado con grecas y un manto de color tierra por la parte externa y verdoso por la interna. Bajo nuestro punto de vista es la figura que más transmite al espectador, y esta comunicación es la que nos advierte del diálogo que la protagonista está llevando a cabo con otro personaje al que no vemos. La sonrisa de Abigail se opone a la frialdad de Judit y a la impassibilidad de Débora y se asemeja a la sonrisa de Ester que también entraba en un diálogo de miradas y sonrisas con su interlocutor, que en ese caso era Escipión, dentro del programa masculino. Sin embargo el interlocutor de Abigail no sería el rey David como sucede en el relato bíblico, sino el espectador que la contempla y a quien ella devuelve la mirada, ya que es la única de las 4 figuras femeninas bíblicas que establece conexión con el espectador y por ello aparece como la más cercana.

7.5. Artemisia

Este personaje no debe confundirse con la diosa griega de la caza Ártemis o Artemisa ni tampoco con otra Artemisia del S. V a. C. (Artemisia I) de la misma región pero que fue hija de Ligdamo de Halicarnaso y que lideró la expedición de Jerjes contra los griegos¹⁵¹⁴, a la que se asocia con otras 14 mujeres guerreras como Rodogune, Semíramis y Tomiris y que aparecen en el *Tractatus de mulieribus*¹⁵¹⁵.

La Artemisia que nos interesa fue hija de Ecatomno de Mylasa; se la conoce como hermana y esposa de Mausolo, sátrapa de Caria en el 377 a. C. y rey de Halicarnaso que murió en el 353 a.C. por lo tanto ella fue reina de Halicarnaso entre el 377 y 353 a.C. o 351 a.C. (fecha de su muerte) según autores. A la muerte de su marido subió al trono, pero sentía tanto dolor por su pérdida que reunió infinidad de artistas de todo el mundo para que construyeran una gran tumba en honor de su esposo, el Mausoleo, que llegó a ser una de las siete maravillas del mundo antiguo. Plinio el Viejo mencionaba que los arquitectos fueron Phyteos¹⁵¹⁶ y Sátiro y otros artistas como Leocadio, Briaxis, Scopas y Timoteo¹⁵¹⁷. Pero su amor no quedó en eso, sino que además, cayendo en una profunda tristeza, mezcló en un bebedizo las cenizas de su marido y se lo bebió, no sobreviviéndole sino dos años más.

Numerosos autores trataron sobre ella en la Antigüedad: según Valerio Máximo en sus *Hechos y dichos memorables* la virtud aplicable a Artemisia sería la de modelo auténtico de dolor de una viuda. En el capítulo dedicado al amor conyugal entre los extranjeros relata: *Para saber cuán grande fuera el amor que la reina de Caria, Artemisa, sentía por su esposo Mausolo, no es argumento de peso el recordar los honores que le erigió, que, por su magnificencia, fue elevado a la categoría de una de las siete maravillas del mundo. ¿De qué sirve, en efecto, enumerar aquellos o alabar este espléndido monumento sepulcral, cuando ella misma quiso convertirse en un sepulcro viviente y animado de Mausolo, según el testimonio de todos aquellos que nos refieren que Artemisa se bebió las cenizas de su marido disueltas en un brebaje?*¹⁵¹⁸.

También hablaron de ella Cicerón en sus *Tusculanas*¹⁵¹⁹ y Aulo Gelio¹⁵²⁰. Conocemos apariciones suyas en la literatura de la época medieval, donde la figura de Artemisia se menciona junto a otras mujeres de la Antigüedad en el *Triunfo de Amor* de Petrarca:

¹⁵¹⁴ Esta Artemisia I estaba considerada como un hombre debido a la mencionada expedición militar que lideró. Para conocer más sobre este personaje cfr. POMEROY, S.: *Diosas, ramerías, esposas y esclavas*, p. 120 y SALISBURY, J.: *Encyclopedia of women in the Ancient World*, pp. 20-21. Pero López de Ayala, en su traducción del *De casibus virorum illustrium* de Bocaccio, menciona a esta Artemidora, reina de Alicarnaso, la cual viniera en ayuda del rey Xerxes: LÓPEZ DE AYALA, P.: *Cayda de Príncipes*, p. 156.

¹⁵¹⁵ GERA, D.: *Warrior women, The Anonymus Tractatus de Mulieribus*, p. 205.

¹⁵¹⁶ El propio Phyteos en el siglo IV a.C. escribió sobre sus trabajos del templo de Atenea Polias en Priene y del Mausoleo de Halicarnaso, texto hoy perdido pero que llegó a ser conocido y comentado por el citado Plinio el Viejo y por Vitruvio: FERNÁNDEZ GÓMEZ, M.: *La teoría clásica de la Arquitectura: Clasicismo y Renacimiento*, p. 53.

¹⁵¹⁷ CAYO PLINIO SEGUNDO: *Historia Natural, trasladada y anotada por el doctor Francisco Hernández y por Jerónimo de Huerta*, p. 1109.

¹⁵¹⁸ VALERIO MÁXIMO: *Hechos y dichos memorables*, p. 265.

¹⁵¹⁹ *La famosa Artemisia, esposa de Mausolo, rey de Caria, que hizo construir aquel famoso sepulcro en Halicarnaso, durante el tiempo que vivió, vivió sumida en el dolor y, consumiéndose en él, pereció*: CICERÓN: *Disputaciones Tusculanas*, p. 318.

¹⁵²⁰ AGHION, I., BARBILLON C., y LISSARRAGUE F.: *Héroes y dioses de la Antigüedad*, p. 55.

*Mira aquel bello trío enamorado:
Son Procris, Artemisa y Deidamia
Con otras tres fogosas y malvadas,
Biblis, Mirra y Semíramis perversas*¹⁵²¹.

Al igual que ocurría con Judit y Ester, Castillo también incluye en su romance a esta figura:

*Cata a Canaze que mira,
y a Artemisa que se muere*¹⁵²².

En este caso se dedica mucha menos importancia a Artemisia que a las anteriores figuras bíblicas, ya que sólo se menciona su nombre pero no se informa de su historia, que de todos modos debía de ser conocida por los lectores porque se la colocó en el trío de mujeres enamoradas y como contraposición a otras tres mujeres perversas. También Bocaccio nos habla de ella en su *De Claris Mulieribus*: ya comentamos que la obra narra las historias de mujeres ilustres, ofreciendo información sobre diosas romanas, heroínas mitológicas, reinas y mujeres dignas de mención. Artemisia ocupa el número 55 y para respetar su iconografía aparece bebiendo de la copa que contiene las cenizas de su esposo. Bocaccio coincide con Plutarco en dar a Artemisia el título de modelo de viuda, ya que en esta circunstancia supo comportarse con la dignidad que se le exigía dada su condición, llegando a satisfacer a su marido y lo que él esperaba de ella incluso después de muerto: *de mucha memoria por la viudedad que guardó y por la mucha reverencia y acatamiento que tuvo a su marido y ejemplo de entera viudedad*¹⁵²³.



Artemisia, ilustración de la obra *De Claris Mulieribus* de Bocaccio

¹⁵²¹ PETRARCA, F.: *Triunfos*, p. 143.

¹⁵²² RECIO, R.: *op. cit.*, p. 119. Haciendo referencia al dolor de Artemisia por la muerte de su esposo.

¹⁵²³ BOCACCIO, G.: *op. cit.*, folio LXII.

El amor que Artemisia sentía por su esposo era tan grande, que no desapareció después de la muerte sino que incluso se acrecentó, y a esto debemos las muestras que dedicó al difunto Mausolo, como fueron la ejecución de las obras de su tumba, el famoso mausoleo, y el momento narrado en el que Artemisia bebió las cenizas de su esposo depositadas en una copa, intentando con este gesto llegar a ser dos en un mismo cuerpo: *mujer de Mausolo, potentísimo rey de Caria, al cual amó tanto en vida que después de muerto olvidar no le pudo (...) luego que su amado marido falleció, honró su cuerpo y le hizo honras nunca pensadas, y no pudo sufrir después de quemado (según la costumbre de entonces) que le pusiese la ceniza llegada con mucha diligencia en vaso de oro (...) después de llegada la ceniza, poco a poco destemplada, la bebió toda, y la restante vida consumió toda en lágrimas*¹⁵²⁴. Tampoco debemos olvidar que Artemisia consumió el resto de su vida en lloros y penas, con lo que demostró que su amor era sincero, nada fingido, llegando a morir dos años después de que lo hiciera su esposo al no poder soportar su ausencia.

Otra virtud que apreciamos en ella es que siempre estuvo muy preocupada en hacer perdurar la fama de su esposo, ya grande en vida, pero que Artemisia intentó acrecentar aún más cuando él ya había muerto, algo que nos recuerda sobremanera la historia de la duquesa: *Artemisia pensó de hacer una tan maravillosa (se refiere a la tumba) y costosa y rica, cual nunca se vio (...) el nombre de su marido le hiciese eterno*¹⁵²⁵ y para que las similitudes no terminen aquí, al igual que la duquesa tampoco llegó a ver terminada la obra que tan maravillosamente estaba preparando para la gloria de su esposo ya que la muerte la sorprendió antes de tiempo. Pero no por ello a ninguna de las dos las traicionaron sus artistas y encargados, sino que ambas continuaron sus obras mediante sucesores dignos de confianza para poder completar el sueño que ninguna llegó a ver terminado: *y como no pudo ver Artemisia la obra tan perfecta y maravillosa acababa, habiendo sido asaltada de la muerte. Empero por la muerte de la reina los maestros no dejaron imperfecta la obra*¹⁵²⁶.

Francesco Colonna también habló de Artemisia en su obra *El sueño de Polifilo (Hypnerotomachia Poliphili)*, uno de los libros más curiosos y enigmáticos salidos de las prensas venecianas en 1499. En la obra, rodeada de un aura de esoterismo y acompañada de abundantes y preciosas xilografías a las que en gran medida debió su fama, el protagonista narra en primera persona un complicado viaje de sueños a través de regiones y construcciones alegóricas de carácter amoroso. El autor habla en dos ocasiones de Artemisia; la primera simplemente como referencia para alabar unos relieves del famoso mausoleo que *ni siquiera Scopas, Briaxis, Timotheos, Leocares y Theon sirvieron con tan magistral cincel a la piadosa Artemisia, reina de Caria*¹⁵²⁷. En la segunda nos describe, durante un paseo entre ruinas y epitafios antiguos, el propio Mausoleo ordenado levantar por dicha reina, en un relato muy detallado que tras el propio monumento se ocupará de ofrecernos una imagen de la reina: *se me ofreció entonces una tribuna rota que conservaba en pie la pared derecha, en la que vi con gran placer un sepulcro de pórfito, de invención dignísima, factura excelente, gran precio e increíble habilidad en la escultura. En los lados extremos tenía dos pilastras estriadas que sobresalían un tercio de su anchura, colocadas sobre un basamento. En la cara de cada basamento había tres elegantes ninfas de medio relieve, llorando al modo de las plañideras, vueltas hacia el centro. Con los correspondientes y requeridos lineamientos, sobre los dos capiteles se extendía el adornado arquitrabe y luego el friso, revestido de roleos de bellísimas frondas y flores, cubierto por una cornisa adecuada. Entre una y otra pilastra y a su mismo nivel, sobresalía un solo nicho, flanqueado por dos pilastrillas con sus capiteles y basas, sobre las que se elevaba un arco. Estas dos pilastrillas sobresalían al exterior tanto cuanto se metían en la piedra del fondo, de manera que sobrepasaban el nicho una lígula. Al nivel de los capiteles el nicho estaba ceñido por una moldura adornada con úndulas y encima se arqueaba la*

¹⁵²⁴ *Ibidem.*

¹⁵²⁵ *Ibidem.*

¹⁵²⁶ *Ibidem.*

¹⁵²⁷ COLONNA, F.: *El sueño de Polifilo*, p. 139.

semicúpula. Estas pilastrillas estaban egregiamente adornadas con relieves. Bajo las pilastrillas había unos pequeños pedestales más bien altos y con los mismos excelentes adornos que ellas. Entre lo que sobresalía uno y otro vi una inscripción griega, por la que supe que este era el monumento fúnebre de la piadosa reina de Caria (...). En el plano inferior del nicho habían un plinto de la materia que antes dije, bellísimamente adornado con relieves, sobre cuya parte superior estaban fijadas cuatro garras de león idénticas, de metal dorado, que soportaban una arqueta antigua rodeada de molduras perfectas. Sobre su tapa había un escaño cubierto por una tela de seda con los bordes adornados. Se sentaba en él una reina matrona de indumentaria regia y cubierta con un majestuoso manto, abrochado en el pecho sobre su vestido de seda, sobre el que caía del cuello para abajo una banda que se dilataba a la altura del vientre en forma de tetrápila o figura de cuatro semicírculos (...). Sostenía en la mano derecha un cáliz que se llevaba a los labios y con la otra una vara de oro o cetro. Tenía los cabellos sueltos y la cabeza ceñida por una corona rodeada de puntas, desde la que descendía la cabellera cuidadosamente peinada¹⁵²⁸.

En España la figura de Artemisia era muy conocida durante los siglos XV y XVI. Fray Ambrosio de Montesino la mencionaba en su *Cancionero* destacando sobre todo la virtud de la Castidad, que hemos visto como una de las más importantes en la mujer medieval: *fue insigne en castidad y es muy loada, tanto de poetas como de históricos, y mayormente porque a su marido lo amó siempre como si fuera vivo y le edificó sepulcro de maravillosa grandeza y fermosura¹⁵²⁹.*

También don Álvaro de Luna en su *Libro de las Claras e Virtuosas mugeres* recordaba el hecho de que a ella le correspondió inmortalizar la figura de su esposo, y la mencionó como ejemplo de amor y de guarda de su viudedad. Artemisia aparecía así como el máximo exponente de virtud que una esposa pudiera ofrecer a su marido fallecido: *E asi, de aquí tomen enxenplo las dueñas, con quanta diligençia deven fazer las exequias e honrras de sus maridos, después de la muerte dellos, mostrando el grande, e casto, e linpio amor, que en sus vidas les ovieron¹⁵³⁰.* Diego de Valera la incluyó como a otras mujeres del ciclo en su *Tratado en defensa de las virtuosas mujeres¹⁵³¹* y Juan de Mena le dedicó una amplia mención en su *Laberinto de fortuna*, precisamente en el mismo párrafo en el que hacía mención a Penélope, otra de las figuras femeninas de la parte mitológica del ciclo:

*A ti, muger, vimos, del gran Mauseolo,
Tú, que con lágrimas nos profetizas,
las maritales tragando cenizas,
servicio ser viuda de más de uno solo;
(continúa con Penélope)*

ANNOTACIONES

Artemisia, reina de Caria, estuvo casada con su hermano Mausolo y quiso tanto que, después de muerto, le hizo un sepulchro que fue una de las siete cosas notables del mundo, que se llamó Mausoleo; no contenta con esto, tomó las cenizas del cuerpo y beviólas en un

¹⁵²⁸ *Ibidem*, pp. 437-441.

¹⁵²⁹ MURIEL TAPIA, M^a C.: *Antifeminismo y subestimación de la mujer en la literatura medieval castellana*, p. 98.

¹⁵³⁰ Aunque don Álvaro de Luna no mencionaba que Artemisia bebiera las cenizas de su esposo y se refería a éste como *mascolo* en lugar de Mausolo, nos ofrece una descripción muy detallada y precisa del monumento que su esposa le dedicó. También confundía a Artemisia I y II y narró las historias de ambas como una sola, aunque al final del capítulo reconocía que algunos autores veían en ellas a dos mujeres distintas que identificaban como Artemisia y Artemidara: DE LUNA, Á.: *Libro de las Claras e Virtuosas mugeres*, pp. 160-162.

¹⁵³¹ VALERA, D.: *Tratado en defensa de las virtuosas mujeres*, folio 19.

*vaso de agua, y poco a poco se fue consumiendo. Author.: Strabón, lib. 14 y Aulo Gelio, lib. 10, cap. 18*¹⁵³².

Para Vives Artemisia era un prototipo de fidelidad conyugal: *Artemisa, reina de los lidios, mujer de Mausolo, muerto él fue, hizo quemar muy suntuosamente como entonces solían, y poco a poco, bebió sus cenizas, diciendo que no podía dar otra más preciosa sepultura a su marido que su mismo cuerpo*¹⁵³³. Pero esta figura no sólo era famosa en nuestro país; el conocimiento de figuras clásicas no fue patrimonio exclusivo de España y prueba de ello es el escritor Pedro de Portugal, y su *Sátira de infelice e felice vida* compuesta entre 1446 y 1456 mientras estaba exiliado en Castilla. Se trata de una obra repleta de referencias a ejemplos de mujeres virtuosas entre las que destacamos a Artemisia: *Mujer fue de Mauseolo, de excelente virtud constituida, amadora de honestidad, de castidad y pudicicia fiel observadora, según en la siguiente maravilla se manifiesta. Ca, queriendo los hados, la muerte cerró los ojos de Mauseolo. Y la triste reina, después de lloros incesables y honores magníficosos, un momento tan excelente hizo fabricar que por una de las siete singulares obras del mundo fue tenido (...) Y en fin, no contenta, la insigne Artemisa los secos huesos del su marido moliendo bebiólos, queriendo soterrar en su muy querido señor en las sus mismas entrañas; y, sin más a la vida dar sustentamiento, feneció, sepultando así al su marido en el rico sepulcro. ¡Oh maravillosa obra, digna de perpetua recordación! ¿Cuál marido se hallará jamás que tan piadosamente y con tanta sobra de amor honrase a su mujer?*¹⁵³⁴.

Por lo tanto, aunque hoy en día pudiera parecernos una figura mitológica de segundo rango, los mencionados catálogos de mujeres ilustres que se extendieron por Europa durante los siglos XIV y XV hicieron que esta figura fuera muy conocida entre los círculos intelectuales como modelo de viuda a imitar y por esta razón, además de por la construcción del mausoleo al igual que la iglesia funeraria de San Jerónimo, fue por lo que doña María decidió incluirla en su programa, como fiel espejo de su propia persona. Pero si la figura de Artemisia era conocida por los literatos tardomedievales, su aparición en el arte es muy escasa. Como precedentes iconográficos, conocemos en la Antigüedad la figura que coronaba el famoso Mausoleo junto a su esposo, hoy conservada en el *British Museum* de Londres y que se encuentra en un pésimo estado de conservación. La tradición clásica no le otorgaba la copa como atributo y se limitó a representarla como figura desnuda de atributos característicos.

¹⁵³² DE MENA, J.: *Obra completa*, p. 47.

¹⁵³³ LUIS VIVES, J.: *Instrucción de la mujer cristiana*, pp. 224-225.

¹⁵³⁴ ARCHER, R.: *Misoginia y defensa de las mujeres: Antología de Textos medievales*, p. 307.



Artemisia, restos del Mausoleo de Halicarnaso, actualmente en el *British Museum*, Londres

En la época medieval fue la mencionada obra de Bocaccio la que, gracias a sus ilustraciones, difundió la iconografía de Artemisia aferrada a la copa donde reposaban las cenizas de su esposo. La generalización de su figura en el arte se produjo a partir del Renacimiento. Recordemos que durante esta época los comitentes y los creadores de programas tomaban modelos de las historias del mundo clásico no sólo por sus testimonios directos sino también por la lectura de los comentarios. Un caso especial es el de Bernardo Lapini da Montalcino llamado el *Illicino*, que realizó un comentario sobre los *Triunfos* de Petrarca durante su estancia en Ferrara entre 1468-69, y donde narraba la construcción del Mausoleo de Halicarnaso por parte de Artemisia. Esta obra pudo ayudar a difundir el conocimiento sobre la heroína en Italia, ya que la primera representación de Artemisia en el ámbito sienés se trata de una obra del Maestro de Griselda, actualmente en el *Museo Poldi Pezzoli* de Milán, que formaba parte del conocido ciclo Piccolomini, en una secuencia de personajes de la tradición clásica y bíblica durante el último decenio del siglo XV. Artemisia aparece en primer término ataviada de luto con la copa donde que contiene el bebedizo con las cenizas de su esposo y en segundo plano se la ve acompañada de una doncella supervisando las obras de construcción del Mausoleo¹⁵³⁵.

¹⁵³⁵ Conocemos otras representaciones de Artemisia en la colección Chigi Saracini de Siena, donde aparece junto a Judit y Cleopatra como compañeras de ciclo y otra de Domenico Beccafumi del *Palazzo Venturi*. Otra obra, también en la colección Chigi Saracini atribuida a un colaborador de Bartolomeo di David constituía uno de los 3 elementos que componían un regalo encargado para las bodas entre Girolamo d'Alberto Gabrielli y Cristofana di Giulio di Bartolomeo Landucci, celebradas el 7 de marzo de 1527. Las otras dos figuras son Hipsicratea y un héroe no identificado: CACIORGNA, M. y GUERRINI, R.: *La Virtù Figurata: Eroi ed eroine dell'antichità nell'arte senese tra Medioevo e Rinascimento*, pp. 45-50.



Maestro de Griselda: Artemisia,
antiguo ciclo Piccolomini,
actualmente en el *Museo Poldi Pezzoli*, Milán



Maestro de las heroínas Chigi Saracini:
Artemisia, colección Chigi Saracini, Siena

Ya de cronología más tardía conocemos representaciones suyas, como la obra de Cecchino Salviati de 1545 conservada en la *Galeria degli Uffizi* de Florencia¹⁵³⁶ y otra de Tintoretto del año 1555, fechas en las que el ciclo iconográfico granadino estaba terminando de realizarse, por lo que no pudieron influir en la concepción de esta obra. En cuanto a su iconografía, la más común la representa desde el S. XVI dispuesta a beber las cenizas de Mausolo, con la copa en la mano o cerca de los labios,¹⁵³⁷ manteniendo así la tradicional iconografía medieval.

La figura a estudiar se presenta en posición de tres cuartos, adelantando la pierna derecha en un ademán de movimiento para mostrarnos lo que sostiene con ambas manos, que no es otra cosa que la copa donde se encuentran las cenizas de su esposo. Se viste con el mencionado vestido de grecas vegetales, que en este caso son de un verde claro y un manto que solamente deja escapar el vestido en la manga del brazo que ve el espectador y en la parte inferior de las piernas más abajo de las rodillas. Artemisia aparece con un tocado semicircular similar al de Judit, pero que es invisible desde el suelo, por lo que aparecería oculto al espectador. Sólo es posible su visión desde una posición frontal a la figura, ya que desde abajo quedaría oculto por la cabeza de la misma. Además, este tocado aparece abierto por su parte trasera, dejando escapar los cabellos de la figura, que se

¹⁵³⁶ CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO, M. G.: *Gli Uffizi*, p. 259.

¹⁵³⁷ AGHION, I., BARBILLON C., y LISSARRAGUE F., *op. cit.*, p. 55.

mueven azotados por un viento desconocido, más que por el propio movimiento de la misma, que no es muy perceptible. La mano derecha de Artemisia sujeta la copa por la parte inferior o base y con la izquierda, cuyo brazo queda invisible al espectador, sujeta el cuello de la misma. Este atributo se coloca por delante de la propia figura, dejando con esto muy claro que se trata de un objeto vital para interpretar su iconografía.

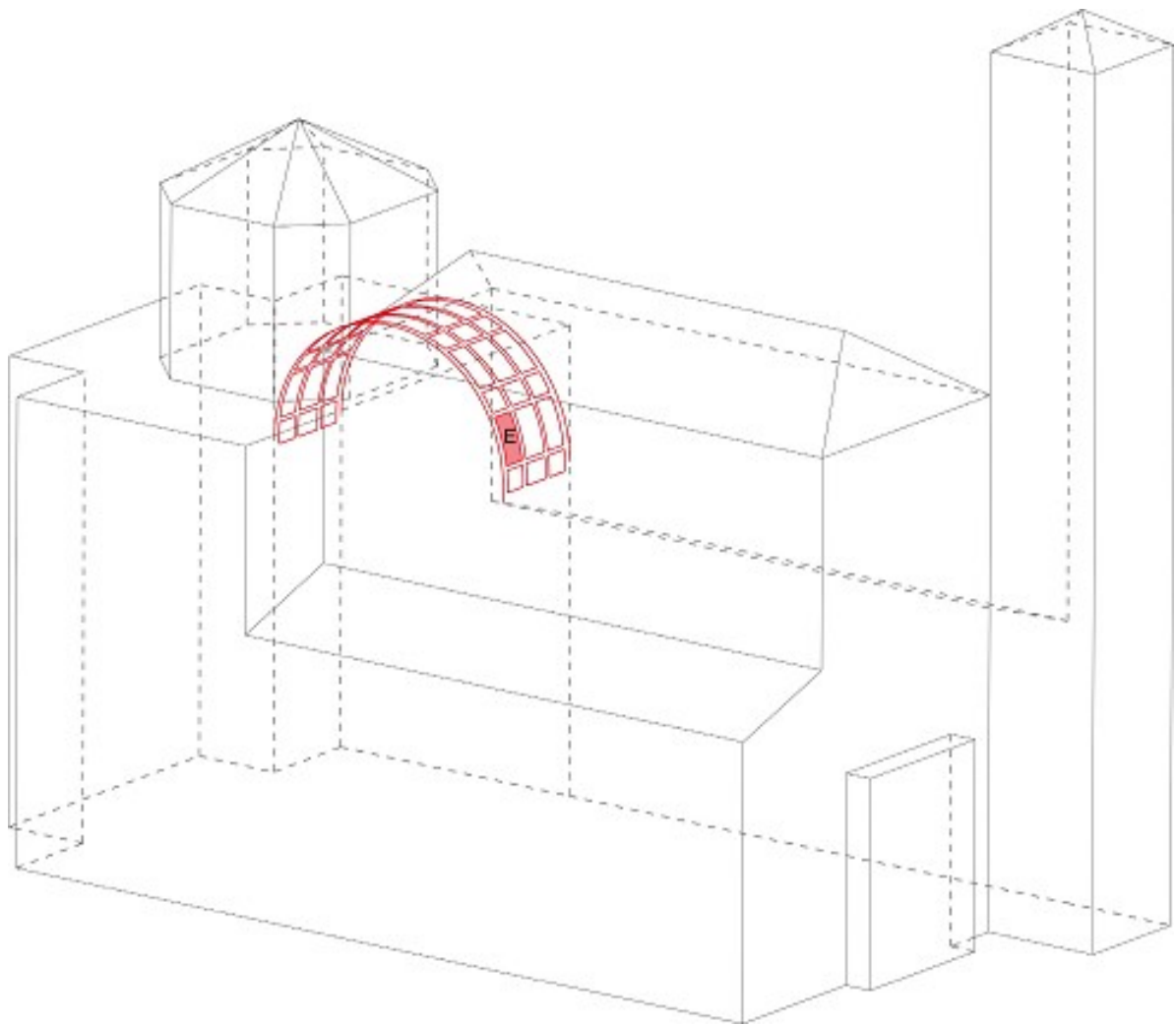
Es necesario mencionar la forma que Artemisia tiene de sostener la copa, en cuyo movimiento se adivina un sentimiento de amor y respeto por el objeto sostenido, como si portara en sus brazos a un niño pequeño. El artista no juega aquí con las mangas de la figura para no distraer al espectador del objeto más importante de la composición, la mencionada copa. Pero sí cumple el conocido detalle de los dedos que se ha convertido ya casi en una marca de autor.



Artemisia, ciclo iconográfico de San Jerónimo



Localización de Artemisia en las bóvedas de San Jerónimo



Localización de Artemisia en la iglesia de San Jerónimo

En este caso, el artista se preocupa de seguir ocultando los pulgares y para apartar los dedos índices del segundo grupo formado por el corazón, anular y meñique, separa ambos grupos por el único atributo de la figura, la copa que contiene las cenizas de Mausolo y a la que Artemisia se aferra como si le fuera la vida en ello. Para obtener esta separación, los dos grupos de dedos se dividen por medio de la base de la copa en la mano izquierda y por la decoración del cuello de la misma que provoca un pequeño ensanchamiento cerca de la parte superior en la derecha.

El mencionado movimiento de Artemisia no se aprecia desde la posición del espectador, que la observa desde abajo y no percibe totalmente sus piernas. Este movimiento es mínimo y solamente se produce en los brazos que sujetan la copa, y que el autor interpreta de una manera muy sutil para indicarnos que están aproximando dicha copa a los labios de la heroína, tal y como nos narran las descripciones mencionadas anteriormente: *después de llegada la ceniza, poco a poco destemplada, la bebió toda, y la restante vida consumió toda en lágrimas*¹⁵³⁸. Es quizá entre las cuatro figuras mitológicas la que más transmite al espectador y la que más se preocupa de establecer una relación de proximidad con el mismo, al igual que ocurría con Abigail en la parte religiosa.

¹⁵³⁸ BOCACCIO, G.: *op. cit.*, folio LXII.

Un detalle que nos parece curioso es el error de que en la cartela de la figura se coloque la palabra *Aremisa*, en lugar de Artemisia, como era de sobra conocida en su época. Esto podría deberse a dos motivos: primero un simple error de confusión que llevaría al artista encargado de realizar las cartelas a no estar lo suficientemente familiarizado con la figura como para confundir su nombre y además que ésta se encontraba en la parte privada del ciclo, con lo que si se produjo el error no se vio necesario corregirlo en su momento. Pero podemos encontrar otra explicación, y es que se modificara conscientemente el nombre de la heroína para hacer desaparecer su semejanza con la diosa griega de la caza Artemisa, que era mucho más conocida para el público que la esposa de Mausolo, y que de haberse producido tal confusión hubiera desarbolado completamente la lectura del ciclo iconográfico.

7.6. Alcestis

En el mundo griego Alcestis era una de las hijas de Pelias, rey de Yolco y de Anaxibia. Se la consideraba la más bella y piadosa de las hijas de Pelias, porque cuando Medea para ayudar a Jasón, las convenció para que asesinaran a su padre, ella fue la única que no accedió a semejante crimen. Alcestis fue mujer del argonauta Admeto, rey de Feras en Tesalia, hijo de Feres y de Periclímene, con el que tuvo tres hijos: Eumelo, Perimela e Hípaso. Cuando Admeto, rey de Tesalia, pidió la mano de Alcestis a su padre, Pelias le impuso ciertas condiciones que él cumplió con la ayuda de Apolo: uncir a un león y un jabalí en un mismo yugo y guiar esa yunta¹⁵³⁹. Pero el mejor relato de su historia nos lo narra Eurípides en la tragedia que lleva el nombre de la heroína, que para él representa el modelo de amor conyugal¹⁵⁴⁰.

Admeto, esposo de Alcestis, olvida hacer ciertos sacrificios a la diosa Ártemis en agradecimiento por su boda y ésta en castigo llena su lecho de serpientes y lo condena a muerte¹⁵⁴¹. Él se niega a aceptar esta situación y las Parcas convencidas por Apolo, aceptan a otra víctima, pero sólo Alcestis se ofrece en su lugar, ya que los padres de Admeto no quieren morir por él. En el día de su muerte, Alcestis le pide a su esposo que después de muerta ella no se case con ninguna otra mujer que sea madrastra para sus hijos y pueda causarles algún mal. Tras la muerte de Alcestis hace su entrada Hércules, amigo de Admeto, pero cuando llega a su casa, éste no le dice que el funeral que están celebrando es por su esposa, para que Hércules no se vaya y romper así las leyes de la hospitalidad, sagradas para los griegos. Gracias a un sirviente Hércules descubre que es Alcestis la que ha muerto y decide arrebatarla a la muerte, tras lo que la devuelve a Admeto como ganada en un concurso y sin decirle que es su esposa, pero Admeto es fiel a la promesa hecha a Alcestis y sólo acepta a la mujer para no desairar el regalo de Hércules. Al final, Admeto mira al rostro a la mujer y descubre que es la propia Alcestis, culminando así el final de la tragedia, totalmente atípico por el desenlace feliz, que hace que los estudiosos no definan bien si es una tragedia o un drama satírico.

Los temas que más destacan son la amante esposa dispuesta a ofrecer su vida por la de su marido y el héroe que triunfa sobre la muerte. En una versión primitiva del mito es la propia Perséfone la que conmovida por el sacrificio devuelve a la vida a Alcestis, y no Hércules quien la rescata. Extraídas de este relato se pueden encontrar multitud de virtudes que serían aplicables a la figura de Alcestis: en primer lugar la protagonista es buena madre para con sus hijos incluso en el momento más cercano a la muerte. En este trance, en lugar de lamentarse y gemir por ella, se muestra más preocupada por el destino de sus hijos y pide que tengan el futuro que a ella se le ha negado: *y, de pie ante el altar, suplicó: Señora, como me voy bajo tierra, prosternándome ante ti te dirigiré una última súplica: ampara a mis hijos huérfanos. A uno, enlázalo con querida esposa, y a la otra, con noble marido. Que mis hijos no mueran antes de tiempo, como perezco yo que los tuve, sino que, dichosos en el país paterno, tengan hasta el final una vida feliz*¹⁵⁴².

¹⁵³⁹ AGHION, I., BARBILLON C., y LISSARRAGUE F.: *Héroes y dioses de la Antigüedad*, p. 9.

¹⁵⁴⁰ GRIMAL, P.: *Diccionario de mitología griega y romana*, pp. 7 y 18.

¹⁵⁴¹ APOLODORO: *Obras*, pp. 71-72 y 120.

¹⁵⁴² EURÍPIDES: *Tragedias I*, pp. 132 y 128.

El espíritu de sacrificio es otra de sus virtudes, puesto que no es sólo la vida lo que pierde, sino toda la felicidad de una juventud al lado de su esposo y de sus hijos. Sacrifica su propia vida y su felicidad al lado de su familia: *Muero por ti, cuando a mi alcance estaba no morir, sino tomar por esposo al tesalio que yo quisiera y habitar una mansión dichosa como una señora. No quise vivir apartada de ti con nuestros hijos huérfanos, ni reparé en mi juventud, disfrutando de los bienes con que me gozaba.* Alcestis se enfrenta a la muerte de forma serena y la acepta como algo que ella misma ha escogido para salvar a su marido, no como algo impuesto. Este sacrificio la hará famosa, ya que su entrega será conocida por todos y quedará en la memoria de la gente para la posteridad: *Muchos cantos te dedicarán los servidores de las Musas (...) En Esparta (...) y en Atenas. Tal inspiración dejaste, tras morir, a los cantores de poemas (...) Sepa, entonces, que ha de morir famosa y como la mujer mejor, con mucho, de cuantas hay bajo el Sol*¹⁵⁴³. Alcestis llega a ser tan buena esposa y demuestra tanta fidelidad a su esposo, que da su vida por la de éste, siendo el mayor ejemplo que se puede dar a un ser amado: *¿Cómo demostraría que ama a su esposo mejor que disponiéndose a morir por él?* El resumen de todas estas virtudes de Alcestis se puede encontrar en estas dos frases que pronuncia el coro, como colofón a este elenco de buenas obras: *Alcestis, juzgada por mí y por todos como la mejor mujer que haya habido para un esposo (...)*
*! Grita, laméntate, oh tierra de Feras (Tesalia), por la mujer más perfecta*¹⁵⁴⁴.

Platón también hizo una extensa alabanza hacia la figura de Alcestis en su obra *El banquete* y la proponía como modelo de amor conyugal: *Además, a dar la vida por otro únicamente están dispuestos los amantes, no sólo los hombres, sino también las mujeres. Y de este hecho la hija de Pelias, Alcestis, proporciona el testimonio suficiente en apoyo de mi afirmación ante los griegos, ya que fue la única que estuvo dispuesta a morir por su marido, pese a que éste tenía padre y madre, a quienes sobrepasó aquélla tantísimo en afecto, debido a su amor, que demostró que eran como extraños para su hijo y parientes tan solo de nombre. Y al hacer esto, les pareció su acción tan bella, no sólo a los hombres, sino también a los dioses, que, a pesar de que entre los muchos que realizaron muchas y bellas hazañas son muy contados aquellos a quienes concedieron los dioses el privilegio de dejar subir del Hades su alma a la tierra, dejaron no obstante subir la de aquélla, movidos de admiración por su hecho. Hasta tal punto también los dioses estiman por encima de todo la abnegación y la virtud en el amor*¹⁵⁴⁵.

Además de Eurípides y Platón, la figura de Alcestis fue tratada por otros escritores de la Antigüedad como Apolodoro¹⁵⁴⁶, Pausanias¹⁵⁴⁷ o Juvenal, que do una visión positiva de la heroína¹⁵⁴⁸. Valerio Máximo la colocaba en el mismo capítulo en el que veíamos a Artemisia, en el dedicado al amor conyugal, pero en este caso entre los romanos: *¡Oh vil Admeto, rey de Tesalia que, condenado por un célebre juez por haber sido acusado de una acción terriblemente infamante, consentiste que tu esposa muriera en tu lugar y que fuera consumida por una muerte voluntaria para que tú sigieras viviendo...*¹⁵⁴⁹. Virgilio, en una

¹⁵⁴³ *Ibidem*, pp. 136-137, 128 y 154.

¹⁵⁴⁴ *Ibidem*, pp. 126-130.

¹⁵⁴⁵ PLATÓN: *El banquete-Fedón*, p. 13.

¹⁵⁴⁶ APOLODORO: *Obras*, pp. 71-72 y 120.

¹⁵⁴⁷ PAUSANIAS: *Descripción de Grecia, Libros III-VI*, p. 257.

¹⁵⁴⁸ En la *Sátira VI* contra las mujeres, Juvenal nos dice: *A la que yo no puedo tolerar es aquélla que hace cálculos y comete en su sano juicio un crimen enorme. Contemplan como Alcestis acepta morir por su marido y si les ofreciese un trueque similar desearían preservar la vida de una perrita a cambio de la muerte de su hombre:* JUVENAL: *Sátiras*, p. 89.

¹⁵⁴⁹ VALERIO MÁXIMO: *Hechos y dichos memorables*, p. 263.

obra menor llamada *El mosquito*, describía el inframundo y ofrecía una imagen totalmente virtuosa de Alcestis: *Me contemplo transportado para pasar a nado las aguas elisias. Ante mí, Perséfone apremia a sus heroínas compañeras a empuñar antorchas, enfrentadas al que se acerca. La respetada Alcestis permanece libre de todo cuidado, porque entre los calcedonios detuvo el destino cruel de su marido Admeto*¹⁵⁵⁰. La figura de Alcestis siempre adquiere valores positivos, no así la de su esposo al que se le reprocha el no haber impedido la muerte de su salvadora. Plutarco la incluyó en su discurso *Virtudes de las mujeres* dentro de sus *Obras morales y de costumbres*, donde hacía una selección de historias sobre virtudes de mujeres que agrupaba por pueblos y la citó como ejemplo de amor a su esposo¹⁵⁵¹. También encontramos menciones de Alcestis en las *Fábulas* de Higino, autor que debió ser conocido en la época en la que se programaba este ciclo, ya que sabemos de la recopilación de su obra por Jacob Möltzer (Jacobus Micyllus) profesor de griego en Heidelberg que editó el *Fabularum liber* en latín en 1535¹⁵⁵², fecha muy cercana a la realización del ciclo de San Jerónimo.

La literatura medieval hizo referencia a Alcestis mediante la *Genealogía de los dioses paganos* de Bocaccio. En el relato de los trabajos de Hércules, se narra la historia de Alcestis: *En vigesimotercero, llevó de nuevo junto a su marido a Alcestis, esposa de Admeto, el rey de Tesalia. Pues dice que, al ponerse enfermo Admeto y haber suplicado la ayuda de Apolo, le fue dicho por Apolo que él no podía librarse de la muerte a no ser que la arrostrara alguno de sus vecinos y de sus parientes. Al haber oído esto su esposa Alcestis, no dudó en dar su vida por la salud de su marido. Y así, muerta ella, fue liberado Admeto quien, teniendo mucha compasión de su mujer, rogó a Hércules que, yendo a los Infiernos, hiciera volver su alma a los lugares superiores, lo que también fue hecho. Según este mismo autor Admeto es el alma racional al que se une Alcestis, esto es la virtud, pues en griego alce, en latín virtud (...). Pues la virtud no se une por otra causa a no ser para que las pasiones sean refrenadas por ella y así por la salvación del alma se pone a sí misma frente a las pasiones la virtud que, si alguna vez sucumbe por nuestra fragilidad, vuelta a llamar es levantada por la fortaleza*¹⁵⁵³. Ya en el Renacimiento, para Vives Alcestis era un ejemplo de entrega ya que *ofreció su vida por la de su esposo en acto de sacrificio*¹⁵⁵⁴. También se refería a ella junto a Penélope para alabar el espíritu de sacrificio de ambas ya que *ni Alceste hubiera alcanzado tanta gloria, ni Penélope hubiera merecido tantas alabanzas, si hubieran vivido con sus maridos en prosperidad. Mas las adversidades de Admeto y de Ulises sus maridos, les dieron a ellas a ganar fama perpetua porque, salvándoles la fe y caridad en sus infortunios y desdichas, méritamente*

¹⁵⁵⁰ VIRGILIO, P.: *Obras completas*, p. 1037.

¹⁵⁵¹ PLUTARCO: *Obras morales y de costumbres, Moralia III*, p. 267. El mismo Plutarco vuelve a nombrarla en su tratado *Sobre el amor*:

*Dícese aún que Herakles, hábil en medicina, salvó a Alkestis, mujer de Admetos, de una enfermedad desesperada; claro que si Admetos amaba a su mujer, no por ello dejaba de ser amado del héroe. El propio Admetos, de crear a la fábula, fue amado de Apolo, que a su servicio estuvo durante un año entero. Por cierto que el recuerdo de Alkestis viene a propósito de mi memoria. Ares nada tiene en común con las mujeres; pero cuando el amor se apodera de ellas, las inspira una audacia que llega hasta desafiar la muerte. ¿Hará falta invocar el testimonio de la fábula a propósito de esta afirmación? Vemos, por el ejemplo de Alkestis, por el de la mujer de Protesileos, por el de Euridike de Orfeus, que Eros es el único dios ante cuyas órdenes cede Hades. A los ruegos de los otros inmortales, dice Sófocles, Hades es inflexible y sólo de justicia escucha los mandatos. En cambio, con los enamorados, tiene las mayores atenciones y tan sólo ellos pueden triunfar en él y suavizarle: PLUTARCO: *Los tratados (Sobre las mujeres, sobre el amor, sobre el matrimonio, sobre la muerte, sobre la salud y otros no menos interesantes)*, pp. 146-147. Esta concepción del amor como único motor que todo lo hace posible está muy cerca de la ética cristiana y de la concepción de la Resurrección a través de ese amor.*

¹⁵⁵² HIGINIO: *Fabularum Liber Basel 1535*, pp. 21-22 y 140-141.

¹⁵⁵³ BOCACCIO, G.: *Genealogía de los dioses paganos*, pp. 746-747 y 752.

¹⁵⁵⁴ LUIS VIVES, J.: *Instrucción de la mujer cristiana*, p. 222.

*alcanzaron fama de honradas y buenas y leales mujeres*¹⁵⁵⁵. Todos estos comentarios dejan claro que Alcestris representa por definición la virtud en estado puro, y su inclusión dentro de cualquier programa de figuras femeninas estaría plenamente justificada.

Es interesante estudiar el porqué de la elección de Alcestris dentro del programa iconográfico de mujeres mitológicas. En un primer momento podríamos pensar que Alcestris representa a la duquesa que, al igual que la heroína, sintió tanto amor por su esposo que pensó incluso en dar su vida a cambio de la de éste como prueba de un amor intenso y verdadero. Pico della Mirándola hablaba de ella en su *Commento* y comparó su muerte con los éxtasis del *Cantar de los Cantares*, diciendo que *Alcestris alcanzó la perfección del amor porque deseaba llegar al amado a través de la muerte y muriendo de amor fue revivida por la gracia de los dioses*¹⁵⁵⁶. Este punto del amor conyugal es cierto pero no sería completo del todo, ya que debemos analizar en profundidad un tema muy importante para la figura de Alcestris, relacionado con la Resurrección y el culto a Perséfone¹⁵⁵⁷.

Basándonos en la historia podríamos proponer otras asociaciones más interesantes que completarían la decisión de la elección de este personaje dentro del ciclo. Hércules es quien logra un final feliz ya que es el que salva a Alcestris y la rescata de las garras de la muerte, lo que entenderíamos como una Resurrección en todos los sentidos. Dada la época en que se realizó el programa iconográfico, pleno Renacimiento, no sería extraño asociar a Hércules con Cristo, ya que ambos lograron vencer a la muerte y prueba de ello la encontramos en multitud de comparaciones entre ambos personajes que pueblan la iconografía cristiana. De esto podríamos entender que, así como Hércules resucitó a Alcestris según la mitología griega, así Cristo como el nuevo Hércules resucitaría a la duquesa tras su muerte. Esta sería la razón de que se coloque a Alcestris dando este mensaje de esperanza en la Resurrección de la nueva vida en el lugar más privilegiado de su serie y justo enfrente del altar mayor, mirando directamente a Cristo, el nuevo Hércules que sería el único que la salvaría de la muerte eterna.

En la iconografía, Alcestris aparece representada normalmente en el momento en el que se despide de sus hijos en las obras antiguas, ya sean ánforas griegas o sarcófagos romanos, como el conservado en *Villa Albani*, en las cercanías de Roma¹⁵⁵⁸. Otro momento descrito es cuando Hércules la conduce hacia el palacio de Admeto, la Alcestris *velata* representada en el arte helenístico y sepulcral romano y en pinturas del S. II y III d. C. o en relieves de sarcófagos pero este tema no se vuelve a recuperar hasta la pintura francesa de los siglos XVII y XVIII¹⁵⁵⁹.

¹⁵⁵⁵ *Ibidem*, p. 246.

¹⁵⁵⁶ WIND, E.: *Los misterios paganos del Renacimiento*, pp. 157-159. También Francesco Colonna la nombraba en *El sueño de Polifilo* como ejemplo del amor de la reina Alcestris, que quiso sufrir espontáneamente la muerte por su queridísimo esposo: COLONNA, F.: *El sueño de Polifilo*, p. 705.

¹⁵⁵⁷ GRIMAL, P.: *Diccionario de mitología griega y romana*, p. 7.

¹⁵⁵⁸ TRECCANI, G (ed): *Enciclopedia italiana*, Vol. II, p. 239.

¹⁵⁵⁹ AGHION, I., BARBILLON C., y LISSARRAGUE F., *Héroes y dioses de la Antigüedad*, p. 9.



Alcestis es presentada a Admeto por Hércules tras rescatarla del inframundo, cerámica clásica

En la obra estudiada, Alcestis aparece en posición de perfil, con un vestido blanco y un manto que la envuelve de color también blanco al exterior y celeste en su interior. Este manto blanco se decora con grecas doradas en su parte exterior visible al público. El color blanco nos llama la atención y no es gratuito, ya que si recordamos la *Divina Comedia*, era el color que simbolizaba la pena *pues ha dejado las blancas tocas*¹⁵⁶⁰, ya que las viudas llevaban tocas blancas en señal de luto. Por lo tanto si Alcestis representaba a la duquesa, debía portar una indumentaria de viuda y para ello el color más aceptado era el blanco. En cuanto al vestido en sí, la iconografía es similar a la Alcestis *velata* a la que hemos hecho referencia anteriormente, debido a la posición del manto que cubre la totalidad de la cabeza del personaje del que sólo podemos apreciar su pena en la expresión de la mitad del rostro que ofrece al espectador. El tema del manto vuelve a repetirse en el texto, seguido casi al pie de la letra para la representación de la figura: *sus hijos, cogidos del peplo materno, lloraban*¹⁵⁶¹. Así se representa tal y como la describe Eurípides y que el resto de autores habían perpetuado hasta el Renacimiento: su comportamiento es valiente y sereno y sólo se deja derrumbar en la intimidad, sin hacer que los seres queridos que la rodean sufran por lo que ya no tiene remedio: *sin llanto, sin sollozos, sin que la inminente desgracia alterara su hermoso natural*. Según este texto la figura se representa en el momento en el que va aceptar la muerte: *en cuanto se percató de que había llegado el día señalado, lavó su blanca piel con agua fluvial, y cogiendo de sus armarios de cedro un vestido se esforzó en adornarse con esmero (...)* Después, penetrando en su alcoba y echándose en el lecho, entonces ya comenzó a llorar (...) Una vez se hubo hartado de tantas lágrimas, bajando del lecho, camina con la cabeza inclinada¹⁵⁶².

¹⁵⁶⁰ ALIGHIERI, D.: *La Divina Comedia*, p. 148.

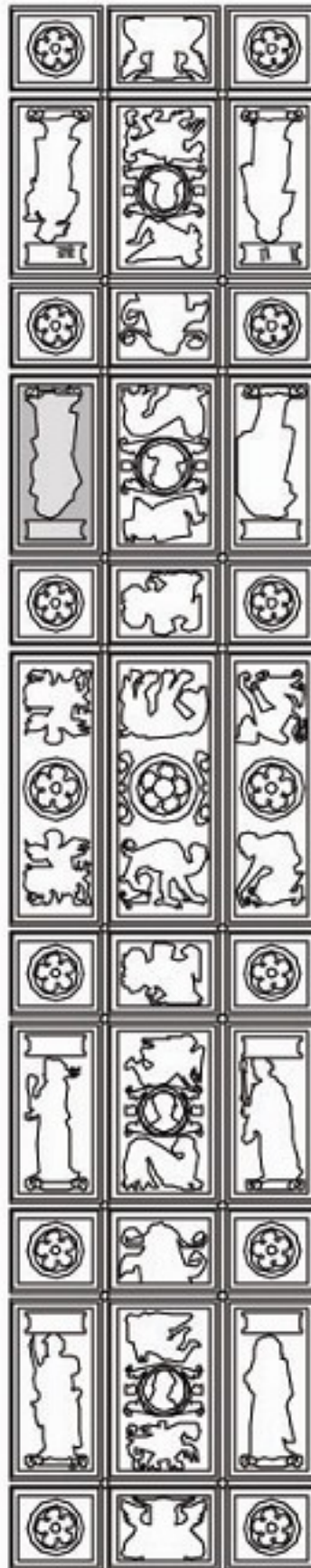
¹⁵⁶¹ EURÍPIDES: *Tragedias I*, p. 129.

¹⁵⁶² *Ibidem*, pp. 128-129.

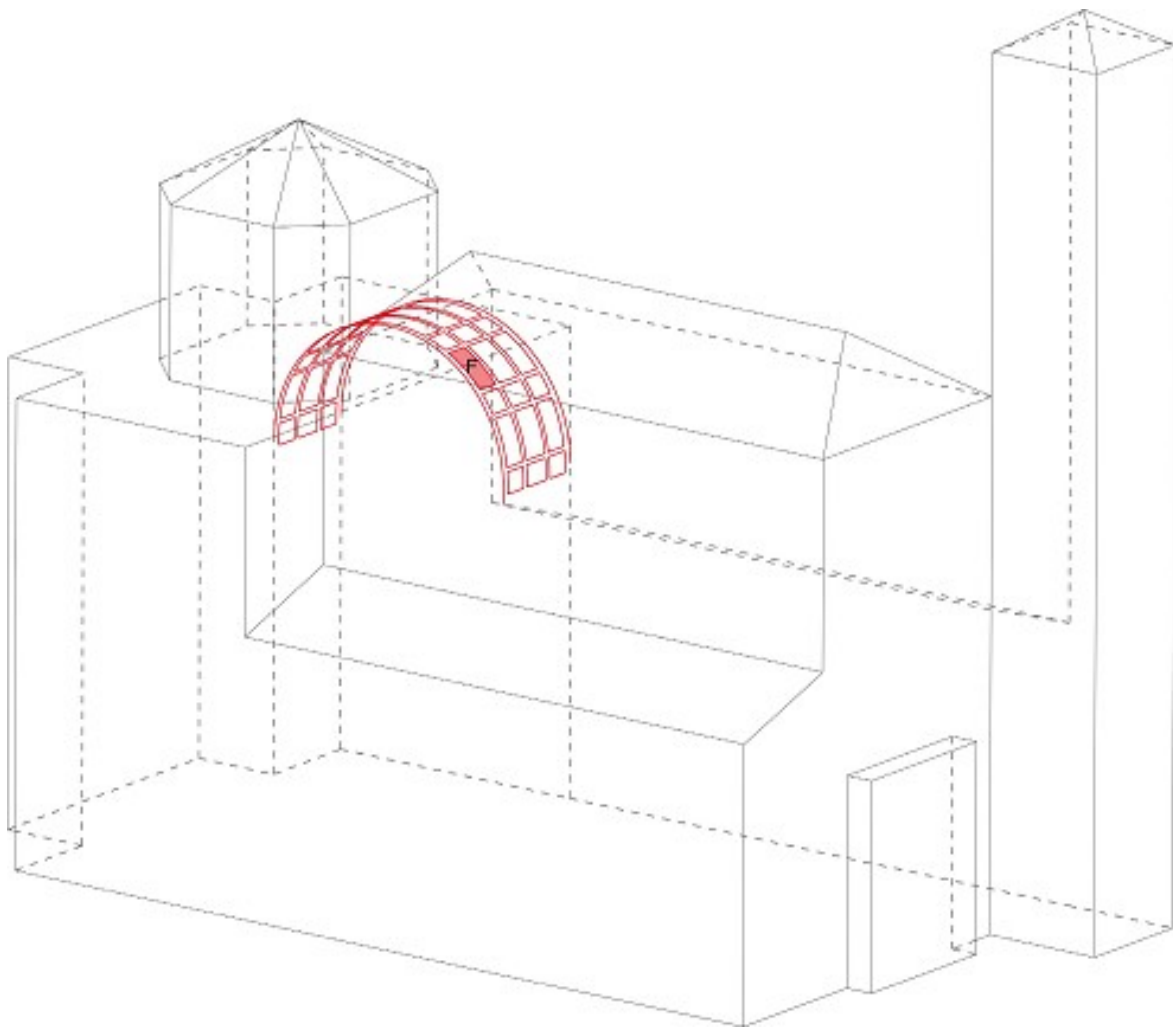
La posición de la figura en cuanto a su movimiento es muy curiosa, ya que la parte superior aparece totalmente estática y sin ningún atisbo de dinamismo. Sin embargo, en la parte inferior el artista nos coloca la figura con la pierna izquierda, la más alejada del espectador, más adelantada que la otra, como queriendo dar un ligero paso. El hecho de que este paso sea imperceptible y que casi no se note en la composición podría ser un error técnico, aunque también un alarde que acompañaría la iconografía. En efecto, si el artista hubiera querido que se notase un paso firme y decidido en Alceste, hubiera representado la composición como la figura de Débora, más inclinada hacia adelante debido al contraposto, que Alceste podría hacer sin los problemas compositivos que provocan en Débora sus atributos, o colocarle los pies en una clara postura de movimiento, es decir, con el más retrasado un poco doblado para dar el siguiente paso.



Alceste, ciclo iconográfico de San Jerónimo



Localización de Alceste en las bóvedas de San Jerónimo



Localización de Alcestis en la iglesia de San Jerónimo

Sin embargo los pasos de Alcestis son casi imperceptibles, llegando a ser considerada una figura dinámica pero con cierto estatismo. Es como si arrastrase los pies no queriendo caminar hacia donde la muerte la espera. Esta posición nos recuerda ineludiblemente al movimiento de Ester, que también camina de forma pausada y que, curiosamente se encuentra enfrente de Alcestis. En la obra escultórica Alcestis se cubre el cabello y parte del rostro con ambas manos y con el manto que lleva, en una postura de clara resignación y lamento, ya que pronto va a morir¹⁵⁶³. Esta expresión de tristeza está muy conseguida con respecto a la descripción literaria del mito y merece la pena compararla con la de Ester, que se encuentra justamente enfrente de ella en una pose gemela. Desde tanta distancia se puede adivinar el sentimiento de cada una de ellas: la alegría de la que acaba de salvar a su pueblo y la tristeza de la que pronto va a dejar de ver la luz del Sol. Es sin duda la figura más triste y encerrada en sí misma de la serie mitológica e incluso de todo el programa iconográfico femenino.

¹⁵⁶³ Esta pose es muy similar al gesto de dolor de la figura femenina del relieve de un ara identificado como el *Sacrificio de Ifigenia*, conservado en la *Galleria degli Uffizzi* de Florencia, donde la protagonista se cubre el rostro del mismo modo: GARCÍA BELLIDO, A.: *Arte romano*, p. 127.

7.7. Penélope

Conocemos su historia por Homero en los capítulos XIII-XXIV de la *Odisea*¹⁵⁶⁴. Era hija de Icario y de la náyade Peribeia, además de la esposa de Ulises y madre de su único hijo, Telémaco. Por parte de su padre, su origen era espartano, la tierra por excelencia de las mujeres virtuosas durante la época clásica. Se conocen dos versiones sobre el matrimonio de Ulises y Penélope: en la primera, Icario por mediación de su padre Tíndareo, deseoso de recompensar a Ulises por un buen consejo, le otorga a su hija en matrimonio. En la segunda, Penélope es el premio de una carrera en la que Ulises resulta vencedor. Otra tradición oscura, sólo conocida por un comentario de Aristóteles, indica que el padre de Penélope no fue Icario, sino Icadio, un hombre de Corfú, pero esta es una tradición local. Tradicionalmente se ha visto en el abandono de su Esparta natal por la Ítaca de su esposo un primer acto de amor conyugal¹⁵⁶⁵.

Según la *Odisea*, tras la guerra de Troya Ulises permaneció durante más de diez años de viaje intentando llegar a su tierra natal, Ítaca. Mientras, Penélope era asediada por una multitud de pretendientes que la acosaban para que eligiera marido, creyendo que Ulises estaba muerto. Los pretendientes llegaron incluso a instalarse en el palacio y trataron de vencer su resistencia arruinándola ante sus ojos. Exigían que Penélope escogiera a uno de ellos que se convertiría así en rey, pero ella fue fiel a Ulises y confió en su retorno, por lo que para entretener a los pretendientes les comunicó que elegiría a uno de ellos cuando hubiera terminado de tejer una labor¹⁵⁶⁶: la mortaja de su suegro Laertes¹⁵⁶⁷. La estratagema consistía en que se ocupaba del sudario de día y lo deshacía por la noche: *aguardad, para instar mis bodas, que acabe este lienzo, no sea que se me pierdan inútilmente los hilos, a fin de que tenga sudario el héroe Laertes, cuando le sorprenda la Parca de la aterradora muerte. ¡ No se me vaya a indignar alguna de las aqueas del pueblo, si ve enterrar sin mortaja a un hombre que ha poseído tantos bienes!*¹⁵⁶⁸ Sin embargo, tras tres años de engaño fue traicionada por una de sus criadas, que desveló la estratagema a los pretendientes, los cuales se negaron a continuar con el aplazamiento de la elección. Cuando Ulises regresó, ocultó su identidad y al celebrar una competición de tiro con arco en la que venció, se dio a conocer, lo que significó la señal del inicio de la venganza contra los invitados y su exterminio¹⁵⁶⁹. Otras tradiciones post-homéricas muy poco difundidas hablan de un supuesto suicidio fallido de Penélope al creer el engaño de que su esposo había muerto ante los muros de Troya, o sobre las infidelidades de Penélope que habría cedido a las peticiones de sus invitados, concibiendo así al Dios Pan.

Aparte de Homero, durante la Antigüedad hablaron de ella Ovidio, quien le dedicó la primera de las epístolas entre parejas amantes dentro de su obra *Heroidas*, donde

¹⁵⁶⁴ HOMERO: *Odisea*.

¹⁵⁶⁵ GRIMAL, P: *op. cit.*, p. 419.

¹⁵⁶⁶ Recordemos que en el mundo griego el hilado simbolizaba la virtud femenina por excelencia, la calidad de *ergastis* o laboriosa. En los epitafios funerarios de las *ergastis*, jóvenes consagradas al tejido ritual del peplo de Atenea, se usaba hasta el siglo V la imagen de Penélope como mejor representante de esta tradición. Vid.: DUBY, G. Y PERROT, M. (dir.): *Historia de las mujeres, Tomo 1: La Antigüedad* (dirección de P. Schmitt Pantel), pp. 227, 262 y ss y 391.

¹⁵⁶⁷ GRIMAL, P: *op. cit.*, p. 419.

¹⁵⁶⁸ MORALES SARO M^a., BERMEJO LORENZO C., y FERNÁNDEZ GARCÍA A.: *Textos para la iconografía clásica*, p. 18.

¹⁵⁶⁹ Para más conocer más sobre Penélope y su papel en la *Odisea*, de la que es el personaje femenino por excelencia Vid.: FRAGA IRIBARNE, A.: *De Criseida a Penélope: un largo camino hacia el patriarcado clásico*, pp. 81 y ss.

Penélope mantiene una conversación con su esposo Ulises¹⁵⁷⁰ y Virgilio en su mencionada obra *El mosquito*, justo a continuación del texto donde nos hablaba de Alcestris: *Me contemplo transportado para pasar a nado las aguas elisias. Ante mí, Perséfone apremia a sus heroínas compañeras a empuñar antorchas, enfrentadas al que se acerca. La respetada Alcestris permanece libre de todo cuidado, porque entre los calcedonios detuvo el destino cruel de su marido Admeto. He aquí que la mujer del itacense, la hija de Icario, permanece considerada por siempre como modelo de virtud femenina; lejos también permanece la turba arrogante de jóvenes pretendientes, destruida con flechas¹⁵⁷¹*. Para Plutarco el matrimonio de Ulises y Penélope era digno modelos a seguir, ya que cuando habla de los preceptos conyugales nos dice que *Ulises era prudente y Penélope era casta, por ello el matrimonio de estos fue soberanamente dichoso y digno de envidia¹⁵⁷²*. También la mencionó Higinio en sus *Fábulas* en la referida obra recopilada por Jacob Möltzer *Fabularum liber* en 1535¹⁵⁷³.

Ya en la Edad Media, fue Dante quien se refirió a ella en su descripción del Infierno: en el Canto XXVI Ulises se critica a sí mismo y hace una mención directa de su esposa Penélope para reprocharse su carácter viajero: *Ni el amor mutuo que debía hacer dichosa a Penélope pudieron vencer el ardiente deseo que yo tuve de conocer el mundo¹⁵⁷⁴*. En esta cita no se mencionan directamente virtudes positivas de Penélope, pero entre líneas podemos ver cómo el autor ensalza a la figura femenina con la directa autocrítica de su esposo. Tanto el amor conyugal como la paciencia de la mujer son virtudes que posteriormente veremos adjudicadas a Penélope por autores que le dedicarán una atención más directa en un futuro muy cercano. Petrarca retomó esta figura de su maestro y la mencionó en su *Triunfo de la Castidad*, que se iniciaba con el personaje de Laura, cuya virtud se oponía a la fuerza del Amor. Junto a ella aparecían otras mujeres encabezadas por Lucrecia y Penélope, que liberaban a los prisioneros del Amor y los conducían hasta el templo de la Castidad en Roma. El hecho de colocar a estas dos heroínas de la Antigüedad (una romana y otra griega) como dirigentes del grupo, deja de manifiesto que debían haber sido muy conocidas y valoradas por esta virtud. En el medievo tanto Lucrecia como Penélope eran los ejemplos más claros de Castidad: la primera se suicidó cuando su virtud se vio mancillada por Tarquinio y Penélope era famosa por la casta espera de más de 20 años a la que decidió someterse manteniendo su fidelidad mientras Ulises se encontraba en sus interminables viajes. Algunas de las mujeres que se mencionan en el cortejo aparecerán de nuevo en el ciclo estudiado, como *Judit la hebrea, sabia y pudorosa, (...) Hersilia después y a sus sabinas¹⁵⁷⁵*.

Boccaccio trató el tema de Penélope en dos de sus obras: en el mencionado *De claris mulieribus* donde encontrábamos también la figura de Artemisia, Penélope ocupa el número 38 de la lista. Se presenta tejiendo junto al telar acompañada de los pretendientes que la acosan continuamente para obtenerla en matrimonio. Una de sus virtudes es que, a pesar de la lejanía de su esposo y de que tantos varones la pretendían, supo ser fiel a su recuerdo y no entregarse a ninguno, no perdiendo así su honra a manos de otro hombre que no fuera Ulises, celebrando de esta manera su Castidad y prudencia, *la cual fue de una honra nunca dañada, y de castidad no corrompida, a las otras matronas un ejemplo*

¹⁵⁷⁰ OVIDIO: *Heroidas*, pp. 17-25.

¹⁵⁷¹ VIRGILIO, P.: *Obras completas*, p. 1037.

¹⁵⁷² PLUTARCO: *Los tratados (Sobre las mujeres, sobre el amor, sobre el matrimonio, sobre la muerte, sobre la salud y otros no menos interesantes)*, p. 184.

¹⁵⁷³ HIGINIO: *Fabularum Liber Basel 1535*, p. 60.

¹⁵⁷⁴ ALIGHIERI, D.: *La Divina Comedia* p. 93.

¹⁵⁷⁵ PETRARCA, Francesco: *Triunfos*, pp. 19-22.

*santísimo y eterno*¹⁵⁷⁶. Aunque ella elige ser fiel a su esposo, su hermosura comienza a ser un problema, ya que los pretendientes no dejan de acosarla para que elija un marido que sustituya a Ulises; en la siguiente cita comprobamos que Penélope, además de muy hermosa, es fiel a su esposo e idea la citada estratagema para entretener a los pretendientes, con lo que además nos está demostrando que es muy inteligente: *Mas como su conveniente hermosura y aprobadas costumbres y noble linaje hubiese incitado los corazones de algunos nobles varones... fue muy atormentada... por ellos... y trabajaron con ruegos y cortejos muchas veces con todas sus fuerzas por se casar con ella (...) Pensó con astucia de engañarlos... y pidió a los que se instalaban y solicitaban que le dejasen esperar a su marido hasta que pudiese acabar una tela (...) Lo que en día con estudio y diligencia parecía ayudar y acrecentar en la obra, secretamente de noche lo destejía*¹⁵⁷⁷. Es curioso destacar que en esta obra Bocaccio citaba ciertas tradiciones oscuras ya comentadas anteriormente que acusaban a Penélope de haber sido infiel durante la ausencia de Ulises, pero que el autor se preocupó de negar rápidamente defendiendo la figura de la heroína, lo que nos demuestra que una de sus principales virtudes y la más defendida por los autores era la Castidad.



Penélope, ilustración de la obra *De claris mulieribus* de Bocaccio

Bocaccio volvió a tratar la figura de Penélope en su *Genealogía de los dioses paganos*, donde le dedicó el capítulo XLIV del libro V: *Sobre Penélope, hija de Icaro y esposa de Ulises: Penélope fue hija de ICARO, como atestigua Homero en la Odisea [I, 329] cuando dice: La prudente Penélope, hija de Icaro, etc. Esta, en efecto, según está suficientemente divulgado, se casó con Ulises y de él dio a luz a Telémaco. Después, dado que Ulises había ido a Troya y desde allí andaba errante mucho tiempo después de que Troya fuera destruida, soportó muchas cosas tanto para proteger su honestidad, que continuamente perturbaban muchos pretendientes, como por el temor de las asechanzas dispuestas por los pretendientes contra Telémaco y por el dolor a causa de que Ulises no*

¹⁵⁷⁶ BOCACCIO, G.: *De claris mulieribus*, folio. XLV.

¹⁵⁷⁷ *Ibidem*.

volvía. Finalmente, sanos y salvos éstos, volvió a tener a su marido y no sé con suficiente certeza a qué fin llegó. Dice sin embargo Leoncio que el poeta griego Licofrón decía que Penélope había sufrido la unión con todos los pretendientes y que de uno de ellos engendró un hijo al que se le dio el nombre de Pan. Puesto que Ulises fue conocedor de esto a su regreso, inmediatamente se fue a la isla de Gortina y allí vivió. Está muy lejos que yo crea que el pudor de Penélope, celebrado por tantos y tan importantes autores, fuese mancillado por algo de lo que habla el mal hablado Licofrón¹⁵⁷⁸. Bocaccio se empeña de nuevo en defender el honor de Penélope durante toda la obra y ataca directamente los comentarios de Licofrón, volviendo a rescatar la virtud de la Castidad: *Yo por mi parte he dicho otras cosas. No puedo creer que honestidad tan célebre como fue la de Penélope haya podido mancharse o doblegarse a la elocuencia de alguno o por otra acción. Ciertamente hubo también otras mujeres del mismo nombre que ella, pero no iguales en honestidad quizá, y así de una de ella pudo nacerle a Mercurio su hijo Pan*¹⁵⁷⁹.

En España la figura de Penélope era de sobra conocida y fue muy tratada en la literatura durante todo el S. XV. El marqués de Santillana la mencionaba en su *Triunphete de Amor*, pero al contrario de lo que hacía Petrarca que la colocaba junto a Lucrecia como una de las liberadoras de los prisioneros del Amor, el autor español la presentaba como una de las cautivas de éste: *Vi a Dido e Penelope*¹⁵⁸⁰. Don Álvaro de Luna en su *Libro de las Claras e Virtuosas mugeres* la definía como ejemplo de continencia y Castidad: *O muy santa castidad, que de tantos rrequestadores afincada e de tantos corronpedores rrequestada, quedo non corronpida nin tocada cuya firmeza tanto esta mas clara e mas loable, quanto mas pocas tales fueron falladas en semeiante caso*¹⁵⁸¹. Diego de Valera también la mencionaba en su citado *Tratado en defensa de las virtuosas mujeres*¹⁵⁸² pero fue Juan de Mena el que más información daba sobre ella en su *Laberinto de fortuna*:

*y la compañera del lleno de dolo,
tú Penélope, la qual en la tela
te tardas demientras recibe la vela
los vientos negados a él por Eolo.*

ANNOTACIONES

El lleno de dolo es Ulyxes, que era muy artero. Su muger, Penélope, fue celebrada entre las castas porque muchos reyes la pedían en casamiento (haziéndole entender que su marido era muerto), mas ella dava escusa que, en acabando una tela que tenía entre manos, se casaría: quando trabajava de día destexía de noche, hasta que vino su marido. Es la primera epístola de Ovidio. Eolo dezían que era rey de los vientos.

Y de nuevo volvemos a recordar que Penélope se menciona sobre todo por el conocido tema de la fidelidad:

*Muy pocas reinas de Grecia se halla
que limpios oviessen guardado sus lechos
a sus maridos, demienda los hechos
de Troya no ivan en fin por batalla:*

¹⁵⁷⁸ BOCACCIO, G.: *Genealogía de los dioses paganos*, p. 359-360.

¹⁵⁷⁹ *Ibidem*, pp. 618, 725-726.

¹⁵⁸⁰ MARQUÉS DE SANTILLANA: *Poesías completas*, p. 231.

¹⁵⁸¹ DE LUNA, Á.: *Libro de las Claras e Virtuosas mugeres*, pp. 180-181.

¹⁵⁸² VALERA, D.: *Tratado en defensa de las virtuosas mujeres*, folio 17.

*mas una sí ovo: es otra sin falla
nueva Penélope aquesta por suerte*¹⁵⁸³.

Para Vives era un ejemplo de mujer casta, al pasar veinte años sin su marido Ulises, tejiendo y esperándole y un modelo para las mujeres de su época, ya que ella siempre fue acompañada de dueñas y sirvientas. Como vimos, la mencionaba junto a Alcestis para ejemplificar el espíritu de sufrimiento y sacrificio por sus esposos¹⁵⁸⁴.

De entre todas las virtudes aplicables a la figura de Penélope destacaríamos la inteligencia: *Y aún discurrió su espíritu otro engaño; se puso a tejer en el palacio una gran tela sutil e interminable (...) Desde aquel instante pasaba el día labrando la gran tela, y por la noche tan pronto como se alumbraba con las antorchas, deshacía lo tejido*¹⁵⁸⁵. Pero quizá las más apreciadas cualidades serían las de paciencia y fidelidad, ya que jamás abandonó la esperanza del regreso de su esposo y se mantuvo fiel a su recuerdo, aún encontrándose en medio de innumerables dificultades para conseguirlo. Esta fidelidad y espera al esposo que vuelve de la guerra son el nexo que une a Penélope y a la duquesa, ya que mientras la primera esperó pacientemente a Ulises durante 20 años su regreso de la guerra de Troya, la segunda esperaba la vuelta del Gran Capitán de sus interminables ausencias, debido a las campañas contra franceses y turcos en Italia y Cefalonia. Pero aparte de simbolizar la Castidad, la duquesa también la eligió por un motivo mucho más íntimo y relacionado con su propia vida, y es que Penélope aparecía como ejemplo de viudedad. Según la historia la esperanza de Penélope tenía un límite y al ver que tras interminables años de espera su esposo no regresaba comenzó a creerlo muerto, hecho que no aprovechó como excusa para casarse con otro, sino que la consoló y le sirvió para continuar viviendo en un ejemplo de viudedad (aunque más tarde esta viudedad no fuera real), con lo que confirmamos el comentario anterior: *Mas después de muchas lágrimas y después de muchas veces llamado Ulises en vano, deliberó con firme propósito envejecer con perpetua viudedad, entre el viejo Laertes y el niño Telémaco*¹⁵⁸⁶. Este ejemplo de viudedad, más incluso que las virtudes de fidelidad y Castidad sería lo que hizo decidir a la duquesa la elección de este personaje dentro del ciclo mitológico, ya que pocos personajes podrían simbolizar mejor los últimos años de vida de doña María, que debieron ser un ejemplo de viudedad, como fueron los de Penélope.

La elección de Penélope nos lleva a pensar porqué no se decidió también la inclusión de Ulises dentro del programa masculino, con lo que habríamos tenido un matrimonio en el programa, idea que hubiera reforzado aún más el simbolismo de las virtudes de los personajes elegidos con las del matrimonio fallecido. Pero mientras a la duquesa le interesaba asociarse con Penélope, no le convenía en modo alguno asociar al Gran Capitán a la figura de Ulises. Éste, debido a sus continuos amoríos y aventuras durante sus viajes nunca fue un modelo de virtud según la tradición cristiano-medieval. No en vano varios autores como Dante¹⁵⁸⁷ o el marqués de Santillana¹⁵⁸⁸ colocaron a Ulises junto a Circe en el infierno o dieron mala imagen de él. El propio Telémaco es quien nos desvela porqué no se le escogió para simbolizar al Gran Capitán y crear una pareja en el

¹⁵⁸³ DE MENA, J.: *Obra completa*, pp. 47 y 54.

¹⁵⁸⁴ LUIS VIVES, J.: *Instrucción de la mujer cristiana*, pp. 46, 139 y 246.

¹⁵⁸⁵ MORALES SARO M^a., BERMEJO LORENZO C., y FERNÁNDEZ GARCÍA A.: *Textos para la iconografía clásica*, p. 18.

¹⁵⁸⁶ BOCACCIO, G.: *De claris mulieribus*, fo. XLV.

¹⁵⁸⁷ DANTE: *Divina Comedia*, pp. 148 y ss.

¹⁵⁸⁸ MARQUÉS DE SANTILLANA: *Poesías completas*, p.279.

programa iconográfico: los dioses (...) han hecho de Odiseo el más ignorado de todos los hombres; que yo no me afligiera de tal suerte si acabara su vida entre sus compañeros en el país de Troya o en brazos de sus amigos luego que terminó la guerra, pues entonces los aqueos le habrían erigido un túmulo y hubiese dejado a su hijo una gloria inmensa. Ahora desapareció sin fama, arrebatado por las Harpías; su muerte fue oculta e ignota; y tan solo me dejó pesares y llanto (...) todos pretenden a mi madre y arruinan nuestra casa. Mi madre ni rechaza las odiosas nupcias, ni sabe poner fin a tales cosas; aquellos comen y agotan mi hacienda, y pronto acabarán conmigo mismo¹⁵⁸⁹. Por todo esto hubiera sido un error elegir una figura más bien negativa, aunque muy famosa, para representar a don Gonzalo.



Pinturicchio, *El retorno de Ulises*, National Gallery, Londres

En cuanto a la iconografía, en el arte antiguo Penélope aparece asociada a su telar o con el tema de los invitados intentando tensar el arco, sobre todo en cerámicas áticas, orfebrería o relieves. En el Renacimiento se retoma con este mismo motivo y conocemos representaciones de Penélope en el *Palazzo Magnifico* de Siena (1509) donde se la ve trabajando en el telar, obra de Pinturicchio, hoy conservada en la *National Gallery* de Londres¹⁵⁹⁰. También encontramos otras representaciones de esta heroína en el *Palazzo*

¹⁵⁸⁹ MORALES SARO M^a, BERMEJO LORENZO C., y FERNÁNDEZ GARCÍA A.: *op. cit.*, pp. 17-18.

¹⁵⁹⁰ AGHION, I., BARBILLON C., y LISSARRAGUE F., *Héroes y dioses de la Antigüedad*, p. 279 y IMPELUSO, L.: *Héroes y dioses de la Antigüedad*, p. 285. Esta obra fue realizada con motivo del matrimonio entre Borghese Petrucci, hijo de Pandolfo, con Vittoria Piccolomini, celebrado en Siena el 22 de Septiembre de 1509. Para una descripción más detallada del fresco y los mitos relacionados con Ulises y sus viajes *vid.*: CACIORGNA, M. y GUERRINI, R.: *La Virtù*

Bindi Segardi de Siena (1519) y en la *Galeria del Seminario* de Venecia, ambas realizadas por Domenico Beccafumi¹⁵⁹¹. Los temas más famosos se toman del Canto I, 156-265 de la *Odisea* con la historia de los pretendientes y la estratagema de Penélope para eludir a éstos en el Canto II, 90-110 de la misma obra.

Para representar a la figura estudiada, el artista la coloca ataviada con un vestido azul verdoso con grecas blancas y por encima de éste una camisola marrón que se ciñe bajo el pecho con un cinturoncillo blanco muy fino. Sostiene con las dos manos y sobre su cabeza un manto o tejido blanco que podría ser la tela que incansablemente Penélope teje de día y deshace de noche, para no tener que elegir a ninguno de los pretendientes que la acosan, aunque esto es sólo una hipótesis.

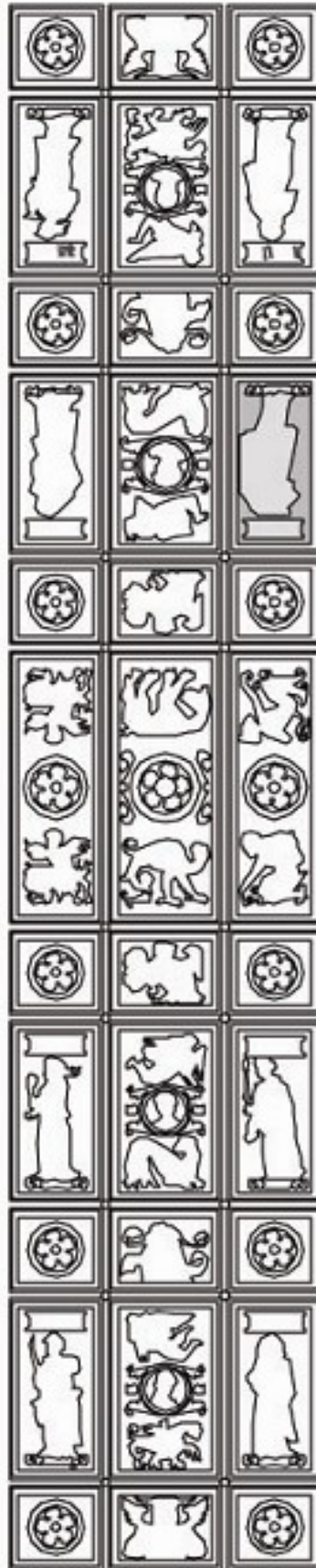


Penélope, ciclo iconográfico de San Jerónimo

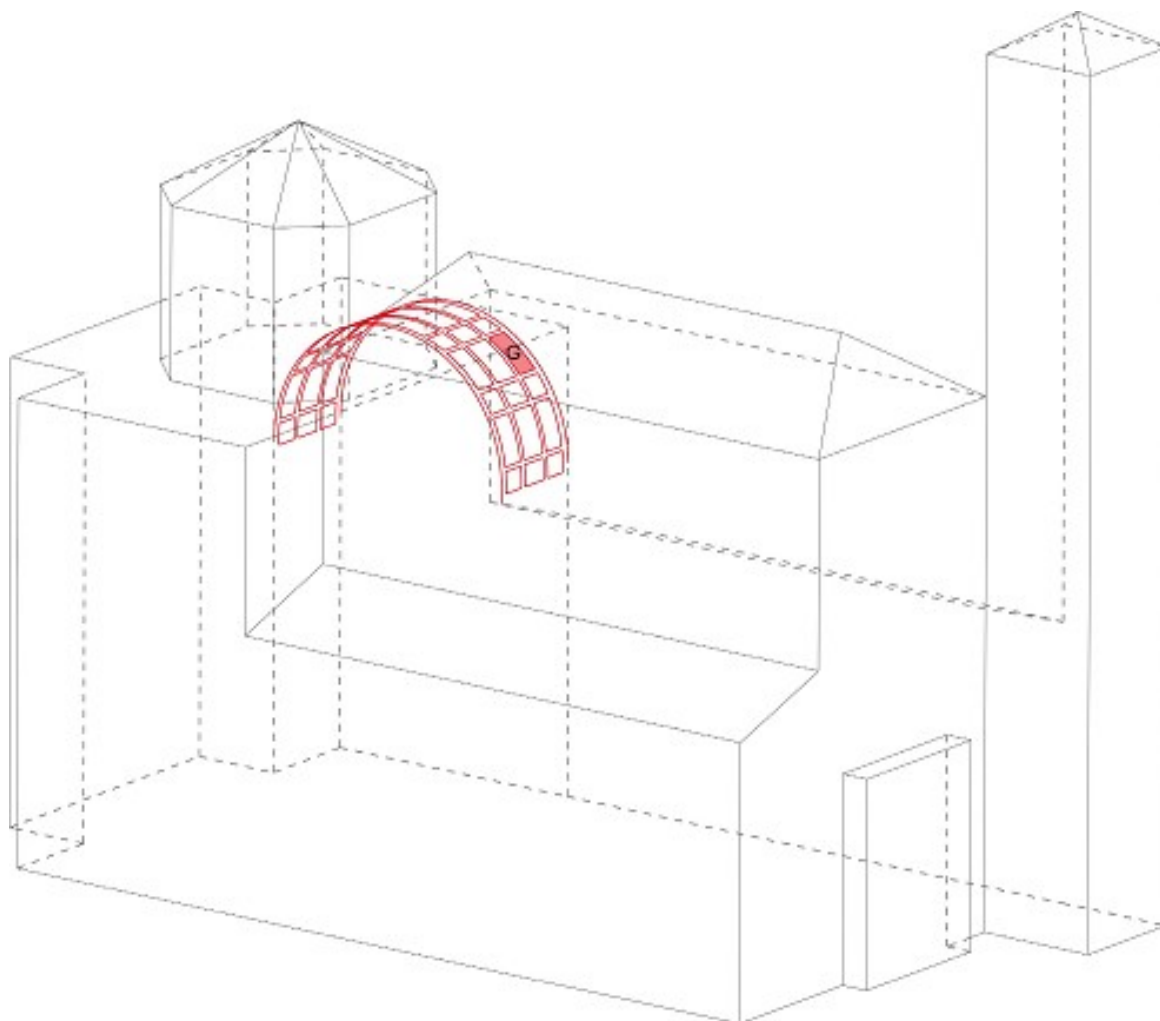
Figurata: Eroi ed eroine dell'antichità nell'arte senese tra Medioevo e Rinascimento, pp. 269-270. En la obra se representa el anuncio de Telémaco a Penélope de la llegada de Ulises, que está entrando por el vano de la puerta. La anécdota está en la ventana del fondo, por la que se ve el barco de Ulises, la maga Circe e incluso las sirenas.

SCARPELLINI, P. y SILVESTRELLI, M. R.: *Pintoricchio*, pp. 275-276.

¹⁵⁹¹ Vid. GRIMAL, P.: *Enciclopedia dei miti* y MOORMANN, E. y UITTERHOEVE, W.: *Miti e personaggi del mondo classico*. Una obra menor de Arcangelo Salimbeni en el *Palazzo Piccolomini* de Siena también representa a Penélope en el telar: CACIORGNA, M. y GUERRINI, R.: *op. cit.*, pp. 269-271.



Localización de Penélope en las bóvedas de San Jerónimo



Localización de Penélope en la iglesia de San Jerónimo

También podría ser el manto con el que el resto de las figuras de la serie se adornan, pero que el artista trata aquí de una manera diferente a las demás y que estudiaremos a continuación. Con esta tela que le cae por la espalda se cubre parte de la cabeza o más bien se la descubre, porque parece como si Penélope quisiera desvelarnos su rostro que hasta hace unos segundos estaba oculto por dicha prenda.

La forma de sostener esta tela está representada de una manera bastante elegante, ya que con el brazo derecho la sujeta por encima de su cabeza y con el izquierdo a la altura del hombro, lo que rompe la monotonía de la composición creando una diagonal. Ambos brazos aparecen descubiertos hasta el codo debido a la caída natural de la camisola y bajo ésta se pueden apreciar los tonos color turquesa del vestido decorado con grecas que sobresalen por las mangas de la camisola. También esta forma de colocar la tela podría significar que la figura no la porta de forma fortuita aunque fuera su atributo porque es una manera extraña, sino parece que le sirviera de disfraz y se lo acabase de quitar.

La posición es quizá lo que más nos sorprende, ya que todas las figuras respetan la pose gemela de las compañeras que están en su mismo registro excepto Penélope. Ella debería estar en un riguroso perfil como lo están Alcestris, Débora y Ester, pero el artista la coloca casi de frente o de tres cuartos y con las piernas en movimiento, posición que la

acerca más a la que tienen en común las figuras del primer registro, con lo que de cierta forma rompe el orden de la composición general. Esto podría indicarnos que este movimiento de Penélope no es aleatorio, sino que va a colocarse en la posición que le corresponde, esto es en la de perfil riguroso y al romper el esquema del resto de compañeras, podría indicarnos que su figura está tomada de algún precedente conocido por el artista y en el que éste se inspira, ya que era la figura de la serie mitológica más conocida y representada durante el Renacimiento. El estudio de la figura precedente que pudo servir de modelo a la Penélope del ciclo granadino se completará en el capítulo 9.

7.8. Hersilia

Con este nombre se conoce a la más importante de las Sabinas y posteriormente esposa de Rómulo (alrededor del S. VIII a.C.). Según la tradición los romanos, a falta de mujeres para obtener descendencia, organizaron un festín e invitaron a los pueblos vecinos con sus mujeres e hijas. Durante la fiesta éstas fueron raptadas por los romanos mientras sus maridos huían, no quedándoles más remedio que permanecer como esposas de sus captores. Tiempo después, se produjo una guerra entre romanos y sabinos, con la intención por parte de los últimos de recuperar a sus esposas. Cuando la batalla era ya inminente, ellas se arrojaron entre los combatientes romano-sabinos con sus hijos guiadas por Hersilia, a la que Rómulo había escogido por esposa, parando el combate y consiguiendo finalmente la paz entre ambos pueblos. Según Tito Livio¹⁵⁹² Hersilia, agobiada por los ruegos de las raptadas le pidió a Rómulo cuando estaba eufórico por la doble victoria, que perdonara a los padres de aquellas, aunque la versión de Plutarco¹⁵⁹³ nos informa que fue Hersilia la que pronunció un discurso en favor de la paz y la concordia separando así a Tacio, el jefe sabino, y a Rómulo. El mismo Plutarco nos dice que era la única sabina casada; su esposo fue un sabino muerto durante la guerra llamado Hostilio según unas versiones y un compañero de Rómulo según otras, al que daría un hijo, Hosto Hostilio, padre de Tulo Hostilio. Según otra tradición fue la esposa de Rómulo: como tal le dio 2 hijos, Prima y Aolio (más tarde Avilio). Tras la apoteosis de su marido fue arrebatada por el fuego celeste y elevada entre los dioses, donde recibió el nombre de Hora Quiniri, y desde entonces pasó a estar asociada al culto de Rómulo (tras su muerte asimilado al dios Quirino)¹⁵⁹⁴.

Además de Plutarco conocemos noticias de Hersilia por Dionisio de Halicarnaso en su *Historia antigua de Roma* donde incidía en el tema del discurso para impedir la guerra entre romanos y sabinos¹⁵⁹⁵ y por Ovidio que narró la lucha entre romanos y sabinos en sus *Fastos*, donde reproducía el famoso discurso de intercesión de Hersilia¹⁵⁹⁶. Otros autores clásicos que mencionaron a Hersilia fueron Varrón, Macrobio y Aulo Gelio¹⁵⁹⁷. En época cristiana, San Jerónimo indicaba a Hersilia como modelo de Castidad, junto a Lucrecia y Penélope¹⁵⁹⁸ y durante la Edad Media Petrarca la colocó en el *Triunfo de la Castidad* acompañando a Laura junto a otras mujeres como Judit o Penélope que aparecen en este ciclo y que guiaban a los prisioneros liberados del Amor hasta el templo de la Castidad en Roma: *Vi a Hersilia después y a sus sabinas*¹⁵⁹⁹. De todos modos no debía de ser una figura excesivamente conocida, ya que Bocaccio en su *Genealogía de los dioses paganos* habló

¹⁵⁹² TITO LIVIO: *Historia de Roma desde su fundación, Libros I-III*, p. 184.

¹⁵⁹³ PLUTARCO: *Vidas paralelas*, Volumen I, Vida de Rómulo, pp. 43-44.

¹⁵⁹⁴ GRIMAL, P.: *op. cit.*, pp. 263-264.

¹⁵⁹⁵ DIONISIO DE HALICARNASO: *Historia antigua de Roma*, pp. 211-213.

¹⁵⁹⁶ PUBLIO OVIDIO NASÓN: *Fastos*, pp. 231-235.

¹⁵⁹⁷ GRIMAL, P.: *op. cit.*, p. 263.

¹⁵⁹⁸ PETRARCA, F.: *Triunfos*, pp. 194-195. Dante no mencionaba explícitamente a Hersilia pero sí a las sabinas en el Canto VI del Paraíso:

*Y sabes cómo obró, de las sabinas
hasta Lucrecia, en los varones regios,
venciendo en torno a las gentes vecinas...*

DANTE: *Divina Comedia*, p. 456.

¹⁵⁹⁹ PETRARCA, Francesco: *Triunfos*, pp. 19-22.

de la historia de Rómulo y las Sabinas pero se olvidó de mencionar el nombre de Hersilia¹⁶⁰⁰.

Una de las virtudes aplicables a Hersilia sería la de intercesora, ya que como hemos comentado, fue ella en persona la que separó con su propio cuerpo a los jefes romano y sabino para evitar la guerra entre ambos bandos, por lo que gracias a ella se evitó una catástrofe que afectaría a todo el pueblo. Otra virtud sería la maternidad ya que según el relato las mujeres eran importantes para poder dar descendencia a los romanos, y además la propia Hersilia fue la encargada de darle dos vástagos al rey de los romanos, Rómulo: Prima y Aolio, pudiendo así continuar la estirpe Real y siendo el inicio de la futura cultura romana. Este tema está íntimamente relacionado con la obligación de dar herederos y la responsabilidad por parte de ambos cónyuges de proveer descendencia en el matrimonio, algo muy típico y conocido en la cultura romana. Precisamente Ovidio en sus *Fastos* mencionaba a Hersilia con motivo de la intercesión entre romanos y sabinos, pero sobre todo para recordar que éste era el origen de las *Matronalia*, celebradas en las *Kalendas* de Marzo (día 1) en el que las madres celebraban su fiesta y se daba una gran importancia a la maternidad, cuando la primavera hacía su llegada y la fecundidad suponía un hecho de vital importancia¹⁶⁰¹. Recordemos también que la maternidad era una de las facetas más importantes para la mujer durante la época medieval y el Renacimiento. Existen muchas observaciones de humanistas sobre la mujer en su faceta de madre, insistiendo en la importancia de que ésta proporcionara descendencia y en la figura de la madre como transmisora de las virtudes familiares¹⁶⁰².

Como precedentes iconográficos, en el arte se conocen representaciones suyas en la basílica Emilia, monumento de los siglos I ó II d.C. situado en el foro romano, donde Hersilia aparecía en el friso que narraba el tema del rapto de las sabinas. La escena simbolizaba el deseo del amor, el origen de la estirpe y la responsabilidad de los cónyuges de proveer descendencia, como ya hemos citado anteriormente¹⁶⁰³.

¹⁶⁰⁰ BOCACCIO, G.: *Genealogía de los dioses paganos*, p. 567.

¹⁶⁰¹ PUBLIO OVIDIO NASÓN: *Fastos*, pp. 231-235.

¹⁶⁰² ALFARO, V. y FRANCIA, R.: *Bien enseñada: la formación femenina en Roma y el Occidente romanizado*, p. 199.

¹⁶⁰³ Del friso que adornaba la basílica *Aemilia*, renovada en tiempos de César y posteriormente con Augusto y Tiberio, sólo nos han llegado fragmentos de escenas de guerra como el castigo de Tarpeia o el rapto de las Sabinas, ambos en muy mal estado de conservación: GARCÍA Y BELLIDO, A.: *Arte romano*, p. 112. Las familias de quienes habían ejercido el consulado a lo largo de toda la historia de la República romana pertenecían por derecho a la selecta *nobilitas* (nobleza). Sus miembros gozaban ya sólo por sus apellidos de un prestigio heredado de sus ilustres antepasados, cuyos logros y hazañas gustaban relatar en actos públicos como instrumento de prestigio. Especialmente ostentosos eran los funerales de destacados aristócratas, durante los cuales eran pronunciados elogios funerarios (*laudationes funebres*) en los que se ponderaban las virtudes del difunto y sus antepasados, cuyos retratos (*imagines maiorum*) eran exhibidos ante el pueblo para subrayar la continuidad de la estirpe. Todo ello convertía tales exequias en actos de exhibición de la gloria de las grandes familias romanas, que se situaban a sí mismas en el centro mismo de la historia de Roma: PINA POLO, F.: *Marco Tulio Cicerón*, p. 94.



Restos de la Basílica Emilia, Foro, Roma

*El rapto de las Sabinas,*
relieve del friso de la Basílica Emilia

En época renacentista, conocemos una representación de Hersilia en pintura, obra de Benvenuto di Giovanni (1488) conservada en la *Galeria Colonna* de Roma y otra de Girolamo Genga (1500-1503) en el Museo de Bellas Artes de Estrasburgo¹⁶⁰⁴. Más interesante debido a su temática nos parece la obra de Giovanni A. Bazzi *Il Sodoma* (1508-1511) *El rapto de las Sabinas*, hoy conservada en el Museo del *Palazzo Venezia* de Roma¹⁶⁰⁵, que no se limitó a representar a la heroína sino incluirla dentro de la historia que la hizo famosa.

En la figura estudiada, Hersilia se presenta en posición de tres cuartos, con la pierna derecha avanzada y con los brazos en una posición muy similar a la de sus compañeras Artemisia y Abigail. Se presenta en el momento de descubrirse la cabeza con la mano izquierda y es curioso anotar que Hersilia aparece con un abultado vientre que no logra disimular el amplio ropaje del que dispone, sino que lo hace más prominente, por lo que cabría suponer que el artista nos muestra a la figura embarazada, quizá para apoyarse en una iconografía no muy conocida, aunque antes hemos hecho referencia al friso de la basílica Emilia, en el que la escena simbolizaba el origen de la estirpe y la responsabilidad de los cónyuges de proveer descendencia. Este hecho del abultado vientre de Hersilia está magníficamente conseguido en su composición ya que es mucho más prominente desde el suelo, o sea desde donde va a ser vista por los espectadores, que desde la misma altura a la que está colocada la figura. Sería más lógico pensar que, cuanto más cerca estemos de ella, más abultado nos parecería su vientre, pero el artista logra resolverlo de tal manera que gracias a la angulación de la figura, aunque estemos desde el suelo, tengamos claro que lo importante de ella es su voluminoso vientre, o sea su embarazo.

Para enfatizar este punto, el artista desnuda a Hersilia de atributos y coloca su brazo derecho, el que observa el espectador, por encima del vientre, remarcando así la importancia del mismo y ayudando a darle aún más volumen. La posición de las manos es casi idéntica a la de sus compañeras: con Artemisia se produce alguna diferencia debido al hecho de que posee el atributo de la copa que la caracteriza, pero con Abigail que se sitúa frente a ella guarda un enorme parecido sobre todo en el tema del tratamiento de las manos. Aquí también parece corroborarse el gusto del artista por mostrar las manos, cuando estas carecen de atributos, con la repetida posición de separar más el espacio entre los dedos índice y corazón que el resto de los mismos, consiguiendo así un acabado de una exquisita delicadeza.

¹⁶⁰⁴ Para representaciones de Hersilia Vid. GRIMAL, P.: *Enciclopedia dei miti* y MOORMANN, E. y UITTERHOEVE, W.: *Miti e personaggi del mondo classico: Dizionario di storia, letteratura, arte, musica*.

¹⁶⁰⁵ BAROLI, A (Dir.): *Le Muse: Enciclopedia di tutte le arti*, Vol. XI, p. 146.

En esta obra sería erróneo el uso de una iconografía en la que Hersilia apareciera como intercesora, una de sus virtudes más celebradas (al igual que Abigail que se coloca enfrente) interponiéndose entre el jefe de los romanos y el de los sabinos. Comentamos esto ya que ocurre lo mismo que con la figura de Judit, en la que no se representa a Holofernes entero, sino sólo su cabeza. En este caso, si utilizáramos esta iconografía, necesitaríamos a los dos guerreros entre los que se colocaría Hersilia con los brazos separados, algo parecido a lo que David realizaría en su pintura siglos después. Esto rompería el esquema compositivo general en dos puntos:

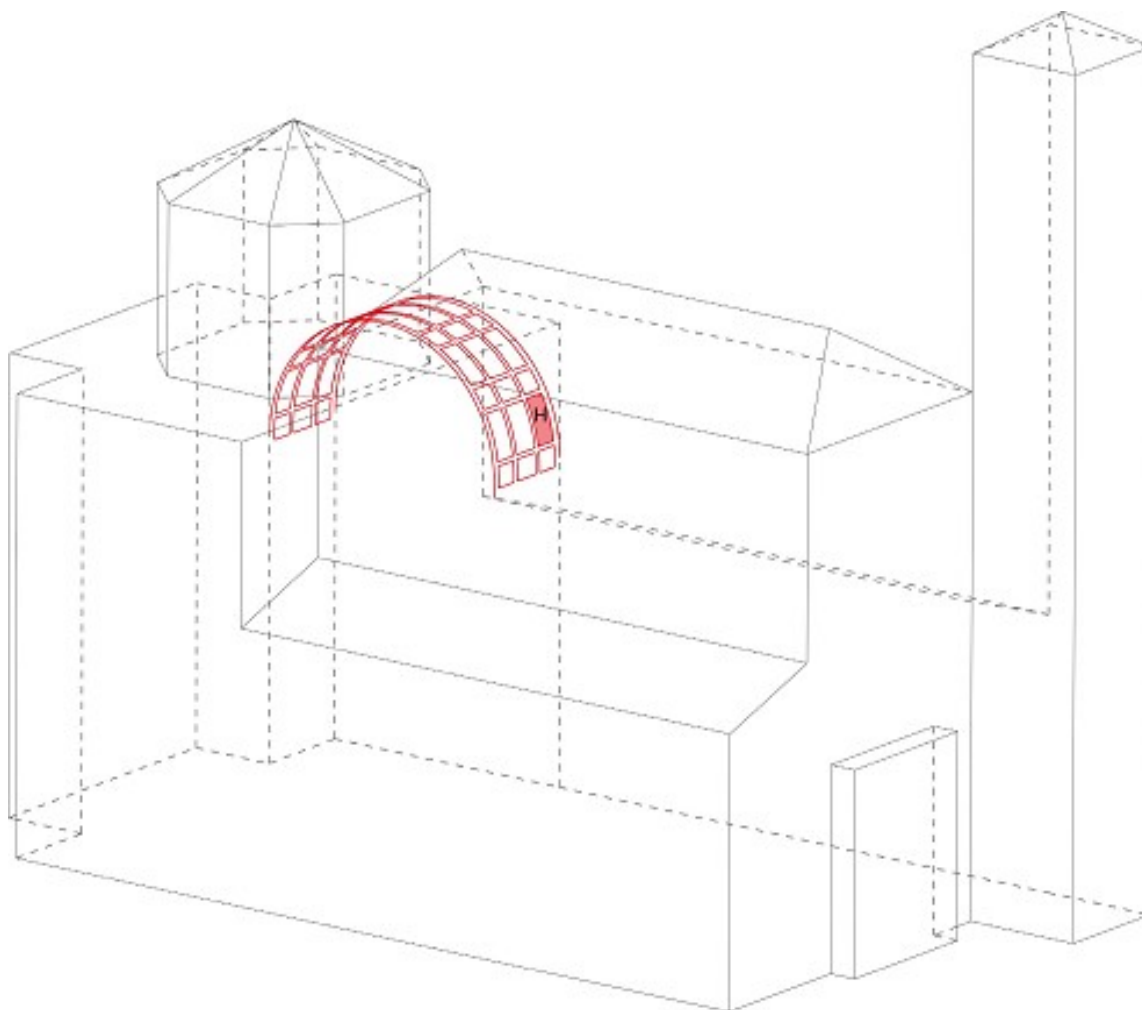
- primero: habría que colocar más de una figura, concretamente a tres, en uno de los casetones, con lo que el resultado total del programa sufriría cambios demasiado drásticos al tener que variar también la escala de una de las figuras que lo componen.
- segundo: aún suprimiendo a los dos guerreros, si Hersilia se colocara en una posición con los brazos abiertos, rompería el esquema de simetría que guardan el resto de las figuras del programa y su pose podría no quedar lo suficientemente clara para los espectadores, llegando a provocar errores en su interpretación. Por lo tanto el artista, para evitar estas limitaciones compositivas, prefirió elegir una iconografía no tan conocida de Hersilia, pero que quizá interesara más a la duquesa, según sus gustos personales y lo que ella pretendiera conseguir con la simbología del programa iconográfico, en este caso relacionado con la maternidad.



Hersilia, ciclo iconográfico de San Jerónimo



Localización de Hersilia en las bóvedas de San Jerónimo



Localización de Hersilia en la iglesia de San Jerónimo

Otro significado de esta figura podemos inferirlo del relato que Ovidio nos ofrece en sus *Metamorfosis*: *Como perdido lo lloraba su esposa, cuando la regia Juno ordena a Iris bajar por su arqueada senda hasta Hersilia y referirle a la viuda sus órdenes en estos términos: Oh gloria ilustre tanto del pueblo latino como del sabino, señora, la más digna de haber sido antes la esposa de tan gran hombre de ser ahora la esposa de Quirino, detén tu llanto y, si tu preocupación es ver a tu esposo, dirígete bajo mi guía al bosque sagrado que verdea en la colina de Quirino y que proporciona sombra al templo del rey de Roma (...) Hersilia responde: Guíame, oh guíame, y preséntame el rostro de mi esposo. Con tal que los hados me permitan poder verlo una vez, confesaré haber alcanzado el cielo (...) Cayó a tierra un astro y Hersilia, incendiando su cabello con el fuego de éste, vino a pasar a los cielos junto con el astro*¹⁶⁰⁶. Esta descripción de la ascensión de Hersilia a los cielos sería lo más parecido en temática pagana a una Resurrección al estilo cristiano y se uniría con una de las características comentadas de la historia de Alcestris, su salvación por medio de Hércules del inframundo. Ambas historias de *resurrecciones* paganas entrarían perfectamente a formar parte de este programa iconográfico de carácter funerario, que aparte de mostrar las virtudes de ambos comitentes, debía preocuparse también de simbolizar la salvación de la pareja alcanzando la deseada Resurrección y por ello sería una forma de *cristianizar* dichas figuras y eliminar en ellas su primitivo sentido pagano.

¹⁶⁰⁶ OVIDIO: *Metamorfosis*, p. 748.

7.9. Estudio del programa iconográfico femenino

Las figuras femeninas de mujeres ilustres que simbolizan las virtudes de la duquesa y que hemos estudiado individualmente se realizan todas ellas, como también se realizarán las masculinas en altorrelieves que sobresalen en gran medida de la pared. Esto no es nada extraño ya que la escultura renacentista hispana prefería el relieve al bulto redondo de la figura exenta, y esto conllevaba la adecuación de la figura al marco más que el hecho de que la figura pudiera ser creadora de su propio espacio al ocupar su puesto y moverse de forma real¹⁶⁰⁷. Estas figuras en relieve se colocan en las bóvedas de la iglesia y no en cualquier otro sitio. Las bóvedas son el lugar más alto y el que mejor puede ser contemplado por el espectador que presencia la obra, y por tanto el lugar en el que las virtudes cumplirían mejor su función tanto de referente a la duquesa como de incitación al público para emularlas. Recordemos que en París y en Amiens, las doce vírgenes pensativas que simbolizan a las Virtudes están sentadas a la altura de nuestros ojos para que al pasar aprendamos a conocerlas bien¹⁶⁰⁸. Las ocho figuras se separan claramente en dos grupos de cuatro que dividen de una manera precisa y exacta el programa iconográfico y que serán la base de su posterior lectura y comprensión:

figuras femeninas de origen bíblico

figuras femeninas de origen mitológico¹⁶⁰⁹

Dentro de esta distinción se establece un perfecto esquema en su colocación, no confundiendo ni mezclando unas con otras. Hay que tener en cuenta que la iglesia de San Jerónimo contaba con una espléndida reja de estilo renacentista realizada en 1601 por Francisco de Aguilar, que se perdió durante la invasión francesa¹⁶¹⁰. Esto impedía físicamente el paso del público hacia el interior del crucero y el acceso libre hasta el altar mayor. Por lo tanto, desde esta reja sólo sería posible la visión de la mitad del brazo derecho del crucero, la parte más próxima al altar mayor, quedando así la parte más próxima al espectador invisible desde esta posición dado el volteo del arco de la bóveda, con lo que la decoración y el programa iconográfico allí existente no serían posibles de ver al público al que no le fuera permitido atravesar esa reja. Es precisamente esta distinción de espacio privilegiado, es decir visible para el público en general, y de espacio marginal o invisible al público al que no le estuviera permitido el acceso más allá de la perdida reja y por lo tanto desconocido para él, lo que divide esta serie de figuras alegóricas en los dos grupos tan claramente marcados. En la parte privilegiada el artista coloca las figuras de origen bíblico:

Judit, Ester, Débora y Abigail¹⁶¹¹

¹⁶⁰⁷ MARÍAS, F.: *El largo siglo XVI*, p. 144.

¹⁶⁰⁸ MÅLE, E.: *El arte religioso del siglo XIII en Francia*, p. 131.

¹⁶⁰⁹ No es tan extraña esta división en temática religiosa y temática pagana, ya que el Renacimiento se caracterizó por inaugurar la época de la doble galería de mujeres ilustres: la católica, que subordinaba la vida a unos parámetros, y la laica, que investigaba sobre ella. *Vid.*: DE MAIO, R.: *Mujer y Renacimiento*, p. 159.

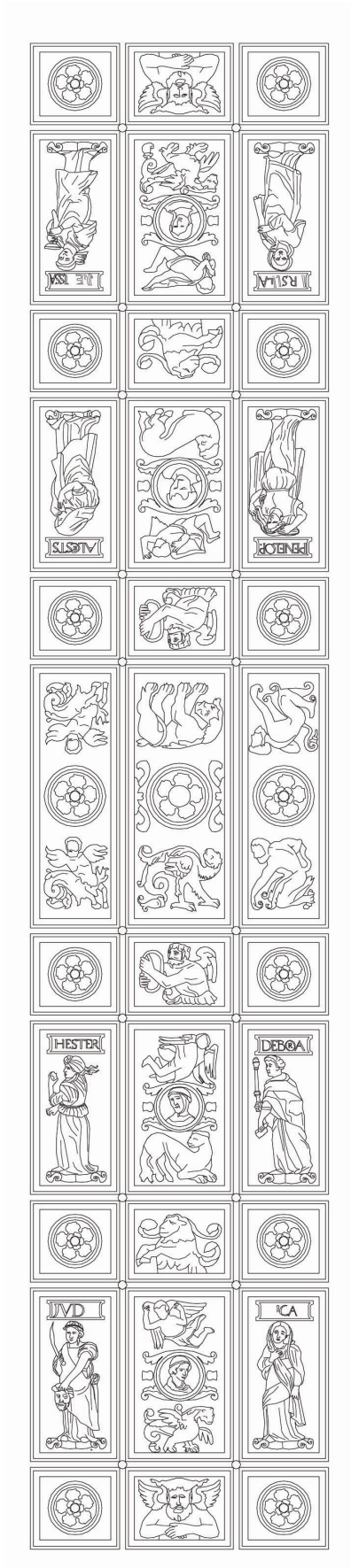
¹⁶¹⁰ Ver capítulo 2.2.

¹⁶¹¹ No debe extrañarnos que se eligieran figuras femeninas relacionadas con la tradición hebrea. El Gran Capitán mantuvo un estrecho contacto con esta cultura e incluso en Nápoles tuvo como médico personal al judío León Abravanel, el famoso *León Hebreo*, miembro de una de las más influyentes familias sefarditas asentadas en el reino tras la expulsión de España. En el reino recién conquistado Gonzalo consiguió que se respetara el compromiso contraído con los representantes de la capital para no introducir la Inquisición española y demoró indefinidamente la expulsión de los judíos: HERNANDO SÁNCHEZ, C. J.: *Las letras del héroe. El Gran Capitán y la cultura del Renacimiento en Córdoba, el Gran Capitán y su época*, p. 244. *León Hebreo* era hijo de Isaac Abravanel, filósofo y hombre de estado que

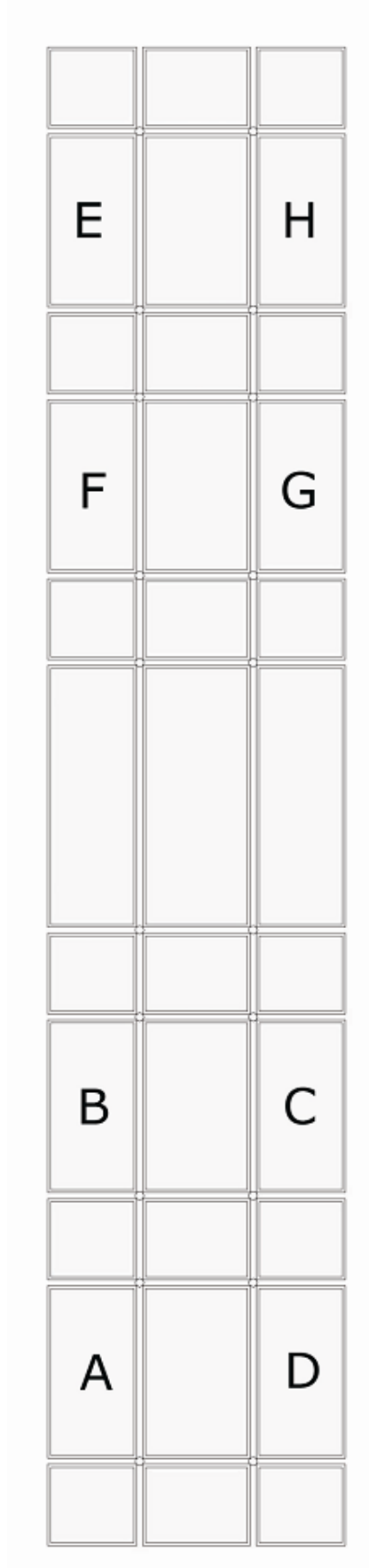


trató personalmente de convencer a los Reyes Católicos para que no expulsaran a los judíos de España. León fue un verdadero filósofo renacentista, nacido en España pero que viajó a Italia en su madurez. En su doctrina el amor es la pieza central y Dios es la fuente de la belleza, esencia del mundo en un sentido platónico: GERSH, S. y ROEST, B. (Ed.): *Medieval and Renaissance Humanism. Rhetoric, Representation and Reform*, pp. 235-236.

Ciclo iconográfico femenino, bóvedas de la iglesia de San Jerónimo, Granada



Ciclo iconográfico femenino, bóvedas de la iglesia de San Jerónimo



Esquema de localización de las figuras femeninas

En la parte marginal o invisible al espectador que no puede rebasar la perdida reja se coloca el grupo de figuras de origen mitológico:

Artemisia, Alcestis, Penélope y Hersilia



Ciclo religioso o parte pública del programa iconográfico femenino

El separar ambos grupos con una división tan claramente marcada no era nada extraño según los tiempos que corrían. Recordemos que Erasmo criticó abiertamente la profanidad y la indecencia de las representaciones profanas y mitológicas (sobre todo después del *Sacco* de Roma en 1527) como signos del neopaganismo. Al insistir en una clara separación entre lo sacro y lo profano, Erasmo se alineó tanto con la doctrina de Lutero como con la más tardíamente emanada de Trento, rechazando el disfraz de los

personajes de la Biblia o de las *Acta Sanctorum* como figuras mitológicas, condenando las imágenes de Dios Padre como Júpiter o las de Cristo como un Apolo. Censuró el excesivo deleitarse con la visión de representaciones profanas y proscribió la profanización de lo cristiano. Estas ideas se difundieron pronto en España, señal de que el campo estaba abonado: los textos de Erasmo que hacían referencia a las imágenes y su uso fueron publicándose en la Península desde 1525-1526 (*Enchiridion*), hasta 1546¹⁶¹², fechas de la realización del programa. Este hecho de la marcada división de las figuras en dos grupos, uno claramente beneficiado en detrimento del otro tendría varias explicaciones que no son incompatibles entre sí:

1) Una teoría sería que el mismo artista o los creadores del programa iconográfico consideraran de manera totalmente voluntaria claramente inferiores las figuras de origen mitológico y por tanto sus virtudes en comparación con las figuras religiosas, relegando a las primeras a un lugar marginal frente a las de origen bíblico. Además, dado que nos encontramos en una iglesia, sería lógico reservar el espacio privilegiado a las figuras bíblicas, cosa que de seguro no habría sido así si el ciclo se hubiera realizado para un palacio o una villa residencial.

2) Otra teoría estaría relacionada con un aspecto más de decoro, no tanto por la libre elección del artista o de los creadores del programa, sino por un posible problema en el futuro con las autoridades eclesiásticas al colocar figuras mitológicas tan claramente identificables (no olvidemos las cartelas, que en su época no estaban tan deterioradas como hoy) en un lugar tan importante de la iglesia y a la vista de todo el público, o quizá por parte de este mismo público, que si era lo suficientemente culto podría asociar estas virtudes con temáticas consideradas excesivamente paganas para una iglesia. Los problemas y las críticas al monumento y al programa iconográfico que la duquesa pretendía realizar fueron una constante durante sus últimos años como hemos visto anteriormente, y es más que probable que la duquesa no quisiera arriesgarse a más críticas futuras que podrían haber incluso puesto en peligro la realización del ciclo, ya que ella debió ser consciente de que nunca llegaría a verlo terminado. Algunas ideas erasmistas eran un peligro para el ciclo de la duquesa y se estaban extendiendo muy rápidamente por España. Colocar a las figuras mitológicas en lugares más ocultos era la mejor forma de garantizar la realización del ciclo y la transmisión de su mensaje.

3) Cabría la tercera posibilidad de que, considerando de igual valor las virtudes de las figuras bíblicas y mitológicas, e ignorando los posibles problemas planteados por la Iglesia, los programadores creyeran más que probable que el espectador no especializado sería incapaz de reconocer en las mujeres mitológicas unas figuras que no formaban parte de la tradición del país, mientras que las bíblicas siempre estarían en boca del público, por lo menos del clero y transmitidas por éste, siendo más conocidas sus virtudes y sus hazañas para el pueblo llano que las de tradición clásica.

¹⁶¹² MARÍAS, F.: *El largo siglo XVI*, pp. 227-228.



Ciclo mitológico o parte privada del programa iconográfico femenino

Pero dentro de las figuras bíblicas su lugar tampoco es arbitrario: hay dos lugares privilegiados dentro de este esquema, uno secundario y otro tercero al que llamaremos marginal, por quedar muy alejado a la posición del espectador y por tanto dificultar enormemente su visión. De los 4 lugares, los dos de la izquierda (A y B) serían los llamados privilegiados (ya veremos cómo varían estos 2 lugares privilegiados según la posición del espectador), el superior de la derecha el secundario (C) y el inferior de la derecha el marginal (D). El lugar A sería el privilegiado desde el momento en el que se entra a la iglesia, puesto que es la primera y única de las figuras de la serie que se percibe prácticamente desde que entramos al monumento y caminamos por la nave hasta llegar a la

tercera pilastra, justo al terminar el piso del coro. Conforme nos vamos acercando al altar mayor, exactamente a partir de la segunda capilla, este lugar de privilegio A va siendo ocupado cada vez más por el B, ya que este lugar B no se puede ver desde la entrada, pero en conjunto es más visible y con una mejor situación desde el centro de la iglesia, justo detrás de la reja destruida, que el lugar A, puesto que este lugar A se ve un tanto perturbado por la barandilla del primer piso y queda con una posición un poco marginal una vez tenemos ya la visión en conjunto de las cuatro figuras femeninas bíblicas. Por estos motivos los dos lugares de privilegio (A y B) lo son con respecto al conjunto y, dependiendo del punto exacto de la iglesia desde donde se haga la visión, uno predomina sobre otro: a la entrada y a lo largo de la nave principal A predomina sobre B, y en la parte inmediatamente anterior al crucero y la reja, B predomina sobre A.

Por lo que hemos visto hasta ahora, el escultor coloca dos figuras en los lugares estratégicos A y B, y para ello elige a las dos figuras bíblicas más importantes de las cuatro. En efecto, Judit y Ester (A y B) son mucho más conocidas que Débora y Abigail y también son más importantes, ya que ellas poseen sus propios libros dentro de la Biblia y las otras dos sólo unos pequeños episodios dentro de los libros de los Jueces y Samuel respectivamente. También hay que indicar que tanto Judit como Ester se conocen como salvadoras del pueblo judío en su totalidad, la primera al impedir la invasión de Holofernes y la segunda al revocar el edicto de exterminio de Amán, y Débora sólo es la que ayuda a vencer en una batalla, en la que explícitamente, se dice que no participaron todas las tribus de Israel:

*En la filas de Rubén.
Hay grandes ansiedades de corazón,
¿Por qué te quedaste en tus apriscos
oyendo las flautas de los pastores?
En las filas de Rubén.
Hay grandes ansiedades de corazón.
Galad descansaba al otro lado del Jordán.
Y Dan, ¿por qué se quedó junto a sus naves ?
Aser, a orillas del mar, descansaba en sus puertos¹⁶¹³.*

Abigail, aún siendo esposa del rey David, no realiza ningún hecho meritorio que la eleve a la categoría de las dos primeras e incluso queda por debajo de Débora, ya que su acto de salvación abarca tan sólo a los habitantes de su casa y no a la nación entera. También hay que recordar que tanto Judit como Ester fueron representadas más a menudo en la tradición cristiano medieval que sus otras dos compañeras, y esto también pudo influir en que fueran colocadas en los puestos de privilegio, ya que el público estaría más acostumbrado a sus nombres y a sus historias.

¹⁶¹³ Cántico triunfal de Débora: Jc. 5, 15-17.



Ciclo religioso o parte pública del programa iconográfico femenino

Estas dos figuras secundaria y marginal se descubren casi a la par una vez nos aproximamos al lugar en el que se encontraba la perdida reja que impedía el paso al altar mayor. Por lo tanto tendríamos el siguiente esquema:

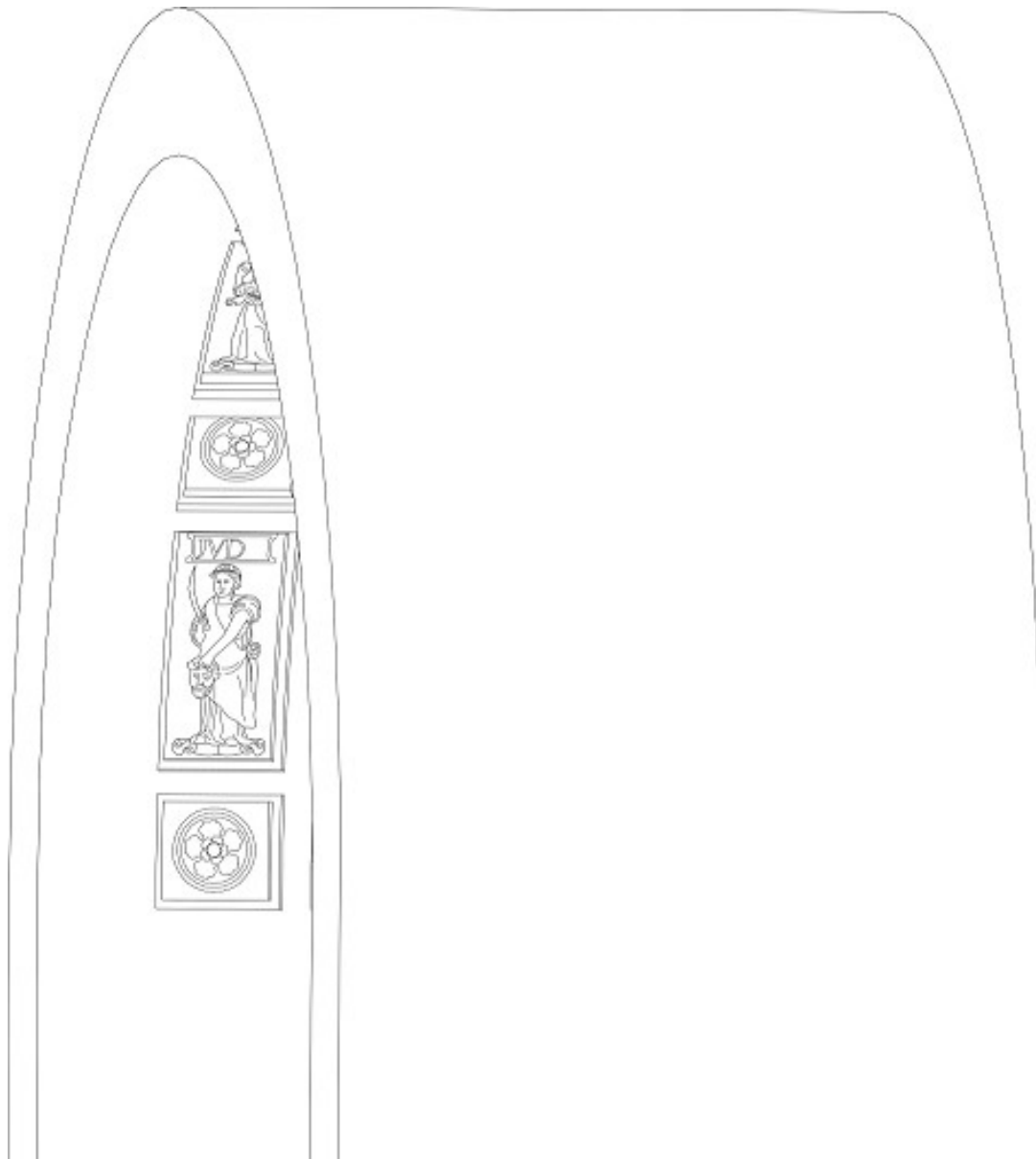
lugares privilegiados A y B: Judit y Ester

lugar secundario C: Débora

lugar marginal D: Abigail

Pero es posible que entre Judit y Ester, el artista haya decidido situar a cada una de ellas en su lugar estratégico, volviendo al tema de los lugares privilegiados A y B. Coloca a Judit en el lugar de preeminencia A o dinámico, o sea el más privilegiado desde el momento del acceso a la iglesia hasta la llegada al crucero, con lo que es la primera figura que encontramos. El hecho de que sea Judit la primera visión del programa no es, bajo nuestro punto de vista aleatorio, ya que es sin duda la figura de mayor calidad de las cuatro bíblicas y quizá la que el espectador podría reconocer con más facilidad por sus atributos sin necesidad de las cartelas complementarias. No en vano esta figura fue la más utilizada

de las cuatro en la iconografía durante el Renacimiento y también esta preferencia por el lugar se debiera a esto y a que, siendo conocida por los demás artistas, no fuera difícil que esa calidad que la diferencia del resto se debiera a una inspiración en modelos ya conocidos de otros artistas precedentes (por ejemplo Donatello, del que recibe más de una influencia). También la tradición medieval identificaba a Judit con la Virgen María por su carácter de salvadora: mientras la primera aparecía como la heroína por antonomasia del Antiguo Testamento, la segunda lo era del Nuevo Testamento¹⁶¹⁴. Este hecho pudo influir en que Judit sea la figura que abre el ciclo femenino de mujeres religiosas y aparezca en primer lugar en el ciclo iconográfico.

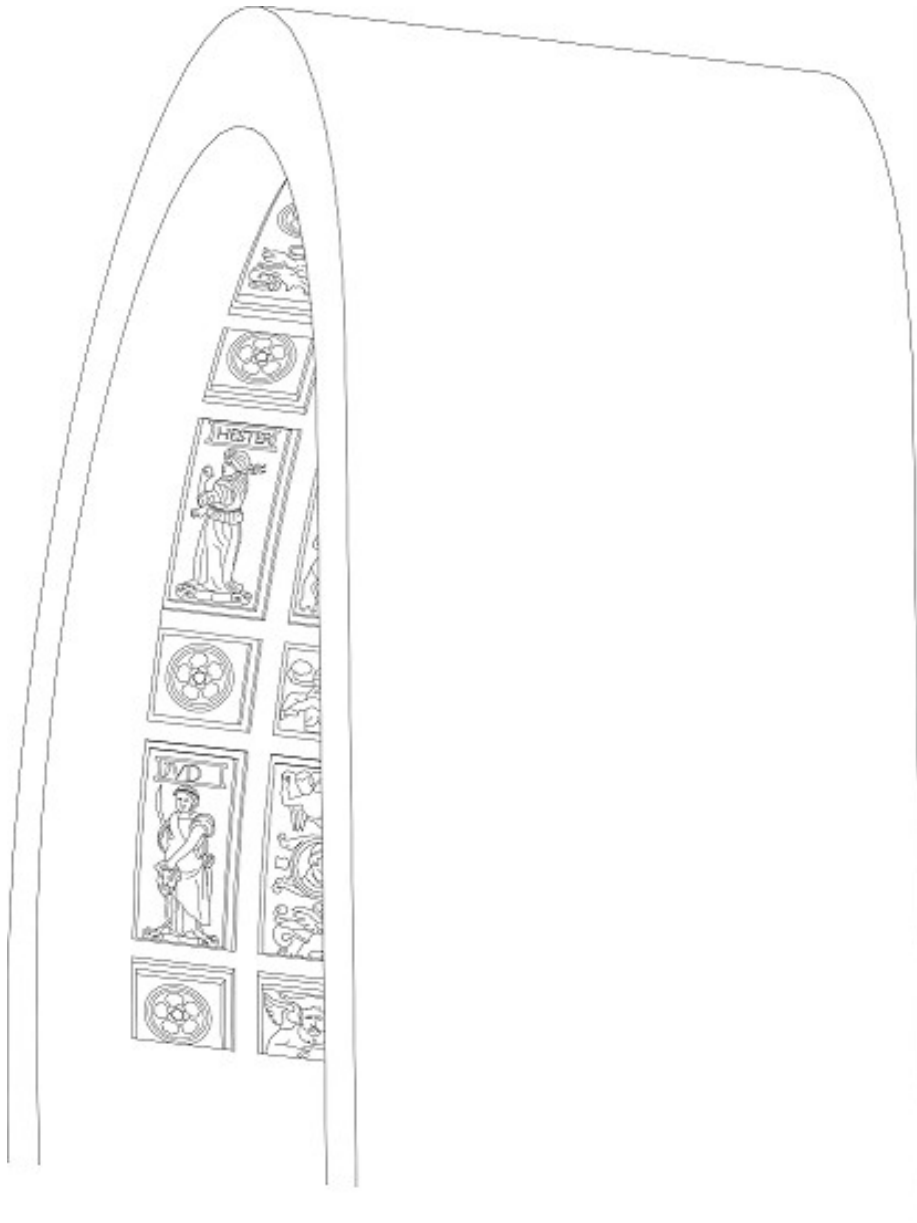


Vista de la parte femenina del ciclo desde el ingreso del templo

En cuanto llegamos al crucero, la figura A deja preeminencia a la figura B, que es

¹⁶¹⁴ LÓPEZ MARTÍN, J. M.: *La arquitectura en el Renacimiento placentino: Simbología de las fachadas*, p. 60 y REVILLA, F.: *Diccionario de iconografía*, p. 211.

la de Ester. Tampoco es aleatoria esta colocación, ya que, tras el ingreso y la primera visión, Ester recobra la importancia que le había robado Judit, lo que se resalta con la policromía y el colorido de los vistosos vestidos (los más llamativos de esta serie de 4)¹⁶¹⁵.

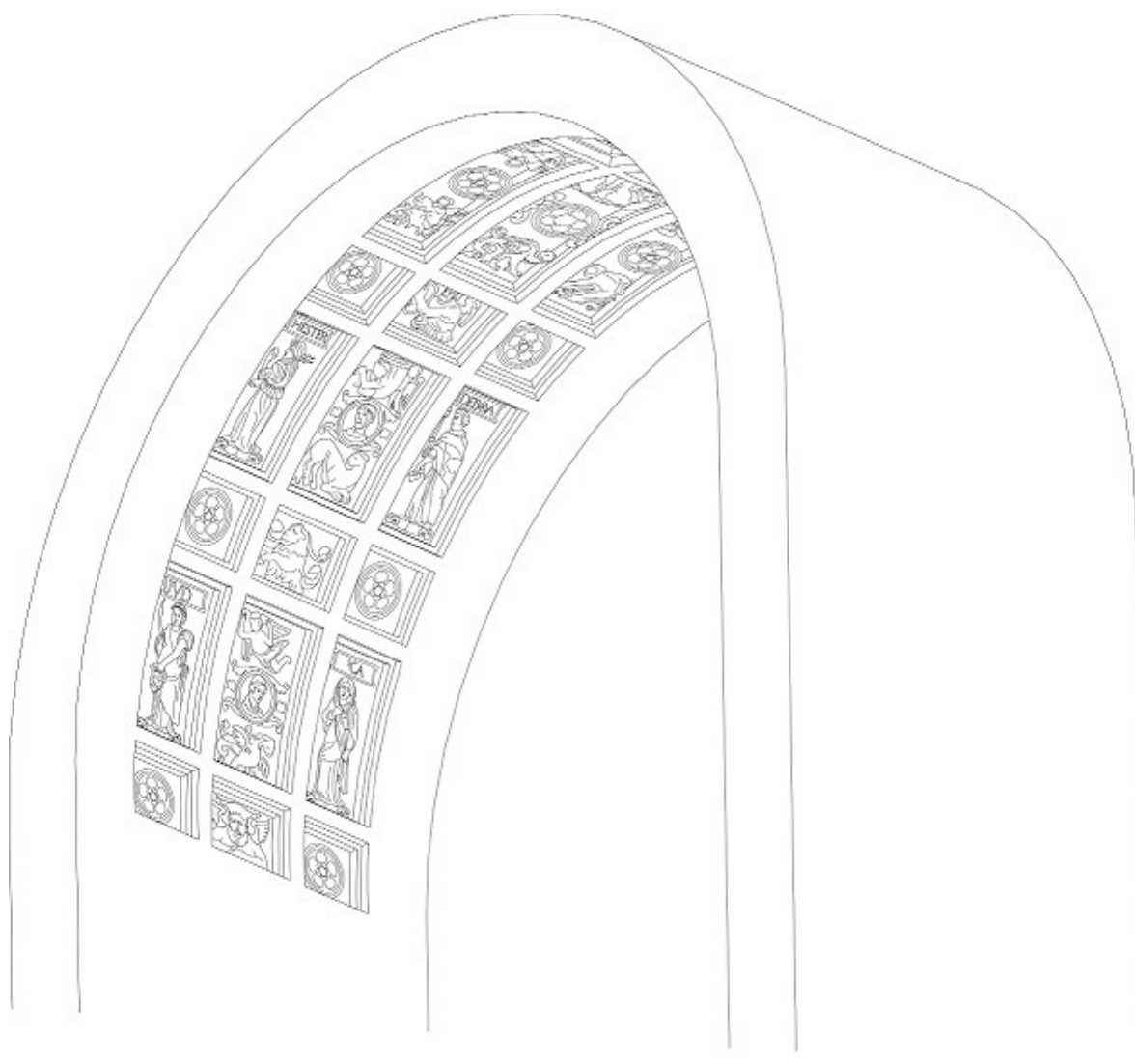


Vista de la parte femenina del ciclo desde la nave central del templo

Este hecho de colocar a Ester en el lugar de preeminencia B o estático quizá se

¹⁶¹⁵ A finales de la Edad Media un deseo incontenible de vestir con riqueza y ostentación se extendió por grandes sectores de la sociedad española y los gastos excesivos que ello ocasionaba fueron una preocupación constante para los legisladores. Cada vez que las cortes se reunían se oía la voz de los procuradores pidiendo remedio a lo que consideraban un gran mal. Siempre eran escuchados por los reyes y se daban una y otra vez disposiciones para contener el lujo pero todo fue en vano. En época de Carlos V el vestido español era resultado de dos corrientes distintas, nacionalismo y afluencia de modas extranjeras. El Renacimiento exaltó el sentimiento nacionalista que se había fortalecido en todos los países en los últimos tiempos de la Edad Media y motivó que se perdiera la universalidad del traje europeo de tiempos anteriores. El momento de mayores influencias del traje europeo en la moda femenina española fue la década de 1520-30, pero contrariamente a lo que podríamos pensar, la influencia italiana fue mucho menor que en el arte y los rasgos italianos que llegaron a España lo hicieron a través de los Países Bajos: BERNIS, C.: *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, pp. 12-15, 20 y 27.

deba a que ella es la única de las cuatro que tiene un título, nada menos que el de reina, algo de lo que las otras cuatro a pesar de tener muchas otras virtudes carecen, ya que Abigail es esposa de rey pero no se la nombra explícitamente como reina. Es por esto que la reina se coloca en el mejor lugar una vez hemos llegado al centro de la iglesia, por un tema de respeto y de protocolo de rangos¹⁶¹⁶. Tras la visión de Ester, la vista nos llevaría al lugar secundario C, o sea la profetisa Débora; la tercera figura en importancia de la serie tras Judit y Ester y mucho menos conocida que ellas. A pesar de esto, la propia figura de Débora consigue adquirir un poco más de protagonismo al ser la más dinámica en su composición de las cuatro que forman la serie, con lo que llamaría un poco más la atención del espectador.



Vista de la parte femenina del ciclo desde el lugar que ocupaba la desaparecida reja

La última posición o lugar marginal D lo ocuparía Abigail, colocada en el extremo

¹⁶¹⁶ Ester se ubica en el lugar de privilegio del ciclo femenino, al igual que será Escipión quien se situará en el mejor puesto del grupo masculino, personaje con quien don Álvaro de Luna compara a la reina de Persia; curiosamente ambos se colocan a la misma altura en el ciclo de San Jerónimo: *Ella ganaría la gloria, non aquella que es breve, e se pasa luego, mas aquella que por todos los tiempos esforçarse de ser honrada; la qual gloria criase la postrimeria de los que eran por venir, e durase por todo el tiempo avenirero (...)* *E como quier que se lee publico scipion africano, mayor e menor (...)* *Enpero esta notable reyna ester no fue menor que estos en justicia, en fee, en sabidoria, en grandeza e en todas las otras virtudes que pertenecen a la verdadera gloria*: DE LUNA, Á.: *Libro de las Claras e Virtuosas mugeres*, pp. 42-43.

más bajo y alejado del espectador y por lo tanto el que obtiene una peor visión por parte del mismo, el último en el que éste se fija y presumiblemente al que menos tiempo dedica para su contemplación. Esta idea está apoyada además con el tema del estudio de la luz que analizaremos más adelante.

Estas cuatro figuras religiosas componen la parte pública del ciclo femenino, ya que eran las únicas que podían ser observadas por el espectador general a través de la perdida reja. Al estar destinadas a que el público las contemplara, tenían una doble misión dentro de su cometido iconográfico: por una parte simbolizarían las virtudes generales de la duquesa como todas las figuras femeninas del ciclo así como las masculinas simbolizaban las virtudes del Gran Capitán, y mostrarían a quien las contemplaran todos los rasgos positivos de doña María. Este cometido también lo cumplían las figuras de la parte privada, pero las públicas gozaban de una característica propia de ellas: al estar expuestas a los fieles, debían además dar ejemplo y demostrarles que esas virtudes estaban al alcance de todos los que las veían, siguiendo los pasos de la literatura educativa y moralizante que hemos visto en anteriores capítulos.

Llegados a este punto podemos preguntarnos cuáles eran esas virtudes tan importantes y que había que mostrar a toda costa a los visitantes de la iglesia. Según vimos en el *Speculum Humanae Salvationis* las cuatro figuras religiosas están íntimamente ligadas con la Virgen María y podrían ser una serie antetipo como veíamos que ocurría con las miniaturas medievales. Las cuatro mujeres ilustres del Antiguo Testamento estaban relacionadas con momentos de sufrimiento del pueblo elegido y gracias a ellas y a su intercesión se logró acabar con el enemigo de la religión, algo que luego ocurriría con la Virgen en el Nuevo Testamento. La fusión de estas cuatro mujeres ilustres nos daría como resultado a la madre de Cristo. Pero podemos dar un paso más allá de la idea de simbolizar y anunciar a la Virgen como un sólo bloque e intentar pormenorizar en el significado de cada una de las mujeres elegidas. Para ello debemos añadir que estas virtudes pueden parecer secundarias si se estudia cada figura por separado y que sólo haciendo un estudio de las cuatro en conjunto podemos apreciar que se complementan entre ellas para mostrarnos las cualidades por las que la Virgen fue elegida para acometer su misión. Estos valores positivos no son otros que las virtudes cardinales: Fortaleza, Templanza, Justicia y Prudencia; las mismas virtudes que simbolizaban cada una de estas mujeres bíblicas y que vistas en conjunto prefiguraban a la Virgen¹⁶¹⁷.

La Fortaleza estaría representada por Judit, figura que tradicionalmente ha servido de ejemplo para simbolizar esta virtud¹⁶¹⁸. San Ambrosio la identificaba con esta virtud: *Pero a la buena viuda ni siquiera le suele faltar la fortaleza. Pues la verdadera Fortaleza es ésta que supera la costumbre de la naturaleza y la debilidad del sexo por la devoción*

¹⁶¹⁷ Recordemos que en el S. XVI la idea del gobernante como figura pública y la tradición cristiana nos explican la importancia que cobra la asociación de las virtudes con la persona, el mito y la imagen política en el caso especial de Carlos V. Por un lado las virtudes cristianas lo configuran como el perfecto príncipe, sin especiales consideraciones de tipo laico. Las cuatro virtudes cardinales reciben por tanto una interpretación entre profana y cristiana, a las que se añaden otras de carácter eminentemente religioso, como la Fe, la Esperanza y la Caridad (que aparecerán en el retablo): CHECA CREMADES, F.: *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, p. 176. Pero estas cuatro virtudes no son solamente valoradas por la tradición cristiana, sino que también se correspondían con las cuatro virtudes morales de la filosofía griega epicúrea: prudencia, justicia, moderación y valor. Según esta escuela, las virtudes sólo se podían valorar en la medida en que eran constituyentes del placer: la prudencia es guía hacia el placer, la moderación proporciona paz mental, y por lo tanto también es un medio para conseguir el placer y lo mismo se puede decir del valor y la justicia: CEREZO, M.: *Plutarco. Virtudes y vicios de sus héroes biográficos*, p. 25. Por lo tanto incluso el grupo religioso con sus virtudes cardinales estaría influido por un Humanismo que apreciaba los valores positivos de la Antigüedad clásica.

¹⁶¹⁸ HAAG, H., VAN DEN BORN, A., y ANSEJO, S.: *Diccionario de la Biblia*, p. 1043.

del alma; como sucedió en aquella, cuyo nombre era Judith, y que sola pudo salvar de la ruina y defender del enemigo a hombres agotados por el asedio, abatidos por el miedo, consumidos por el hambre (...) Y esto no fue sólo obra de su mano, sino un triunfo mucho mayor de su sabiduría. Pues con la mano vencería solamente a Holofernes, mientras que con la inteligencia venció a todo un ejército de enemigos¹⁶¹⁹. Judit es la mujer fuerte por excelencia que se vale de su coraje, ingenio y belleza para dar muerte al enemigo de su pueblo¹⁶²⁰. Es la única de las cuatro mujeres elegidas que comete un asesinato, para el cual necesita esta virtud más que ninguna otra. La Fortaleza es lo que hace a Judit abandonar su pueblo, entregarse a los asirios y decapitar a Holofernes, logrando la victoria para Dios. De ahí que la figura representada muestre la espada como símbolo de su virtud.

La Templanza estaría representada por Ester; es la virtud que la reina necesita para interceder por su pueblo ante el rey Asuero en una situación de extremo peligro para su propia vida y es gracias a la Templanza por lo que la reina es capaz de controlar la difícil situación y no se culmina el desastre para el pueblo judío.

La Justicia viene recordada gracias a Débora; es la virtud por la que es famosa y es la Justicia lo que la profetisa imparte bajo la palmera, iluminada por Dios y corrigiendo abusos¹⁶²¹. Si hubieran seguido un antetipo totalmente medieval de prefiguración de la Virgen, los programadores habrían elegido a Jael en este lugar, como ocurría en el *Speculum Humanae Salvationis*. Pero esto habría privado al ciclo de la virtud de la Justicia, imposible de aplicar a Jael, y también habría restado credibilidad a la Fortaleza simbolizada por Judit, al colocar dos figuras excesivamente parecidas muy juntas y que sin duda habrían creado confusión al espectador¹⁶²².

Por último la Prudencia viene recordada por la figura de Abigail. Es la prudente Abigail la que, antes de que sea demasiado tarde, se preocupa de conseguir regalos para el rey David y de salir a su encuentro para que éste no arrase la casa de Nabal. El mismo *Speculum* la definía como modelo de Prudencia y diplomacia femenina y por ello la colocaba junto a Ester y a la reina de Saba¹⁶²³. Así vemos que en el lado público del programa, las figuras bíblicas recuerdan en bloque las prefiguraciones medievales de la Virgen, pero además individualmente nos enseñan las virtudes cardinales, de las que gozaba la duquesa de Sessa y que se muestran al visitante como modelo a imitar.

Como fuente primordial para la elaboración de la parte pública del ciclo femenino debemos mencionar, aparte del *Speculum Humanae Salvationis*, el ya citado *Libro de las Claras e Virtuosas mugeres* de don Álvaro de Luna. En primer lugar porque el capítulo dedicado a Judit finaliza con un elogio a la heroína mencionando las virtudes cardinales que se le otorgan, además de la Fortaleza, la Justicia, la Prudencia y la Templanza. En

¹⁶¹⁹ AMBROSIO DE MILÁN: *Sobre las vírgenes y sobre las viudas*, pp. 237 y 243.

¹⁶²⁰ BORNAY, E.: *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco*, p. 41.

¹⁶²¹ *Ibidem*, p. 27.

¹⁶²² Don Álvaro de Luna ofrecía claramente su opinión al definir a Débora como símbolo de la Justicia que impartió: *Delbora, prophetisa, muger ebrea. Esta fue muger de un onbre llamado lapidoch, la qual non dubdo que sea de ante poner a los varones muy nobles de la sabidoria quasi divinal, de los quales e de la justicia muy clara nos solemos maravillar, tanto que commo yo comigo lo pienso, quanto resplandor de las muy exçelentes virtudes en ella aya seydo. Porque tanto esclareció en su tiempo, mas que los otros, por grandeza de consejo e por su justicia, la qual es una virtud, señora de todas, e reyna de las virtudes, que acerca del pueblo de Israel con razon tobo la alteza del iuzgado (...) La qual non solo resplandeció por spiritu de prophecia que es el mayor grado que el onbre alcanzar puede, mas resplandeció por grandeza de consejo e por muy clara justicia*: DE LUNA, A.: *op. cit.*, pp. 43-45.

¹⁶²³ RÉAU, L.: *op. cit.*, p. 319 y SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Iconografía medieval*, p. 328.

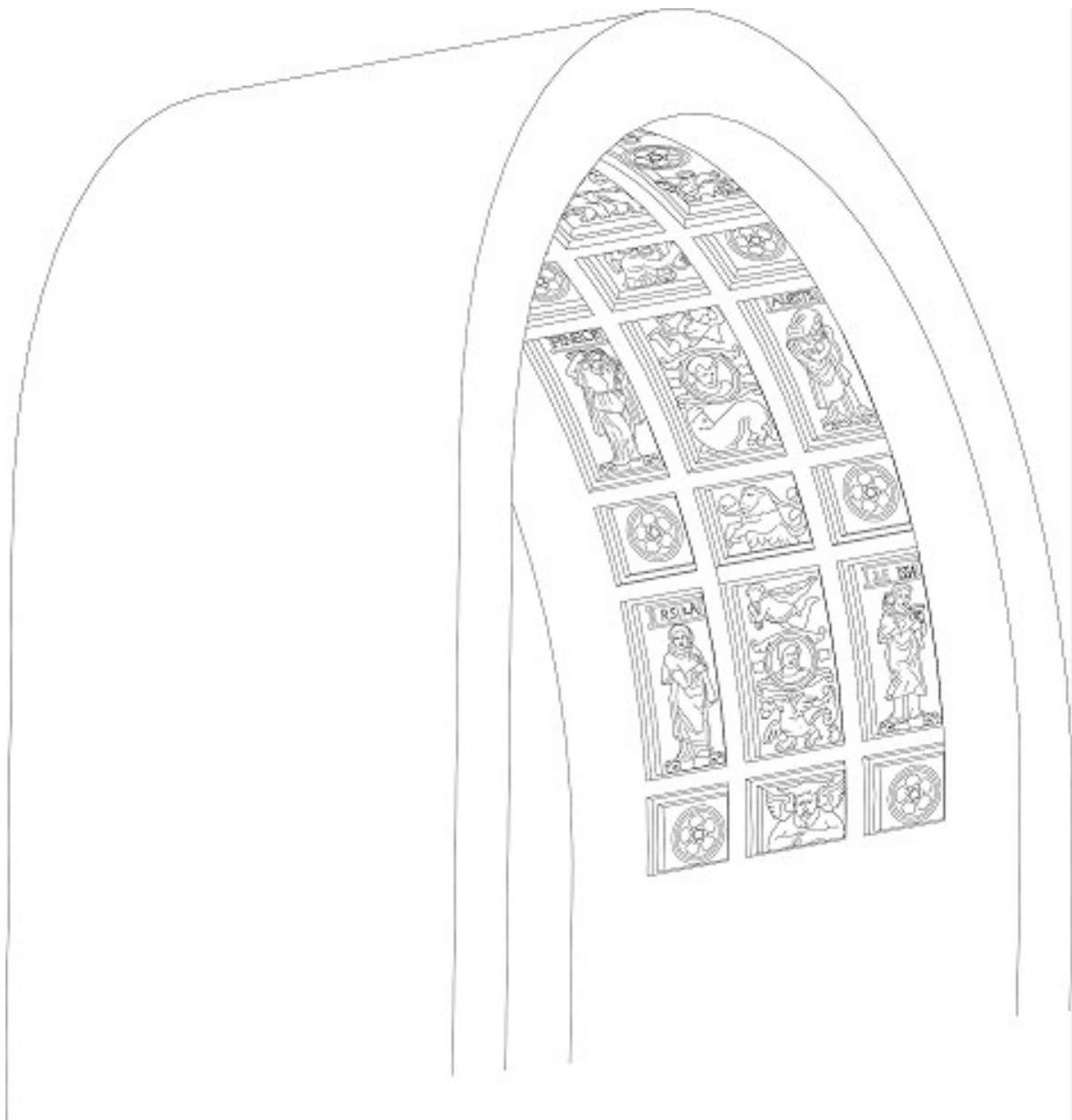
segundo y aún más importante lugar, porque las cuatro figuras bíblicas aparecen alabadas muy positivamente en esta obra y el orden que hemos propuesto para su lectura coincide perfectamente con el que don Álvaro de Luna ordenaba a las mujeres dignas de mención en su obra¹⁶²⁴.

Las otras cuatro figuras que cierran el ciclo femenino poseen un origen clásico. No es de extrañar que se utilizaran figuras mitológicas para simbolizar ciertas virtudes femeninas ya que si emplear figuras famosas de un pasado remoto era importante para los varones, también era de vital importancia este uso de un pasado noble y del cual sentirse orgulloso para las mujeres. Por ello si a los varones les era extremadamente grato el verse comparados con personajes clásicos y héroes de la Antigüedad, no nos sorprende que las mujeres quisieran también verse identificadas con heroínas o mujeres famosas de la época clásica y que se conocían muy bien en aquella época.

En cuanto estas figuras mitológicas, su lectura sería completamente diferente a la de las religiosas. Al colocarse en la parte que, debido a la reja, quedaba invisible al espectador, éstas formaban lo que llamaremos la parte privada del ciclo femenino. Al no estar destinadas a la contemplación del público perdían por completo su cometido de crear modelos a imitar y por tanto su simbología y comprensión no se dedicaron a los espectadores, sino que las virtudes que simbolizan cumplen una misión tan íntima que no tendrían porqué ser imitadas por el resto de la población. Su colocación también conllevaría un orden establecido y programado: aquí no sucedería como con las figuras religiosas, en las que una de ellas cobra un protagonismo inicial desde que se entra en la iglesia y se accede por la nave central, para luego pasarlo a otra y así sucesivamente. El conjunto de figuras mitológicas no se va descubriendo progresivamente conforme nos acercamos a él, como ocurre con las heroínas religiosas, sino que su visión se nos muestra de una forma completa, una vez hemos llegado a la parte del altar mayor y giramos sobre nuestros propios pasos para contemplar este programa. Recordamos otra vez que esto no estaría permitido a todo el público, al que se le negaría el acceso de forma general, debido a la ya mencionada existencia de la reja renacentista destruida durante la invasión napoleónica. Por eso, quizá en esta parte no se buscase un programa iconográfico dinámico como en el de las figuras bíblicas y que el espectador fuera descubriendo poco a poco, sino más bien por similitud a la propia duquesa y su situación real, un programa más íntimo y sincero, menos público y más acorde con sus propias y personales elecciones.

Por lo tanto, la explicación de este nuevo grupo de figuras sería diferente a la que hemos realizado para el grupo de carácter religioso: repitiendo la misma terminología utilizada para la anterior explicación, dividiremos las figuras mitológicas en E, F, G y H en orden descendente de importancia. Comenzaríamos la lectura por el registro inferior y el más próximo a nosotros, es decir, el de la derecha: esta elección se produce de una forma totalmente involuntaria e inconsciente, pero es lógico pensar que, si de las cuatro figuras las dos de la derecha se presentan con una visibilidad mayor al espectador que se colocaría en el altar mayor (debido a la estructura arquitectónica) y si tenemos en cuenta el natural movimiento de la vista de abajo hacia arriba, ésta debería detenerse con la primera figura que encontramos y que ocupa el lugar E: Artemisia.

¹⁶²⁴ Curiosamente el autor dedica los capítulos 5, 6 y 7 a Judit, Ester y Débora en ese preciso orden, y la primera parte del 14 a Abigail, cumpliendo exactamente la misma secuencia de lectura que proponemos para el ciclo: DE LUNA, Á.: *op. cit.*, pp. 37-46 y 58.



Vista de la parte femenina del ciclo desde el altar mayor

Además de lo ya mencionado, esta lectura ordenada se apoyaría en un uso muy inteligente de la luz que entra por los ventanales, iluminando de manera no uniforme las figuras, en la que se apoyaría también el artista para colocar las más importantes de su programa en los lugares de privilegio. Tras esta figura, la vista nos lleva hacia arriba, para contemplar la otra mujer ilustre del programa mitológico con una mejor visión para el espectador: la figura del lugar F o Alcestris. La tercera o lugar G sería Penélope, que no goza de una iluminación tan fuerte como Artemisia o Alcestris, pero que se coloca a una altura de los ojos del espectador mucho mejor que la última figura del programa y la más marginal que ocupa el lugar H: Hersilia, que no disfruta ni de una buena iluminación ni de una posición preeminente dentro del conjunto. Por lo tanto tendríamos el siguiente esquema:

lugares privilegiados E y F: Artemisia y Alcestris

lugar secundario G: Penélope

lugar marginal H: Hersilia



Ciclo mitológico o parte privada del programa iconográfico

Para este orden elegido de lectura los programadores no se basaron en la fama de cada figura o en el mayor o menor conocimiento que el público tuviera sobre la historia de estas mujeres mitológicas, sobre todo porque estaban en una zona de difícilísimo acceso para el espectador general y además no fueron elegidas para servir de modelo e imitación. Si se hubieran elegido por la fama de cada una, en los lugares privilegiados se habría colocado a la más conocida que es Penélope por su relato narrado por Homero en la *Odisea* en el mejor lugar de la serie y las otras tres en el resto de los lugares. Pero esto no sucede así y Penélope queda situada en el tercer lugar mientras que figuras menos conocidas como Alcestris y Artemisia se colocan en los lugares privilegiados y Hersilia en el marginal. Cabe preguntarnos el porqué de esta elección en la colocación: quizá los programadores o la persona de quien habían recibido el encargo no estaban tan interesados en el orden dependiendo de la fama o el conocimiento de un público que no tenía fácil acceso a este programa pudiera poseer. Otra posible colocación sería dependiendo del sufrimiento o de lo que estas mujeres hubieran hecho en vida por sus maridos, iniciándose

por la figura que más había ofrecido a su esposo y siguiendo en orden descendente¹⁶²⁵. Pero esta hipótesis tampoco se fundamenta porque la figura que más sufre u ofrece a su esposo sería Alcestris, que llegaría a dar su propia vida a cambio de la de éste y por ello se la identifica como un modelo de amor conyugal¹⁶²⁶, seguida de Penélope, que lo espera incansable durante años, Artemisia que le construye una tumba y finalmente Hersilia que procuraría la tan deseada descendencia, pero de nuevo este orden no se cumple.

Quizá el propósito de este programa mitológico no fuera solamente el representar figuras femeninas ilustres a las que, como es costumbre en la época, se asociaran las virtudes del comitente, las tuviera o no, sino algo mucho más sutil. El programa se iniciaría comenzando por la figura que más se asemejara a la duquesa o con la que ella sintiera más proximidad y siguiendo por las figuras con las que ella se identificara más, en un orden descendente de semejanza con la propia comitente, que siempre estaría inmersa en la planificación de la obra. Al fin y al cabo era doña María quien había financiado el proyecto, elegido por ella misma o por sus consejeros. Esta hipótesis nos lleva a pensar que el programa iconográfico y su ordenación no pudo venir sólo del propio artista por muy preparado que éste estuviese, sino de un entorno humanista muy fructífero que rodeara a la duquesa y que siguiera específicamente sus órdenes. Durante la concepción de este proyecto la misma comitente tuvo más de una palabra que decir en la decisión final de la elección de las figuras que servirían de último homenaje a su difunto esposo y finalmente a ella misma y es más que probable que estuviera completamente decidido cuando la muerte le sobrevino en 1528 y que si se produjeron cambios éstos fueron los mínimos.

Así encontramos aquí, en la parte más oculta del crucero e invisible debido a la conocida reja a la casi totalidad del público, el propósito más claro de la duquesa de crear un último y sentido homenaje a su esposo. En este lugar tan poco visible, la esposa del Gran Capitán dedicaría un último adiós a su marido mediante las cuatro figuras mitológicas con las que ella más se identificaba y que habían pasado a la posteridad por la entrega a sus esposos, en lugar de colocar virtudes generales aplicables a ella misma. Esta elección es importantísima, puesto que la duquesa aquí no eligió figuras que simbolizaran unas virtudes abstractas como la belleza o la sabiduría, siguiendo el ejemplo de otros nobles de la época, sino personajes más o menos reales con unas virtudes muy precisas que ella misma aplicaría a su propia vida y sobre todo volcadas a la relación con su esposo, algo cumplido y real, nada idealizado. Con esto, vemos claramente porqué se eligió el orden estudiado para las figuras mitológicas:

Artemisia (lugar E) es famosa por haber encargado a artistas de diferentes partes del mundo el hacer una tumba fastuosa para su esposo, que llegaría a convertirse en una de las maravillas del mundo antiguo. La semejanza con la duquesa es total, ya que fue su mismo caso: crear una tumba para el Gran Capitán, héroe de infinidad de guerras y conseguir con ello que pasara a la Historia. Además de esto ambas vivieron la pérdida de sus esposos con una gran pena y mantuvieron su viudedad sin llegar a casarse de nuevo. Por estos motivos se coloca en el primer lugar y sirve como introductora al resto del programa, ya que es sin duda la más parecida a la duquesa.

¹⁶²⁵ No olvidemos que según algunos autores como Ovidio, las esposas ejemplares como Penélope, Alcestris y algunas otras debían su renombre a sus desdichas: LIDA DE MALKIEL, M. R.: *La idea de la Fama en la Edad Media castellana*, p. 59.

¹⁶²⁶ AGHION, I., BARBILLON C., y LISSARRAGUE F., *Héroes y dioses de la Antigüedad*, p. 9.

Alcestis (lugar F) se coloca en el otro lugar de privilegio al ser la figura mitológica que más hace por su esposo, llegando incluso a dar su vida a cambio de la de él, aunque finalmente fuera salvada por Hércules. Aquí la duquesa se identificaría también con Alcestis al desear llegar a dar su vida por la del esposo difunto, durante la proyección de su tumba-homenaje. Vemos como la elección de la virtud es más subjetiva de lo que parece, puesto que aquí ella relaciona su semejanza a la figura de Alcestis de una forma interna, a través de la cual canaliza y transmite el amor que siente por su esposo, que es tanto como para llegar a dar su vida por la de él. La identificación con Alcestis podría llegar a parecernos un tanto idealizada ya que ella no pudo dar su vida por la del Gran Capitán, pero en un sentido dramático sabemos que durante sus últimos años volcó toda su existencia en devolverle a don Gonzalo el buen nombre que en esos momentos se estaba poniendo en entredicho y lo que es más, lograr para él la tan ansiada inmortalidad gracias a un monumento por el que pasaría a la posteridad, en pocas palabras, devolverle a la vida. Otro tema interesante es la ya mencionada comparación entre la figura de Hércules y la de Cristo. Ya sabemos que en el Renacimiento esta comparación no era algo inusual y teniendo esto en cuenta la comparación de Alcestis con la duquesa tampoco sería aleatoria. Es una asociación ciertamente inteligente la de comparar a Hércules, que es el que consigue la Resurrección de Alcestis, con Cristo, quien logrará la Resurrección de la propia duquesa; pero lo interesante es la colocación de Alcestis en el lugar de mayor privilegio dentro de la serie mitológica y exactamente enfrente del altar mayor, el lugar de las 8 desde el cual se divisa mejor el retablo, quizá como una lejana personificación de la duquesa implorando a su Hércules (Cristo) la Resurrección tras la muerte para poder vivir una segunda vida junto a su amado esposo (en este caso el Gran Capitán).

Con Penélope (lugar G), la comitente se identificaría sobre todo por los innumerables años de espera a los que se vería sumida como la misma heroína griega mientras ambas aguardaban el regreso de sus esposos de la guerra, una de la de Troya y otra de las de Italia. Ambas debieron cultivar la paciencia y la fidelidad¹⁶²⁷ durante esos períodos de tiempo apartadas de sus amados esposos, de ahí que doña María se vea claramente reflejada en Penélope.

Hersilia (lugar H) simbolizaría aquí también la fecundidad de la duquesa, o lo que es lo mismo, la descendencia del Gran Capitán, personificada en sus dos hijas. Quizá se colocara en este lugar marginal debido a que doña María nunca pudo dar a don Gonzalo hijos varones que perpetuaran su nombre y continuaran sus peripecias militares en innumerables guerras. La esposa de Rómulo simbolizaría la continuidad de la estirpe dentro del programa que su esposo vería desde su tumba y que serviría para que toda la familia estuviera presente y unida gracias a esta figura. Recordemos que la estirpe era un motivo obligado durante el medievo y esta idea pasó al Renacimiento. El propio Hernán Pérez del Pulgar en su obra dedicada al Gran Capitán no olvidaba incluir la información sobre doña María referente a su genealogía como antes ya hiciera con el Gran Capitán: *Fue esento en el gobernar de su gente de la compañía de los quales continuando la Guerra hasta la acabar no le pudo quitar el amor tierno que tenia a sus hijas y demasiado querer a su muger hija de don Fadrique manrique de linaje muy claro y antigo: ca fue hijo del adelantado don Pero marique gran señor que fue en estos reynos: cuyo estado era el que oy posee su visnieto el duque de Najara*¹⁶²⁸. Esta estirpe, aunque no fuera por la línea directa masculina, también estaba asegurada gracias a doña María y a su nieto Gonzalo. Las dos últimas figuras, Penélope y Hersilia también eran identificadas como ejemplo de

¹⁶²⁷ REVILLA, F.: *Diccionario de iconografía*, p. 294.

¹⁶²⁸ PÉREZ DEL PULGAR, H.: *op. cit.*, folio XXII verso.

esposa fiel¹⁶²⁹, un dato que sin duda la duquesa quiso añadir a su programa, una vez más volcado hacia la figura de su esposo, sin olvidar que autores como San Jerónimo indicaban a Hersilia y a Penélope como modelos de Castidad¹⁶³⁰.

En cuanto al esquema general compositivo de las mujeres ilustres, vemos que están colocadas e interpretadas de una forma absolutamente ordenada y planificada. No sólo el tema las distribuye, separando como hemos visto las de origen bíblico de las de origen mitológico y otorgando a las primeras la posición preeminente en el esquema, sino que incluso la misma interpretación que el artista hace de cada una de ellas nos ayuda a crear una ordenación lógica que sólo se ve rota por una de las figuras: Penélope. En efecto, todas y cada una de las mujeres ilustres es gemela en pose a la que tiene a su lado y gemela en pose o atributos a la que tiene justamente enfrente:

Judit es gemela de Abigail en la posición de tres cuartos y casi en la concepción completa de la figura. Ambas sólo se diferencian en el ademán de arrodillarse de Abigail y en el brazo derecho, que en la primera está más adelantado que en la segunda, que se ayuda con éste para apartar el manto. También son idénticas en la ejecución de las manos, como hemos comentado anteriormente. Lo es también de Artemisia en que ambas sostienen en sus manos los atributos más preeminentes, aunque Judit tiene dos y Artemisia sujeta la copa con las dos manos, la diferencia es mínima.

Ester es gemela de Débora en la pose de perfil, y lo es además de Alcestris en la posición estática que se aprecia en ambas frente al dinamismo de sus compañeras de registro y en la contraposición de los caracteres de ambas figuras. Prácticamente son casi exactas si excluimos las vestimentas y el brazo con el que Ester sujeta la tela con su mano derecha. Un punto interesante sería el tratamiento diferente de los cabellos, que se subraya entre Alcestris que los oculta (símbolo de una pena enorme) y Ester que los lleva sueltos y cuya melena mueve un viento de origen desconocido. Esta forma de diferenciar el tratamiento del cabello no es simplemente un elemento formal, sino que sería una ayuda al recurso expresivo de colocar la figura más triste de la temática mitológica frente a la más alegre de la temática religiosa y con esto se profundiza en la caracterización de los sentimientos de las mismas.

Débora es gemela de Ester en la pose de perfil, y lo es de Penélope es cuanto a que ellas dos son las únicas figuras de toda la serie que están en una clara actitud de movimiento: Débora hacia adelante o izquierda del espectador y Penélope hacia adelante pero en diagonal. Abigail es pareja de Judit en la pose antes comentada y de Hersilia en cuanto a la ausencia de atributos de ambas y a la importancia que se da al tema del manto y las manos. En las dos se resuelve esta ausencia de atributos objetuales en una forma especial de embozarse o manejar el manto que llevan y que las relaciona en su forma de ejecución. Hersilia, también es pareja de Artemisia en la pose de tres cuartos y en la colocación de las manos, que también es exacta, ya que sujeta la copa de la misma manera que Hersilia se está recogiendo el manto.

El problema lo origina Penélope con su posición, ya que no respeta el riguroso perfil de su registro como Ester, Débora o Alcestris, sino que su pose es una mezcla de las figuras del registro inferior y superior. Su postura única en todo el programa

¹⁶²⁹ LEÓN COLOMA, M. A.: *El programa iconográfico del Palacio de la Real Chancillería de Granada*, p. 41 y GRIMAL, P.: *op. cit.*, p. 41.

¹⁶³⁰ PETRARCA, F.: *Triunfos*, pp. 194-195.

viene acentuada por el manto o tela que porta sobre su cabeza y que parece que se acaba de quitar, elemento que rompe totalmente la composición y la simetría de registros de todo el ciclo. Pero debemos considerar esta ruptura en el esquema establecido analizando este orden no como un inconveniente, sino como una ventaja. Hasta este momento hemos considerado que las figuras se asemejan tanto unas a otras por seguir un patrón establecido, pero éste patrón pudo estar provocado por una ausencia de modelos compositivos en los que los artistas se inspiraran, debido a la precariedad iconográfica de muchas de estas figuras. Esto conllevaría que los artistas tuvieran que limitarse a seguir solamente dos modelos, las figuras de tres cuartos y de las que Judit es el prototipo, y las de riguroso perfil, creando mínimas variantes entre todas ellas para restar monotonía. Esto hace que todo el ciclo femenino nos parezca muy ordenado pero excesivamente monótono en cuanto a posturas y formas de representar a las figuras, algo que no ocurrirá en absoluto en el ciclo masculino. Por lo tanto, el hecho de que Penélope rompa este esquema no debemos verlo como un error, sino como todo lo contrario y si es capaz de romper la monotonía de sus compañeras pudo ser porque el artista se inspiró en algún precedente iconográfico aún desconocido para nosotros pero que investigaremos en el capítulo 9, y que pudo servir para la mujer más famosa y conocida de las 4 mitológicas en la época en la que se estaba realizando el ciclo.

Pero las comparaciones entre todas estas mujeres no acaban aquí, ya que también podríamos llegar a relacionar a cada mujer ilustre, no sólo en cuanto a sus similitudes con la duquesa, sino que este esquema de parecidos llega incluso a cumplirse entre ellas mismas. Este programa está tan bien ideado que llega a relacionar las figuras religiosas y las mitológicas, haciendo una similitud entre ellas, unas veces sutil, otras mucho más clara. Para este estudio comenzaremos diciendo que la relación que existe entre las figuras religiosas y las mitológicas se corresponde con la que cada una tiene exactamente enfrente, y la relación es que sus historias poseen más de un punto de conexión, con lo que no sólo tienen parecido con la duquesa, sino entre ellas mismas y esto hace que se las coloca en determinados lugares.

Judit se sitúa enfrente de Artemisia ya que ambas tienen en común el hecho de que las dos son viudas y ninguna se llega a casar la segunda vez por el respeto y el amor que profesan a sus respectivos esposos. En ambas se insiste en que pudieron ejercer correctamente la administración de todos los bienes que les fueron legados por sus maridos. Ester se coloca como pareja religiosa de Alcestis ya que ambas ofrecen su propia vida para intentar salvar la de otros. La primera la arriesga al presentarse ante Asuero para proteger al pueblo judío y la segunda ofrece la suya a la Muerte a cambio de salvar la de su esposo. Débora se coloca como pareja de Penélope ya que ambas se encuentran en una situación de opresión y deben ser las líderes que protejan a los que confían en ellas. La primera protege y guía al pueblo judío del ejército que los oprimía y la segunda es la líder de su casa que debe oponerse por medio de la astucia a los invitados no deseados que causan tantas molestias a su casa y a todos los que allí habitan. Por último, Abigail es pareja de Hersilia porque ambas son esposas de reyes e intercesoras ante éstos para que no se produzca un conflicto o una batalla que acarrearía males mayores entre las dos partes en litigio. La figura religiosa intercede entre el rey David y Nabal para que no destruya la casa de éste y a todos los que allí viven y la figura mitológica intercede entre Rómulo y Tacio para evitar la guerra entre romanos y sabinos.

Al igual que la composición es importante en el orden y la colocación de las figuras, el tema del movimiento o del dinamismo de las mismas también las ordena de una forma muy metódica que se cumple a la perfección. Podríamos hablar de dos registros:

Registro inferior:

Judit y Abigail (en la parte bíblica)

Hersilia y Artemisia (en la parte mitológica)

Registro superior:

Ester y Débora (en la parte bíblica)

Penélope y Alcestis (en la parte mitológica)

No es extraño que el orden de este programa llegue incluso a la composición de las figuras, ya que éstas se colocan ordenadas en posición de tres cuartos si ocupan el registro inferior o más próximo al espectador, y de perfil si ocupan el registro superior o más alejado a la visión del público. Pero este orden también se cumple en la forma de interpretar las figuras, ya que podríamos calificar al registro inferior de estático y al registro superior de dinámico. En efecto, todas las figuras del registro inferior aparecen estáticas, pero no en un estatismo total: Judit aparece impassible, algo parecido a lo que ocurre con Artemisia, cuyo movimiento se limita a mostrarnos el atributo que posee, la copa. Por su parte, Abigail y Hersilia sí se mueven, pero sólo en un ademán de postrarse o hacer una reverencia, por lo tanto su movilidad no afecta al marco, ya que el movimiento es interno a la composición: lo realizan dentro del espacio que tienen para ello y no intentan avanzar ni salirse de éste para realizarlo.

Por contra, el registro superior es el llamado dinámico, ya que todas sus figuras se mueven y lo hacen para intentar escapar del marco en el que se ven contenidas. No es un movimiento dentro de su espacio, sino hacia fuera. Este movimiento además está ordenado, ya que es menor cuanto más próxima sea la cercanía a la nave de la iglesia y aumenta conforme nos alejamos de la misma. Ester y Alcestis aparecen de perfil, con una pierna ligeramente adelantada, pero esto sólo lo podemos observar por la posición del pie adelantado, que además pertenece a la pierna que queda oculta al espectador, con lo que este movimiento es muy poco perceptible al mover la pierna que no se ve. El artista se ayuda para atenuar este movimiento en tratar la parte superior de las dos figuras de una manera estática. En ninguna de ellas se aprecia un movimiento exacerbado en la mitad superior y los movimientos de las piernas están muy controlados. Ambas caminan muy despacio hacia delante, hacia su destino. Por el contrario, Débora y Penélope se colocan con las piernas separadas y en clara actitud de movimiento que se ve reforzada por la posición de las manos que acentúan dicho dinamismo. Aunque en composición Penélope rompa el esquema de sus compañeras y no siga la misma estructura de Débora, sí está claro que el tema del movimiento lo cumple a la perfección, dando buenas muestras de su dinamismo, tanto en su mitad inferior como en la superior. Por lo tanto, encontraríamos otro esquema basándonos en el estudio del movimiento:

figuras del registro inferior totalmente inmóviles:

Judit y Artemisia

figuras del registro inferior móviles, pero dentro de su espacio:

Abigail y Hersilia

figuras del registro superior de movimiento poco perceptible hacia fuera de su espacio:

Ester y Alcestis

figuras del registro superior de movimiento muy perceptible fuera de su espacio:

Débora y Penélope

Como hemos visto hasta ahora, las posiciones de las figuras femeninas responden a un orden lógico y ordenado que crea el sentido del programa y que sólo se rompe en la figura de Penélope de una manera muy sutil. Dado que para estas figuras no poseemos una iconografía muy conocida en todas ellas, debemos pensar que el artista pudiera haber tomado ciertas posturas de otras figuras más famosas para inspirarse en su trabajo, sobre todo en figuras de las que no conocía muy bien una iconografía anterior. Según esto, las posturas de las figuras femeninas podrían tener alguna inspiración de otras más comunes y que se conocieran previamente por los artistas de la época, aunque estos modelos propuestos fueran en su mayor parte de temática religiosa y no se adaptaran perfectamente al personaje representado:

Judit no necesitaría de una inspiración anterior ya que su figura era muy conocida en ese tiempo, como hemos citado con el ejemplo de Donatello, y su propia iconografía era lo suficientemente fuerte como para servir de modelo, de ahí que fuera el modelo para sus demás compañeras en posición de tres cuartos. Ester, con su posición y el objeto que hemos analizado en su capítulo nos recuerda a una Eva en actitud de ofrecer la manzana a Adán, con quien mantendría un cierto diálogo como hace esta figura¹⁶³¹. Ésta pudo ser la inspiración del artista ante una figura un tanto desconocida para él pero para la que pudo encontrar un modelo satisfactorio. La figura de Débora es la más extraña y no se adecua a ningún modelo conocido de donde podamos sugerir que el artista haya obtenido su inspiración. Abigail, con su posición de hacer ademán de arrodillarse y aceptar las órdenes del rey, nos recordaría a una Anunciación en la que la Virgen acepta la palabra de Dios y se inclina ante el ángel para recibir el mensaje. Su inspiración pudo estar en una de las innumerables anunciaciones que se conocían en la época.

En cuanto a las figuras mitológicas, Artemisia, por su especial iconografía al igual que Judit, tampoco necesitaría de una inspiración especial, aunque cualquier adoración de los Reyes Magos o los pastores pudo servir como modelo a esta figura en actitud oferente. Alcestis es la figura más triste de toda la serie, embozada en su manto y con paso incierto, con lo que puede recordarnos a alguna de las mujeres que asisten al entierro de Cristo,

¹⁶³¹ No era extraño que los modelos iconográficos, sobre todo durante la Baja Edad Media, se aprovecharan para representar nuevas figuras de temática totalmente distinta: Antonino Pío fue transformado en San Pedro, Hércules en la Fortaleza, Fedra en la Virgen María, Dionisos en Simeón y Venus Púdica podía convertirse en Eva: PANOFISKY, E.: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, p. 136.

sobre todo a la Virgen en el desconsuelo que demuestra. La figura de Penélope se nos muestra muy dinámica y jugando con el manto o tela que porta sobre su cabeza. Intentando encontrar alguna figura que pudiera servir de inspiración, sólo hallamos como posible modelo la figura de Salomé, debido al dinamismo y al juego con el vestido, sobre todo recordando la que Filippo Lippi realizó para los frescos de la Catedral de Prato. Por último, Hersilia aparece expectante y un tanto en segundo plano, lo que unido al hecho de que se represente embarazada nos recuerda sobremanera al momento de la Visitación entre la Virgen María y su prima Santa Isabel.

En la mitad del programa iconográfico perteneciente a las cuatro mujeres bíblicas podemos observar ciertas relaciones que las emparejan de forma muy clara y ordenada, no dejando nada al azar en todo el esquema compositivo de la obra. La figura de Judit hace pareja con la de Abigail y las dos ocupan el lugar más bajo de la serie, pero también el más próximo al espectador. El artista las coloca a las dos en una posición de tres cuartos para conseguir una mejor visión desde abajo. Las otras dos figuras, Ester y Débora, se colocan en el registro superior y su posición es de un riguroso perfil, ya que debido a la altura de la bóveda, el espectador posee una mejor visión de ellas que si se hubieran representado de tres cuartos como sus compañeras del registro inferior. Algo que es común a las otras tres pero que las diferencia con respecto a Ester es el atuendo que muestran. Tanto Judit, como Débora y Abigail, variando en tonos y formas, se visten con dos piezas que el artista se preocupa de cambiar tanto en color como en disposición para evitar cierta monotonía, pero que en el fondo son muy similares. En las tres se trata de un vestido ceñido al cuerpo y sobre éste un manto que se coloca de la manera que el artista encuentra más oportuna dependiendo de sus intereses estilísticos o de la iconografía de cada figura, como hemos comentado anteriormente. Pero la figura de Ester rompe este esquema al presentarnos un vestido similar a las otras tres y sin ningún manto sobre el que se coloca un chaleco de un azul muy vivo y un cinturón que le dan un aspecto muy distinto al de sus compañeras. Es este chaleco azul el que rompe y distorsiona el esquema compositivo de las mujeres bíblicas en su ordenada policromía, haciendo que prestemos mayor atención a Ester, al igual que ocurría con Penélope en las mitológicas, en un intento de restar monotonía al esquema compositivo. Esto hace que Ester sea la figura más graciosa y etérea de las cuatro, frente a la monumentalidad de Judit, el dinamismo de Débora o el sentimiento de comunicación que nos transmite Abigail.

Al igual que la serie de origen bíblico, las cuatro figuras de origen mitológico tienen un claro esquema que les proporciona el orden correcto para su colocación. También se distribuyen en parejas, siendo Penélope la compañera de Alcestis y Hersilia la pareja de Artemisia. En el primer registro estas dos últimas aparecen haciendo pareja y como a sus compañeras de enfrente (Abigail y Judit) el artista las coloca en posición de tres cuartos, al ser las figuras que más cerca aparecen de la posición del espectador y ser esta posición la elegida por él para una mejor contemplación del programa. En el segundo registro, Penélope y Alcestis se deberían colocar de perfil, al igual que sus compañeras de enfrente, también situadas en la parte más alta de la serie y por tanto la más alejada del espectador, aunque ya hemos comentado el hecho de que Penélope no se encuentre en un perfil riguroso como sus compañeras de registro (Alcestis, Débora y Ester) y lo haga en una pose de tres cuartos como las figuras del registro inferior.

Aparte de las similitudes estudiadas que comparte la parte de las figuras religiosas y mitológicas, todo el conjunto posee unas características comunes que unen aún más la totalidad del programa iconográfico. Todas ellas miran hacia el crucero de la iglesia o

dirigen su atención hacia él y se apoyan sobre pedestales en forma de doble rollo sobre una concha o venera que también veremos en el ciclo masculino. La línea general de los atuendos es colocarles un gran vestido y un manto con el que el artista juega para dar variedad a las composiciones y no hacernos el programa excesivamente monótono pero sí uniforme. El vestido o el manto, según la figura, se decora con grecas de origen vegetal que adornan los tejidos y estas grecas como decoración son algo común a todas las figuras y que ninguna se permite el lujo de incumplir. Podríamos pensar que estas grecas son una decoración más del conjunto y que no poseen una importancia especial, pero si observamos atentamente el único retrato que se conserva de la duquesa en el interior de la iglesia, la talla de madera a los pies del lado derecho del retablo, veremos como se representa de rodillas y orante con las manos unidas, como compañera de su esposo el Gran Capitán. En esta talla la duquesa se viste con un manto y un vestido que, curiosamente está decorado con unos brocados y grecas de origen vegetal en dorado, que sólo difieren de las del programa iconográfico estudiado en su tamaño debido a la diferente altura de colocación de dicha figura y demás mujeres ilustres.



Estatua orante de la Duquesa de Sessa
Retablo mayor del Monasterio de San Jerónimo, Granada

En efecto, las grecas del vestido de doña María son mucho más pequeñas y detalladas que las de las figuras que se colocan en la bóveda, pero esto tiene la sencilla explicación de que iba a ser vista por el espectador a una distancia mucho más cercana que las del resto de mujeres ilustres, y por tanto encontramos aquí otro alarde técnico del artista y otro detalle más que refuerza la teoría de la comparación de doña María con las heroínas de la Biblia y la mitología clásica¹⁶³².

El orden en el esquema compositivo del que hemos venido hablando también se cumple en el tema de la decoración de monstruos y medallones que acompaña a las figuras femeninas en este programa iconográfico. Entre estas mujeres se coloca una disposición tripartita que se compone de un ángel en la parte superior, un medallón con un busto en la parte central y un ser monstruoso en la inferior. En el registro superior de ambas partes, el que ocupan Ester y Débora en el lado bíblico y Penélope y Alceste en el mitológico, se decora con el mencionado ángel y el medallón central que, en el lado bíblico-privilegiado es una mujer anciana y en el mitológico-marginal un hombre maduro vestido a la romana. Bajo estos medallones encontramos unos seres fantásticos similares a toros con el cuerpo extremadamente alargado, las patas anteriores de felino y las posteriores de caballo. Su posición describe una especie de S, al volverse sobre sí mismo para observar lo que ocurre a sus espaldas. En el registro inferior, el que ocupan Judit y Abigail en el lado bíblico y Hersilia y Artemisia en el mitológico, se repite el ángel de la parte superior, pero ahora el tema del medallón central es el mismo en cada uno de los lados: una dama joven representada casi de manera exacta. Bajo ésta, también se repite enfrente el monstruo, pero a diferencia del registro superior que es una especie de toro, ahora el monstruo representado es un león con alas, patas de ave y una cola que parece de serpiente, algo que podríamos identificar con una quimera¹⁶³³. Es curioso anotar que este animal fantástico es exactamente el mismo que aparece representado en la fachada de la iglesia bajo los tondos de San Pedro y San Pablo, por lo que consideramos que su colocación en este programa no debería suponer un sentido simbólico añadido al programa iconográfico, sino que esta decoración de seres fantásticos serviría para acompañar a la serie de personajes ilustres, sin un segundo sentido de lectura. Todo el conjunto se completa con una decoración de guirnaldas y frutas que remata el mensaje triunfalista del ciclo¹⁶³⁴.

En cuanto a la luz¹⁶³⁵ se trata de un elemento que complementa en gran manera la lectura del ciclo, de ahí que la colocación de las figuras dependa de la relación que éstas establezcan con respecto al espectador, es decir, del tiempo que éste dispone y de la

¹⁶³² España era un país de gran tradición sedera, sobre todo Granada y la zona de influencia musulmana, uno de los centros de producción más importantes de Occidente. Los más preciados tejidos de seda eran los brocados, un tejido de seda, oro o plata cuyos motivos destacaban sobre el fondo en un ligero relieve. Entre los motivos más comunes destacaban las *alcarchofas*, *árboles*, *florones* y *ristres*. En cuanto a la técnica se citan 3 clases de brocados: brocado raso (motivo en relieve liso), brocado de pelo (motivo en relieve trabajado como terciopelo) y brocado de pelo rico (motivo en relieve formado por una serie de anillitos sin cortar): BERNIS, C.: *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*, I. *Las mujeres*, pp. 20-22.

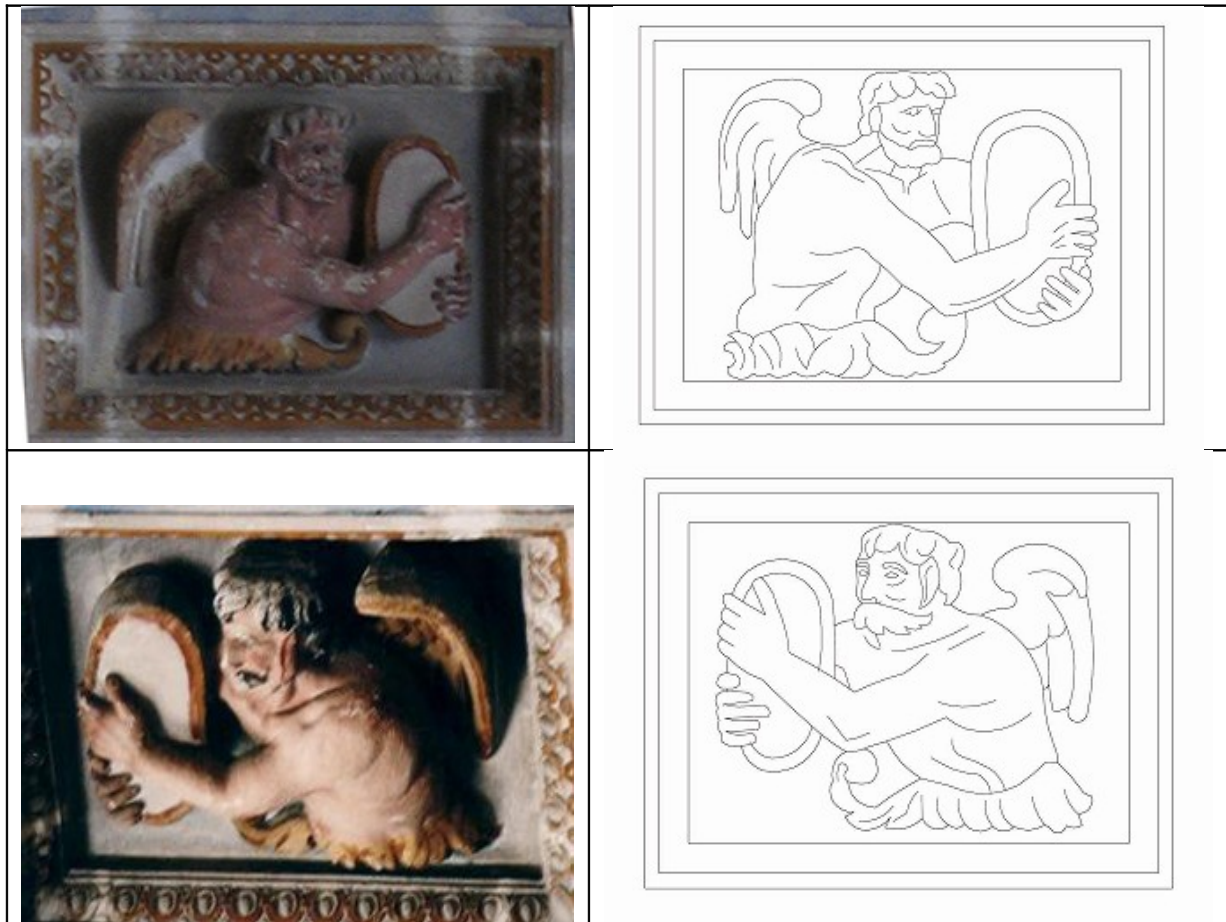
¹⁶³³ También entre las cuatro figuras religiosas aparece un león provisto de patas vegetalizadas, que tiene un simbolismo duplo: connotaciones positivas como fortaleza de espíritu, vigilancia y también brutalidad. En el *Physiologus* y los *Bestiarios* medievales se le relacionaba con Cristo por nacer ciego y resucitar a los tres días, vinculado al tema de la Resurrección que ayudaría a completar el mensaje triunfalista del ciclo: ÁVILA, A.: *Imágenes y símbolos en la Arquitectura pintada española (1470-1560)*, pp. 128 y 139.

¹⁶³⁴ Las frutas son atributos de la caridad, considerada como amor al prójimo, y de la abundancia, no en esta vida sino en el más allá. A veces portan identidad al edificio que las acoge, concibiéndolo como Templo de la Fama y de la Prosperidad, prefiriendo las frutas de forma redondeada (manzanas, granadas, peras). Las guirnaldas son símbolo de la abundancia, y también están ligadas a conjuntos de carácter triunfal y a monumentos funerarios, como imagen de la vida y la muerte, asociándose a conjuntos arquitectónicos como altares, retablos y sepulcros: *Ibidem*, pp. 151-153.

¹⁶³⁵ En todo momento, aunque trascienda idealmente los límites de la realidad, la luz es siempre un elemento fundamental en un sistema visual: NIETO ALCAIDE, V.: *La luz, símbolo y sistema visual*, p. 102.

facilidad que posee para poder verlas, y en relación con este último punto de la facilidad, el tema de la luz y la iluminación que cada figura recibe es muy importante con respecto al orden de colocación. Como se puede apreciar fácilmente no todas de las figuras reciben la misma iluminación ni en cuanto al tiempo ni en cuanto a la intensidad de los rayos de Sol del exterior. En este caso, las figuras bíblicas y mitológicas mejor iluminadas se corresponderían con la A y la B, y no porque se encuentren más cerca de las ventanas, al contrario son las que se sitúan en una posición más alejadas de las mismas, sino porque es precisamente esta lejanía lo que hace que los rayos de luz incidan de una manera mucho más directa debido a la angulación, que lo hacen con las otras figuras. Inmediatamente seguida se encuentra la figura C, muy cerca de las ventanas, pero lo suficientemente alta como para recibir la luz y poseer un cierto grado de iluminación y por último la figura D, que está demasiado cerca de las ventanas y demasiado baja para recibir la misma luz que sus compañeras quedando sumida así en una relativa oscuridad que no sufren las otras tres figuras, sobre todo la A y la B. Este estudio de la luz nos ayuda a confirmar la teoría de los lugares privilegiados, secundario y marginal citados anteriormente.

Para concluir y uniéndolo a todo lo citado anteriormente, debemos tener en cuenta que la figura decorativa que corona la bóveda es un ser mitológico que porta lo que podríamos identificar como un espejo.



Seres fantásticos portando espejos en parte más alta de las bóvedas

Si aceptamos esta teoría, ese espejo idealizado reflejaría las tumbas que nunca llegaron a colocarse en el crucero y que deberían verse aquí de una manera simbólica, es decir, en lo más alto de la bóveda y superando así doña María incluso las virtudes de las heroínas que ella misma había elegido para su programa funerario, al colocarse de manera muy sutil por encima de éstas. Plutarco, una de las fuentes elegidas para la realización de este programa, mencionaba que había escrito las *Vidas paralelas* impulsado por otros, y definía cada *Vida* como un espejo que le incitaba a adornar y asemejar su propia existencia a las virtudes de aquellos hombres con una intencionalidad paradigmática. Así se colocaba como beneficiario de ese mirarse en las virtudes de sus héroes biográficos y entendía la fama como el espejo que movía la emulación y hacía sacar de él lo que llevaba dentro, un pensamiento moralizante y ejemplarizante que transmitiría a sus lectores¹⁶³⁶. Ya en época medieval se sabía que los *neuf preux* nacieron y se difundieron como un espejo de perfección caballeresca en un claro sentido de imitación¹⁶³⁷. Así vemos que el programa iconográfico además de estar perfectamente diseñado para rendir un sentido homenaje a su esposo, sobre todo en las ya citadas figuras mitológicas que forman la parte íntima o privada del programa, no olvida colocar las figuras de ambos en lo más alto del mismo, superando así a todas las que lo componen, en un claro sentimiento renacentista de triunfo sobre la muerte.

¹⁶³⁶ CEREZO, M.: *Plutarco. Virtudes y vicios de sus héroes biográficos*, pp. 36 y 92.

¹⁶³⁷ DONATO, D. D.: *I generi e temi ritrovati en Memoria dell' Antico nell' arte Italiana, Volumen II*, p. 112.

8.1. Homero

Se trata del poeta épico griego que vivió alrededor del S. IX a.C. y murió en la isla de Ios. Tradicionalmente se le atribuyen los poemas de la *Iliada* y la *Odisea* y se le representa viejo, ciego y muy respetado por todos. De hecho se cree que su nombre proviene de su ceguera, ya que Homero podría significar ciego en dialecto de Cumas¹⁶³⁸. Su historia se narra en 8 biografías realizadas por diversos autores que contienen más datos sobre el origen de la poesía épica que sobre la propia vida del poeta¹⁶³⁹. La primera de estas biografías, la atribuida falsamente a Heródoto, narra cómo Melanopo, oriundo de Atenas, se casó en Cumas en la región de Eolia, con la hija de Omires y de este matrimonio nació Cretéis, la madre de Homero. Al morir Melanopo, Cretéis fue enviada por su tutor Cleanacte de Argos a Esmirna y en la ribera del Meles dio a luz a un niño que por esta razón se llamó Melesígenes. Después Créteis se casó con Femio, que fue su maestro y aleccionó a Melesígenes para que adquiriera una gran fama en el arte de la poesía entre los extranjeros que acudían a Esmirna. Tras la muerte de su maestro Femio, Melesígenes le sucedió en la escuela, pero fue invitado por un comerciante de Léucade llamado Mentos para que lo acompañara a un viaje por mar hasta Tirrenia, Iberia e Ítaca. En esta última se sintió afectado por una oftalmía y dejó la embarcación para quedarse en casa de Méntor, hijo de Alcimo, donde conoció las tradiciones relativas a Odiseo y concibió el plan de crear la *Odisea*. Al volver Mentos a Léucade, Melesígenes recorrió con él las costas del Peloponeso y al llegar a Colofón perdió completamente la vista. Por ello se dirigió a Esmirna y desde entonces vivió por entero dedicado a la poesía. Más tarde pasó a Noentico donde fue hospedado por Tiquio y recitaba la *Tebaida* y los *Himnos* para ganarse la vida. Desde allí fue a Cime donde se le recibió con gran entusiasmo, por lo que él pidió que la ciudad lo mantuviera a cambio de componer versos en su honor. El Senado se reunió y uno de los senadores proclamó que se agotaría el tesoro público si acogían a todos los ciegos, por lo que se lo negaron y Melesígenes (a quien desde entonces se le llamó Homero) se dirigió a la Fócide, profiriendo esta imprecación al salir de Cime: *No aparezca jamás en este país ningún poeta ilustre que pueda celebrarlo*¹⁶⁴⁰.

En la Fócide el maestro Testórida se apoderó de sus poemas, entre ellos la *Pequeña Iliada* y la *Foceida*, y se trasladó a Quíos para recitarlos como propios, pero Homero lo persiguió y descubrió allí su impostura. Éste creó en esa ciudad muchas de sus obras, abrió una escuela, se casó y tuvo dos hijas. Compuso la *Iliada* y la *Odisea* donde figuran Mentos, Méntor y Tiquio y habiendo alcanzado gran fama decidió trasladarse a Atenas. Lamentablemente murió en el camino y fue enterrado en la isla de Ios, donde sus compañeros le erigieron una sencilla tumba. La biografía termina diciendo que era Eolio y que nació 622 años antes de la expedición de Jerjes y 168 después de la toma de Troya (alrededor del año 1100 a.C.). De esta biografía se considera como probable que Homero fuera de Esmirna, de donde era procedente la familia de los homéridas, y que pasara gran parte de su vida en Quíos.

¹⁶³⁸ AGHION, I. BARBILLON C. y LISSARRAGUE F., *Héroes y dioses de la Antigüedad*, p. 197.

¹⁶³⁹ De estas 8 biografías la primera se atribuye falsamente a Heródoto; la segunda a Plutarco; la tercera es la del léxico de Suidas; la cuarta, quinta y sexta son anónimas; la séptima es la *Crestomatia* de Procio y la octava es la conocida con el nombre de *Certamen de Homero y Hesíodo*: ALLEN, T. W: *Homeri Opera, Vida VI, Tomus V: Hymnos cyclum fragmenta margitem batrachomyomachium vitas contines*, p. XIII.

¹⁶⁴⁰ *Ibidem*.

Aristóteles, en su *Poética*¹⁶⁴¹, calificaba a Homero como *el poeta máximo (pues él solo compuso obras que, además de ser hermosas, constituyen imitaciones dramáticas), superior a los demás*. Así vemos cómo desde la Antigüedad y también durante la Baja Edad Media, se consideraba divino a Homero comparado con los otros y era digno de alabanza por otras muchas razones, pero sobre todo por ser el único de los poetas que no ignora lo que debe hacer¹⁶⁴².

Conocemos otra obra que trata sobre este personaje; su título varía de unos documentos a otros: *Sobre la vida y poesía de Homero*, *Vida de Homero* o *Sobre Homero*. Se le atribuye a Plutarco en sus años de juventud aunque muchos especialistas discrepan con esta autoría, por lo que prefieren llamarlo pseudo Plutarco¹⁶⁴³. En esta obra se analiza de manera muy exhaustiva su poesía, así como el tratamiento de los personajes y las influencias del autor. El espacio dedicado a la vida de Homero propiamente dicha es ínfimo, pero puede ayudarnos a poseer más información sobre este personaje. Durante el tiempo en que Neleo gobernaba Jonia, en la isla de Quíos, una muchacha encinta por una divinidad, avergonzada marchó hacia Egina. Allí fue hecha prisionera por unos piratas que la condujeron a Esmirna y se la cedieron al rey de los lidios llamado Meón, el cual enamorado de su belleza la tomó por esposa. Mientras ella paseaba por el río dio a luz accidentalmente a Homero. El rey adoptó al niño y la madre murió poco después del parto. Cuando los lidios se vieron sometidos por los eolios, Homero aún siendo niño, se ofreció voluntario para ser rehén. Ya de adulto se hizo famoso por su facultad poética y al consultar a un oráculo sobre quiénes eran sus padres y cuál su patria obtuvo esta respuesta:

*Es la isla de los patria de tu madre, la cual cuando mueras
te acogerá, pero guárdate del enigma de hombres jóvenes*¹⁶⁴⁴.

Otro oráculo le predijo:

*Feliz y desdichado, pues es tu doble destino,
inquieres tu patria; de tu madre, no de tu padre, está
su ciudad natal en una isla, de la vasta Creta,
de la tierra de Minos, ni cercana ni lejana.
En ella es tu destino que acabes tu vida,
cuando oigas sin comprenderlo procedente de la lengua de unos niños
un canto difícil de comprender proferido con torcidas palabras.
Participas de un doble destino en la vida, uno sombrío
privado de dos soles, y otro equiparable a los inmortales*

¹⁶⁴¹ Conocemos diversas traducciones latinas de la *Poética* de Aristóteles que se habían hecho antes del Renacimiento. Casualmente la primera documentada se llevó a cabo en España a mediados del siglo XIII por Hermán Alemán, uno de los traductores más importantes del segundo período de la Escuela de Toledo: GARCÍA YEBRA, V.: *Poética de Aristóteles*, p. 34.

¹⁶⁴² *Ibidem*, pp. 138, 156, 216, 221.

¹⁶⁴³ PSEUDO PLUTARCO: *Sobre la vida y poesía de Homero*; PORFIRIO: *El antro de las ninfas de la Odissea*; SALUSTIO: *Sobre los dioses y el mundo*, pp. 39-45. Esa misma obra nos confirma que poco podemos saber de sus padres o de dónde nació Homero ya que ni siquiera él mismo nos da información sobre su persona en sus obras. Pero al menos algo conocemos por la información que los antiguos nos transmitieron de él; Éforo de Cime en su obra titulada *Historia patria* intentaba probar que Homero era de aquella ciudad, para lo que relataba la historia de tres hermanos, Apeles, Meón y Dio. Apeles emigró a Beocia, donde se casó y fue padre de Hesíodo. Tuvo una hija, Criteida, que fue violada por su tío Meón, el cual ante el miedo de la reacción de sus conciudadanos, prefirió entregarla en matrimonio a Femio de Esmirna. Criteida iba con frecuencia a los lavaderos del río Metelete y allí junto al río dio a luz al niño, que recibió el nombre de Melesígenes, pero pronto se cambió por el de Homero debido a su ceguera.

¹⁶⁴⁴ *Ibidem*, p. 41.

*tanto vivo como muerto, muerto aún más eterno*¹⁶⁴⁵.

Más tarde llegó a Ios donde se celebraba un certamen musical y preguntó a unos pescadores qué tenían. Éstos, al no tener nada y haberse despiojado ante la falta de captura respondieron: *Cuanto cogimos lo dejamos, cuanto no cogimos nos lo llevamos*¹⁶⁴⁶, refiriéndose a que los piojos cogidos, tras matarlos los habían dejado, y que los que no habían cogido los llevaban aún en los vestidos. Al no poder interpretar este enigma Homero murió de desánimo y tras enterrarlo con magnificencia grabaron este epitafio:

*Aquí la tierra cubre la sagrada cabeza
que glorificó a los héroes, al divino Homero*¹⁶⁴⁷.

Existen más epitafios que intentan hacerlo oriundo de Colofón¹⁶⁴⁸, Esmirna, Quiós, Salamina, Tesalia... aunque el más interesante sea el de Antípatro el epigramatista:

*Unos dicen que fue tu nodriza Colofón, Homero,
otros la hermosa Esmirna, otros Quiós,
otros Ios, otros proclaman a la afortunada Salamina,
y otros a Tesalia, madre de los Lapitas.
Cada cual aclama un hogar distinto. Pero si de Febo
debo referir públicamente su sabio oráculo,
tu patria es el vasto Cielo, y naciste de mujer
no mortal, sino que tu madre fue Calíope*¹⁶⁴⁹.

También conocemos otra anécdota del origen de la ceguera de Homero. Según un relato anónimo se encontraba en la tumba de Aquiles rogando a los dioses poder ver al héroe tan glorioso como estuvo tras la muerte de Patroclo. Los dioses le otorgaron este privilegio y Aquiles se le apareció con una armadura tan resplandeciente que lo dejó ciego para siempre¹⁶⁵⁰.

Valerio Máximo, en sus *Hechos y dichos memorables* citaba a Homero indirectamente en media docena de ocasiones para poner en boca de personajes famosos versos suyos. La única referencia directa de él se haya en el libro noveno, capítulo 12, 3 dedicado a las muertes extraordinarias entre los extranjeros, donde nos narra la historia de su muerte al no poder resolver el enigma planteado por unos pescadores en la isla de Ios, versión similar al relato al que nos hemos referido anteriormente¹⁶⁵¹.

Cornelio Nepote en sus *Vidas* sólo hace dos menciones explícitas de Homero y ninguna de ellas es directamente sobre su persona, sino sobre sus versos o sobre lo que decía de personajes griegos famosos. La primera de ellas se recoge en la vida de Dión y pone en boca de este militar algunos de los versos de Homero¹⁶⁵². La segunda aparece en la

¹⁶⁴⁵ *Ibidem*, p. 41.

¹⁶⁴⁶ *Ibidem*, p. 42.

¹⁶⁴⁷ *Ibidem*, p. 42.

¹⁶⁴⁸ Virgilio fue uno de los autores que identificó a Homero como originario de esta ciudad en uno de sus poemas menores, *La Garza*: VIRGILIO: *Obras completas*, p. 1093.

¹⁶⁴⁹ PSEUDO PLUTARCO, *op. cit.*, pp. 42-43.

¹⁶⁵⁰ ALLEN, T. W.: *Homeri Opera, Vida VI. Tomus V: Hymnos cyclum fragmenta margitem batrachomyomachium vitas contines*, pp. 45-60.

¹⁶⁵¹ MÁXIMO, V.: *Hechos y dichos memorables*, p. 521.

¹⁶⁵² NEPOTE, C.: *Vidas*, p. 115.

vida de Datámenes para recordar los hechos de la guerra de Troya¹⁶⁵³. Plutarco sin embargo sí nos da una idea directa del poeta a través de los personajes de su épica. Para él, Homero era emblemático en todo lo que se refería al valor y a la virtud, ya que representaba siempre a los guerreros más audaces, más belicosos y bien armados¹⁶⁵⁴.

Durante la época medieval el nombre de Homero no se perdió, gracias fundamentalmente a sus obras poéticas que proporcionaron un sinfín de temas y personajes para la creación de programas relacionados con la guerra de Troya y más tarde de ciclos de hombres y mujeres ilustres. Aún así las referencias al propio Homero y más aún su representación eran muy escasas en comparación a las que se hacían de los personajes de sus obras y siempre se hacía referencia a él como creador y poeta, no como militar. De hecho el texto de la España medieval más importante para la idea de la fama fue el *Libro de Alexandre*, que tomaba como fuente principal la *Alexandreis*, donde se narraba la historia de Alejandro Magno y se hacían multitud de referencias la Guerra de Troya y sus personajes¹⁶⁵⁵. No sólo en España, también en Italia la figura de Homero era ampliamente conocida: Dante, en su Canto IV del Infierno, que trata del lugar donde están las almas virtuosas e inocentes de los que no pudieron recibir el bautismo¹⁶⁵⁶, mencionaba a *Homero, poeta soberano; el otro es Horacio, el satírico; Ovidio es el tercero, y el último, Lucano*¹⁶⁵⁷. Aquí vemos cómo los poetas griegos y romanos aparecen en primer lugar como introductores del hilo argumental de la narración. Son personajes respetados por el autor, ya que los considera cercanos a él mismo, que al fin y al cabo es otro poeta. De hecho el mismo guía de Dante en el Infierno será otro poeta clásico: Virgilio¹⁶⁵⁸. La importancia que se le da a los poetas clásicos tendrá repercusiones importantes en el orden de colocación de los personajes de nuestro ciclo en las bóvedas de la iglesia granadina, hecho que analizaremos posteriormente¹⁶⁵⁹. Petrarca también retomó la figura de Homero aunque no

¹⁶⁵³ *Ibidem*, p. 134.

¹⁶⁵⁴ CERREZO, M.: *Plutarco. Virtudes y vicios de sus héroes biográficos*, p. 78.

¹⁶⁵⁵ Juan Lorenzo de Astorga abrevió el pasaje en el que Alejandro envidiaba a Aquiles la celebración de Homero y lo trivializó convirtiendo a Homero en autor del epitafio de Aquiles. Según él, Alejandro halló entre los túmulos de Troya un sepulcro con inscripción. Como epílogo de la historia troyana, Alejandro recordaba a sus soldados que el propósito general de tales relatos era aleccionar a los hombres venideros. A la vez, los héroes, así exhibidos a la admiración de las generaciones futuras, habían llegado a ganar la fama más codiciable: LIDA DE MALKIEL, M. R.: *La idea de la Fama en la Edad Media castellana*, pp. 167 y ss., 181-182. El tema de la leyenda de Alejandro ante el sepulcro de Aquiles fue una constante en la literatura castellana y se mantuvo hasta el siglo XVII. De hecho Alonso Hernández en su *Historia Parthenopea* dedicada a la memoria del Gran Capitán volvió a retomar este tema:

*Que viendo alexandre el sepulcro que viera
De achiles llorando tal ha referido
O achiles felice que as tu tenido
Amigo a patroclo tan sido que fuera
Y homero tal tromba de ty quesçriuiera
Pues para tu fama de eterna memoria
Vn tal como aquel conuiene atu gloria
Que bien la cantase según que deuiera*

HERNÁNDEZ, A.: *Historia Parthenopea*, folio 158 verso.

¹⁶⁵⁶ ALIGHIERI, D.: *La Divina Comedia*, p. 346. Posteriormente se le mencionaría de nuevo en el canto XXII del Purgatorio pero ya no se utilizó su nombre, sino que se le identificó como *el griego que de las musas lactó mayores dones, en el cerco inicial del penal ciego*: DANTE: *Divina Comedia*, p. 347.

¹⁶⁵⁷ *Ibidem*, p. 26. Casualmente en la *Divina Comedia* Homero ocupa el primer puesto entre los poetas que se mencionan, al igual que en el ciclo granadino se coloca en el primer lugar de la lectura iconográfica del ciclo masculino.

¹⁶⁵⁸ Bocaccio también mencionó a Homero en su *De casibus virorum illustrium* en el capítulo sobre la Poesía y la manera de hablar, cuya traducción nos ofrece Pero López de Ayala: *E nunca aquel exçelente poeta Homero e el nuestro sotil Virgilius e el muy grande e famoso mi maestro Françisco Petrarcha...*: LÓPEZ DE AYALA, P.: *Caída de Príncipes*, p. 187.

mencionara su nombre explícitamente, quizá debido a que era tan conocido que no lo necesitaba:

*Sócrates, Jenofonte; y aquel viejo
tan brillante y amigo de las musas,
como saben Mecenas, Troya y Argos.
Él cantó las andanzas y fatigas
del hijo de Laertes y una diosa,
pintor primero de la vieja historia¹⁶⁶⁰.*

Con respecto a los precedentes iconográficos, se conocen gran cantidad de esculturas antiguas que se han considerado tradicionalmente como retratos de Homero, con la característica común de la ceguera. Se conservan algunos de ellos en el museo del *Louvre* y en el Capitolio de Roma¹⁶⁶¹. En el Renacimiento, encontramos representaciones suyas en el *studiolo* de Federico de Montefeltro junto a otros 28 retratos de personajes cristianos y paganos como Platón, Aristóteles o Virgilio¹⁶⁶². También aparece en el zócalo de la capilla de San Brizio de la Catedral de Orvieto¹⁶⁶³ realizada sobre 1500, donde Luca Signorelli colocó personajes clásicos entre los que además de él destacaban Virgilio, Lucano, Horacio y Ovidio entre otros, en medallones sacados de los once primeros cantos del Purgatorio de Dante¹⁶⁶⁴. Alrededor de 1512 Rafael lo representó en la *Stanza della Signatura* del Vaticano, rodeado de otros poetas en el Parnaso¹⁶⁶⁵. De especial interés es esta obra para nuestro estudio, ya que se realizó menos de dos décadas antes que el programa que estamos investigando. Aquí el artista italiano supera los errores medievales y representa a Homero según su iconografía clásica, como un viejo barbado, ciego y con una corona de laureles al igual que el resto de los poetas que lo acompañan y enmarcados por el árbol propio del triunfo. El poeta griego aparece ataviado con una toga azul sobre una camisola amarilla, decoradas ambas con brocados en su parte inferior. Esta figura contrasta enormemente con el Homero granadino, ya que cumple perfectamente con la idea que se tiene de este personaje al representarlo como poeta clásico, y no como militar, lo que ocurre en el ciclo investigado¹⁶⁶⁶.

¹⁶⁵⁹ Vives fue otro de los autores que hicieron multitud de menciones sobre Homero en sus obras, pero sólo como poeta y para hacer referencia a otros personajes, nada que pueda relacionarlo con un militar: LUIS VIVES, J.: *Instrucción de la mujer cristiana*, pp. 47, 53, 64, 139, 216, 247, 307.

¹⁶⁶⁰ PETRARCA, F.: *Triunfos*, p. 293.

¹⁶⁶¹ AGHION, I. BARBILLON C. y LISSARRAGUE F.: *Héroes y dioses de la Antigüedad*, p. 197.

¹⁶⁶² HOLLINGSWORTH, M.: *op. cit.*, p. 212.

¹⁶⁶³ En esta obra, la figura de un filósofo como Empédocles se considera un profeta pagano y por tanto la concordancia de la Edad Antigua y del mundo cristiano vale también para todos estos personajes *inspirados*: CHASTEL, A.: *Arte y Humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo el Magnífico*, p. 440. No está totalmente comprobado que esta figura sea Homero, ya que algunos autores la identifican también con Cicerón, Estacio o Salustio: KANTER, L. B. y HENRY, T.: *Luca Signorelli: The complete paintings*, p. 203.

¹⁶⁶⁴ SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Arte y Humanismo*, p. 292.

¹⁶⁶⁵ Rafael llegó a Roma en 1508 llamado por su paisano Bramante, que ya trabajaba a las órdenes de Julio II para el proyecto del nuevo San Pedro, mientras Miguel Ángel llevaba varios meses ocupado en la bóveda de la Sixtina. Rafael fue llamado para decorar varias estancias para el Papa, que quería así anular las habitaciones que Pinturicchio había realizado para el Papa Borgia Alejandro VI, entre las que destacaba la de la *Signatura*. Esta obra representa la perfecta coexistencia de lo antiguo y lo moderno y reúne a los mayores poetas de todos los tiempos entorno al dios Apolo y a las Musas junto a la fuente Castalia. Al igual que ocurría en la *Escuela de Atenas*, Rafael colocó a los poetas por afinidad y representó el Parnaso como el Paraíso terrestre descrito en la Biblia, en el que todo lo bueno era entregado por Dios a sus criaturas predilectas, como una idea de retorno al origen y a la inocencia primigenia: EMILIANI, A. y SCOLARO, M.: *Raffaello: La Stanza della Signatura*, pp. 52-53 y 168-171.

¹⁶⁶⁶ También en los frescos del corredor alto de la Casa de Pilatos encargados en 1539, aparece Homero como literato, no como militar: LLEÓ CAÑAL, V.: *La Casa de Pilatos*, p. 30.



Rafael Sanzio: Homero, *El Parnaso* (detalle), Stanza della Signatura, Vaticano

En cuanto a la figura a estudiar, Homero se representa totalmente de frente al espectador, apoyado por entero sobre las dos piernas y con la mirada hacia delante. Ambos brazos son visibles y sus manos se colocan sobre el arma que sostiene junto a su pierna derecha. Se trata de un hacha de mango largo que se apoya en el suelo y llega hasta la altura del vientre de la figura¹⁶⁶⁷. Homero aparece con el brazo derecho flexionado hacia atrás, lo que le proporciona algo de profundidad, y con el izquierdo delante del cuerpo trazando una línea completamente horizontal que divide la figura casi en dos mitades.

El diseño es muy simétrico en su composición y es precisamente este pequeño matiz de los brazos el que resta algo de monotonía a la figura. En la mitad inferior, ambas piernas se representan excesivamente rígidas y con una ausencia total de movimiento ya que las dos aparecen sin ningún atisbo de contraposto que pudiera dotar a la figura de algo de dinamismo en su parte baja. En esta mitad, los únicos elementos que rompen este diseño excesivamente simétrico son las armas que porta el personaje. A su derecha sostiene un hacha de mango extremadamente largo y fino que apoya en el suelo y descansa junto a su cadera, apuntando la parte metálica hacia fuera. A su izquierda porta una espada enfundada que lleva al cinto, y que posee casi las mismas dimensiones que el hacha de la parte opuesta. Esta espada se coloca de perfil al espectador, con su empuñadura hacia la parte superior y el extremo del arma casi rozando el suelo. Esta forma de representar la espada deja claro que el artista ha querido resaltar así más el hacha, que sería el arma principal de la figura y la que mejor puede ver el espectador, siendo la espada un detalle secundario y

¹⁶⁶⁷ El tipo de hacha se corresponde a la que se extendió entre las *gentes de armas* durante el S. XV: GARCÍA LLANSÓ, A.: *Armas y Armaduras*, p. 245.

más bien compositivo, para equilibrar el diseño de la figura.

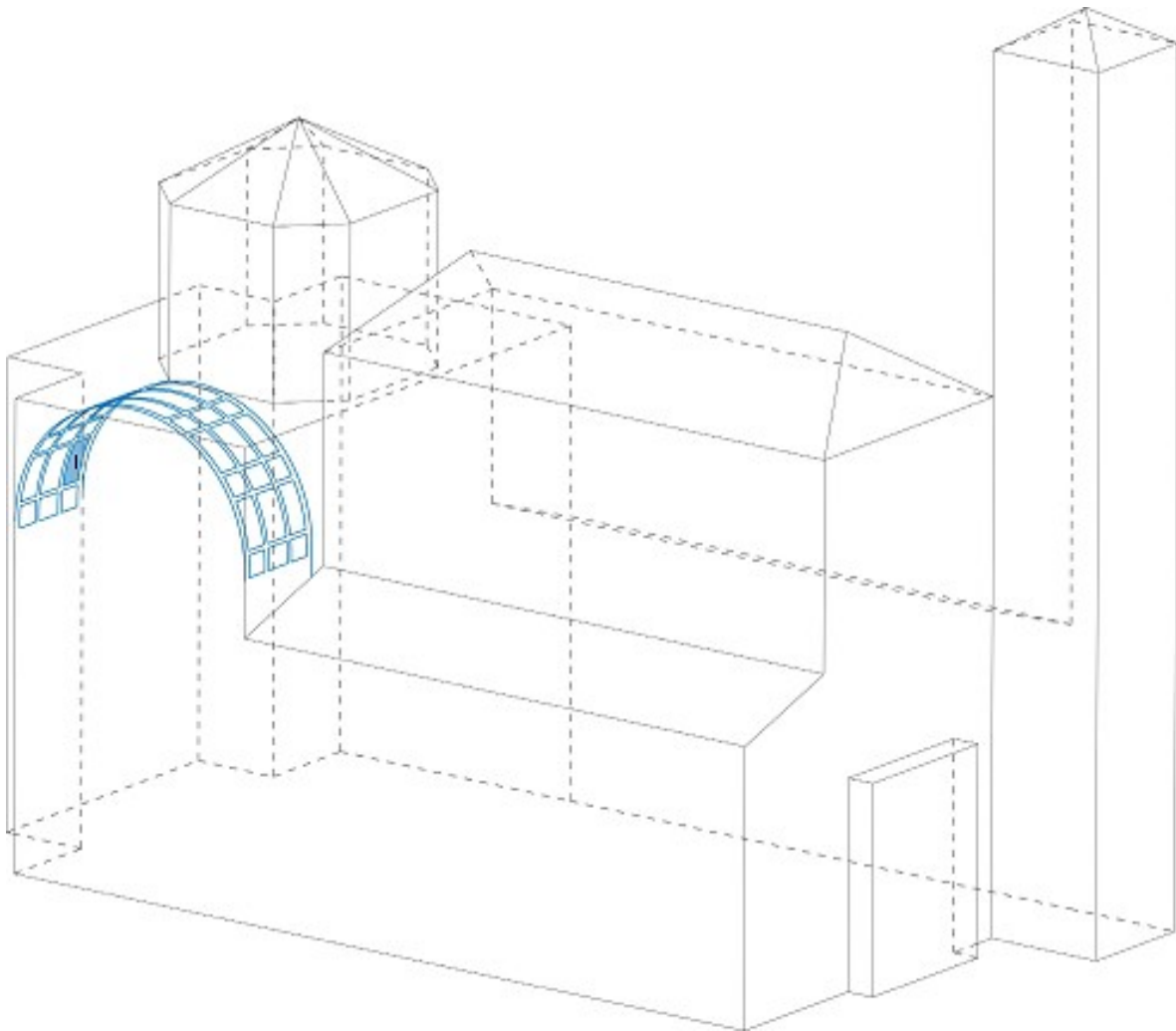
En la mitad superior, el detalle más importante es sin duda el juego de movimiento de los brazos. La mano izquierda apoya con los dedos extendidos directamente sobre la parte superior del hacha, y la mano derecha se entrelaza con la izquierda para sujetar así el arma. Es precisamente este juego de manos el que hace que la vista del espectador se dirija a la izquierda, con lo que así está aumentando la importancia de lo que Homero sujeta con ambas manos: el hacha. De especial interés sería la musculatura del antebrazo izquierdo, muy bien conseguida por parte del artista, así como la naturalidad del codo del mismo brazo. Para equilibrar en la composición la importancia de la unión de ambas manos, el artista coloca la manga izquierda de la figura remangada por encima del codo, mientras en el brazo derecho esta manga es inexistente. Así crea un volumen similar al de las dos manos juntas y además lo coloca a la misma altura en la figura, con una intención de equilibrar la composición de la misma.



Homero, ciclo iconográfico de San Jerónimo



Localización de Homero en las bóvedas de San Jerónimo



Localización de Homero en la iglesia de San Jerónimo

En cuanto a la vestimenta, destacaremos que posee unas botas metálicas y que forman parte de la indumentaria del resto de figuras del programa iconográfico masculino. Estas botas tienen un cierto color verdoso y protegen las piernas de la figura desde el pie hasta la rodilla. Por encima de estas botas y desde la altura de la rodilla hasta que desaparecen, se pueden ver unos calzones de un color anaranjado que se pierden por debajo del faldón de la figura. Este faldón también es de un color anaranjado, con unos ligeros pliegues en su parte central no muy acertados en su ejecución, y con una forma semicircular en su parte superior, decorada con una pequeña banda de círculos, que la unen con la coraza. Es precisamente la coraza el elemento más importante de la decoración de los vestidos de la figura. Ésta adquiere un color verdoso metálico de la misma tonalidad que las botas, y cubre todo el pecho y los hombros del personaje. El cuello y las hombreras están separados del resto de la coraza por unas líneas de color terroso que nos indicarían que es una coraza de varias partes y desmontable. En el centro de la coraza encontramos el único atisbo de una decoración más refinada en toda la figura: se trata de dos guirnalda que se unen en el centro del pecho y de las que nace una especie de flor de lis o decoración vegetal de tres ramas en su parte superior. Esta pequeña decoración es un relieve que forma parte de la misma coraza y que no posee un tono diferente para hacerla resaltar del fondo.

Bajo la coraza encontramos una camisola blanca de la que el único detalle que poseemos es la manga arremangada a la mitad de la altura del brazo izquierdo.

El rostro de Homero se representa sereno, mirando directamente al espectador y con una ligera mueca de sonrisa. Aparece imberbe, con un aspecto juvenil y un peinado a media melena muy típico de la época en la que se realizó el programa y totalmente alejado de los retratos de corte clásico o que tratan de imitar la antigüedad. Posee un sombrero semicircular inclinado hacia su izquierda y de un color ocre-anaranjado del mismo tono que el faldón y los calzones anteriormente citados. En el sombrero del personaje encontramos como decoración un elemento singular que se repetirá en algunas figuras del programa, pero que en ésta cobra una especial importancia en su composición. Se trata de una pluma simplemente decorativa que traza un semicírculo junto a la cabeza de la figura, pero que aquí además tiene importancia en cuanto al tema de la composición. Esta pluma se coloca en una diagonal perfecta con respecto al extremo metálico del hacha y además se decora con similares tonalidades plateadas. Así la visión del público se posaría en un primer momento en el arma, para continuar hacia la decoración del sombrero y detenerse más tarde en el rostro de la figura, que es el único del programa que mira directamente al espectador.

Existen varios problemas con esta figura que comentaremos a continuación. El primero de ellos se trata de la cronología: el resto de personajes del programa iconográfico corresponden a los siglos tercero, segundo y primero antes de Cristo, y todos son romanos excepto el general cartaginés Aníbal. Sin embargo la cronología de Homero es muy anterior a la de todos ellos, suponiéndose que vivió a finales del IIº milenio antes de Cristo. Por esta gran diferencia cronológica estaría muy apartado del resto del programa iconográfico, además de por ser un personaje griego, y de no estar nada relacionado con las restantes figuras, ya que ninguno de los otros personajes es protagonista de sus poemas épicos. Además de esto, un segundo punto sería que la iconografía comúnmente aceptada de Homero es la de un hombre de edad avanzada, barbado y ciego según la tradición, que recita los poemas de los héroes del pasado. Aquí la representación es la de un joven guerrero y nunca podríamos adivinar que se trata de Homero según su iconografía tradicional, si no fuera por la cartela que acompaña a la figura y que nos informa de su nombre.

Un tercer problema y quizá el más importante, sería el hecho de que Homero nunca fue militar o figura importante en la política de su tiempo como el resto de sus compañeros de programa. En las biografías que conocemos aparece como un poeta que narra las batallas de los militares, pero no como un militar en sí mismo, como ocurre aquí¹⁶⁶⁸. Algunas pistas para resolver este dilema nos las podría dar el discurso de Platón conocido como *Ion*. En esta obra Sócrates e Ion, al más puro estilo platónico, tratan sobre la inspiración de las musas y el conocimiento de la técnica, teniendo como tema central del discurso la figura de Homero, cuyo nombre no deja de repetirse durante toda la obra y se califica como el mejor y más divino de los poetas. Según esto, Homero trata en sus poemas *del nacimiento de los dioses y los héroes*¹⁶⁶⁹ y no es gracias a una técnica por lo que son

¹⁶⁶⁸ De todos modos debemos recordar que para Plutarco, base de nuestro programa iconográfico, Homero es emblemático en todo lo que se refiere al valor y a la virtud y representa siempre a los guerreros más audaces, más belicosos y bien armados: CEREZO, M.: *Plutarco. Virtudes y vicios de sus héroes biográficos*, p. 78. Por lo tanto su sola figura, aún no siendo él mismo un militar, simbolizaría a todos los guerreros a los que cantó en sus poemas.

¹⁶⁶⁹ PLATÓN: *Diálogos I: Apología, Critón, Eutifrón, Ion, Lisis, Cármides, Hippias Menor, Hippias Mayor, Laques, Protágoras*, pp. 250-252.

capaces de hablar así los poetas, sino por un poder divino¹⁶⁷⁰. Casi al final podemos encontrar unas frases muy interesantes para nuestra cuestión:

Sóc.- ¡Cómo! ¿El arte del rapsodo es, pues, el arte del general?

Ion.- Al menos yo, sabría qué es lo que tiene que decir un general...

Sóc.- ¿Cómo? ¿Dices que no se diferencian en nada? ¿Afirmas, pues, que son la misma cosa el arte del rapsodo y el del general, o son distintos?

Ion.- A mí me parece que son la misma cosa.

Sóc.- Por tanto, aquel que es un buen rapsodo será también un buen general.

Ion.- Exactamente, oh Sócrates.

Sóc.- Y, a su vez, quien es un buen general será también buen rapsodo.

Ion.- No, ya esto no me lo parece¹⁶⁷¹.

Si por este texto llegáramos a considerar a Homero como militar, o al menos asemejarlo a los héroes cuyas hazañas canta, esto tampoco lo acercaría a la figura del Gran Capitán como para colocarlo en una situación de asimilación al héroe cordobés¹⁶⁷² y por lo tanto quedaría en inferioridad de condiciones con las otras figuras que en mayor o menor medida reflejan grandes paralelismos con don Gonzalo y que analizaremos en cada uno de sus respectivos capítulos. La única explicación para la colocación de Homero en este ciclo es que, como poeta que canta las grandes hazañas de los héroes del pasado, sea el introductor del ciclo masculino y el que nos presenta a los héroes con los que se equipara el gran Capitán en su último descanso.

Pero aún quedaría el detalle iconográfico de las armas de Homero, que deberían ser útiles de escritura, libros o incluso algún instrumento musical como atributo. Ya que el artista lo ha preferido representar como militar es lógico que lo acompañe de un arma, pero también debemos reflejar que sea la única hacha que aparece en todo el ciclo masculino. Para una explicación de este hecho debemos recordar el canto XXI de la *Odisea*, donde Penélope pronuncia las siguientes palabras: *Escuchadme, ilustres pretendientes que hacéis uso de esta casa para comer y beber sin cesar un instante, la de un hombre que lleva ausente largo tiempo. Ningún otro pretexto podéis poner sino que estáis deseosos de casaros conmigo y tomarme por mujer. Conque, vamos, pretendientes, esto es lo que se os muestra como certamen: colocaré el gran arco del divino Odiseo y aquel que lo tense fácilmente y haga pasar el dardo por las doce hachas, a éste seguiré inmediatamente abandonando esta casa querida, muy hermosa, llena de riqueza, de la que un día, creo, me acordaré incluso en sueños¹⁶⁷³*. Nos encontramos aquí con un posible caso de contaminación literaria, donde el famoso pasaje de la competición de arco, punto culminante de la *Odisea*, hace que se grabe en la memoria del público el objeto del hacha y que llegue a identificarse al autor del poema con el arma como símbolo de representación. Es posible que esto haya inspirado a los creadores del programa para que considere el

¹⁶⁷⁰ *Ibidem*, p. 257.

¹⁶⁷¹ *Ibidem*, pp. 266-267.

¹⁶⁷² La única relación posible entre el Gran Capitán y Homero pasa por la isla de Cefalonia, muy cercana a Ítaca, patria del héroe Ulises cuyas aventuras se recogen en la *Odisea*. Esta isla, tradicionalmente posesión veneciana, estaba en manos turcas desde hacía pocos años. El Gran Capitán, al mando de la flota aliada acosó el castillo de San Jorge defendido por los jenizaros, que finalmente se rindieron a causa de la poderosa artillería española en la nochebuena de 1500. Esta empresa evitó el peligro que se cernía sobre las islas españolas del Mediterráneo y sobre la Calabria: MARTÍN GÓMEZ, A. L.: *El Gran Capitán: Las campañas del Duque de Terranova y Santángelo*, pp. 71-75. De todos modos nos parece una relación muy rebuscada y en todo caso, la similitud vendría con Ulises y éste debería ser el personaje representado, máxime cuando su esposa forma parte del ciclo femenino, y no el poeta que cantó sus gestas.

¹⁶⁷³ HOMERO: *Odisea*, p. 348.

hacha como el arma que mejor puede identificar a Homero como militar, o que aún siendo consciente de que el mismo Homero no era militar, el hacha sería su mejor representación debido al episodio citado dentro del programa iconográfico de varones ilustres.

8.2. Escipión

Se trata del general romano Publio Cornelio Escipión, también llamado el Africano¹⁶⁷⁴, del que nos informan varias fuentes tanto clásicas como medievales. Según Tito Livio¹⁶⁷⁵ fue el primero de todos los capitanes de los romanos anteriores y posteriores a él¹⁶⁷⁶. El primer cargo que recibió fue el de edil, con ciertos problemas por parte de los tribunos del pueblo ya que no cumplía la edad suficiente para ello. Poco después murieron su padre y su tío a manos de los cartagineses, cuando ya estaba casi toda Hispania ocupada por éstos, con lo que se decidió enviarlo a la edad de 23 años con el cargo de procónsul a cobrar venganza¹⁶⁷⁷. Su primera gran batalla en Hispania fue la conquista de Cartago Nova¹⁶⁷⁸, defendida por el cartaginés Magón, tras la que se produjo el famoso episodio de la continencia que comentaremos más adelante. Tras la pérdida de Cartago Nova Magón y Asdrúbal consiguieron reunir un gran ejército y se dirigieron hacia la ciudad de Silpia con la intención de combatir, pero Escipión hizo huir a los cartagineses y Asdrúbal perdió ya la esperanza de poseer Hispania con lo que embarcó en Gades con dirección a África. Escipión mientras fue enviado a Roma por la victoria conseguida y la obtención de la provincia de manos de los cartagineses. Tras firmar el tratado de amistad con el rey Sifax y ganarse su neutralidad con los cartagineses, regresó a Hispania para solventar algunos problemas con los liturgitanos y venció la revuelta de Indíbil y Mandonio, que habían roto

¹⁶⁷⁴ Escipión el Africano siempre se ha considerado como prototipo y ejemplo de virtud y esfuerzo: CHECA, F.: *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450-1600*, p. 199. No debemos confundir a este Escipión Africano Mayor, vencedor de Aníbal en la batalla de Zama, con su pariente Escipión Africano Menor, destructor de Cartago durante la tercera guerra púnica.

¹⁶⁷⁵ El texto que manejamos para la biografía de Escipión es el de Tito Livio. Este mismo texto fue recuperado por Petrarca en el siglo XIV y utilizado en obras que trataban de este personaje como *De viris illustribus* y *África*. Tito Livio fue muy conocido en España antes del siglo XVI: conocemos 24 códices en bibliotecas españolas que contengan las tres décadas y 10 que contienen las *Periocas*, resúmenes de las citadas décadas. También fue muy traducido por los literatos castellanos como Pero López de Ayala entre otros: DELICADO MÉNDEZ, R.: *Tito Livio en España (Los códices latinos en las bibliotecas españolas. La tradición directa e indirecta)*, pp. 82 y 331 y ss.

¹⁶⁷⁶ También Polibio lo consideraba el hombre más ilustre nacido antes de la presente generación y recordaba que todo el mundo podía ver sus cualidades y las grandes ventajas que, tanto por natural habilidad o experiencia disfrutaba. Criticó a algunos autores que describían a Escipión como un hombre favorecido por la fortuna vencedor en sus empresas por un cúmulo especial de circunstancias, y no gracias a sus cálculos y experiencia y lo comparaba con Licurgo, legislador de los lacedemonios, volviendo a emparejar a dos personajes separados por el tiempo, recurso muy utilizado durante la Antigüedad y Edad Media y base de nuestro estudio: POLIBIO: *The histories of Polybius*, Volumen II, p. 2

¹⁶⁷⁷ Conocemos la grave situación en la que se encontraba el pueblo romano tras las derrotas sufridas de manos de los cartagineses, tanto como para no querer ninguno de sus altos cargos hacerse responsable del mando militar contra los enemigos: *Así pues, entristecida la ciudadanía, casi sin posibilidad de opción, el día de los comicios, bajaron, no obstante, al Campo de Marte. Y volviéndose todos hacia los magistrados, miran las caras de los dirigentes que se observaban unos a otros, y empiezan a murmurar que la situación estaba tan perdida y había tal desesperanza en la república que nadie se atrevía a asumir el mando supremo para Hispania, cuando de pronto, Publio Cornelio, hijo de ese Publio Cornelio que había caído en Hispania, de unos veinticuatro años de edad, declarando que él se presentaba, se colocó en un lugar más alto desde donde todos lo pudiesen ver: TITO LIVIO: *Historia de Roma, La segunda guerra púnica, Tomo II: libros 26-30*, pp. 56-58. La resolución con que Escipión decidió asumir el mando y su carácter decidido llevaron a la multitud a pensar que la mayoría de sus acciones las realizaba como si hubiera sido aconsejado por un espíritu u oráculo, de ahí que pronto corriera la leyenda del origen de su concepción divina.*

¹⁶⁷⁸ La importancia de Cartagena era vital según la táctica de Escipión ya que *siendo ya de por sí rica gracias a sus recursos, a la sazón se hallaba repleta de todo el arsenal bélico del enemigo, pues allí estaban las armas, los caudales, los rehenes de Hispania entera; su situación no sólo era ventajosa para pasar a África, sino que también dominaba un puerto lo bastante amplio para cualquier flota por grande que fuera, y no sé si el único en la costa de Hispania que da a nuestro mar: Ibidem*, p. 112. El propio Escipión dio estas y otras razones en la arenga a sus soldados antes de que se iniciara la batalla por la toma de la plaza: *Aquí están los rehenes de todos los reyes y pueblos famosos; tan pronto caigan éstos en vuestro poder, de inmediato pasarán bajo dominio romano todas las cosas que están ahora en manos de los cartagineses; aquí está todo el dinero de los enemigos, sin el cual ellos no pueden realizar la guerra, puesto que han de mantener a ejércitos mercenarios, y a nosotros nos será de muchísima utilidad para granjearnos el apoyo de los indígenas; aquí están las maquinarias, las armas, todo el arsenal de guerra que al mismo tiempo que os equipará a vosotros, al enemigo lo dejará despojado: Ibidem*, pp. 114-115.

su pacto con los romanos. De nuevo en Roma, Escipión no pudo celebrar su triunfo porque aún no había sido ordenado magistrado, pero consiguió el permiso para poder pasar por fin a África si lo creía necesario para el bien de la República.

En África, conquistó la ciudad de Salapia y retomó el asedio de Útica, donde Masinisa venció a los cartagineses y los romanos vencieron a los númidas. Tras la victoria, le fue restituido a Masinisa el reino de su padre¹⁶⁷⁹, una vez expulsado Sifax, que había traicionado a los romanos. Escipión decidió dirigirse hacia la misma Cartago, donde el miedo se extendió por toda la ciudad a la espera de un asedio. Los cartagineses enviaron unos embajadores para informar a Aníbal que volviese a defender la patria y otros para pedir la paz a Escipión, mientras esperaban la llegada del primero. Escipión no supo la intención del engaño y pensó que proponían una paz verdadera, por lo que dio una respuesta positiva a los embajadores. Las condiciones de paz eran que los cartagineses salieran de Italia, Galia Cisalpina, Hispania y todas las islas entre Italia y África, que entregaran todas sus galeras excepto 20 y que pagaran anualmente un tributo. Los cartagineses firmaron una tregua que rompieron al poco tiempo. Cuando la noticia de la victoria llegó a Roma, se ordenó que por toda la ciudad se abrieran los templos de la mañana a la noche, para que a cualquier hora cualquier hombre pudiera dar gracias a los dioses por los hechos sucedidos. Lelio contó al Senado cómo los cartagineses habían sido vencidos y el rey tomado preso, y que los romanos campaban por toda el África, con lo que el Senado confirmó a Masinisa los dones que Escipión le había otorgado. Mientras, la embajada que fue enviada a Aníbal había llegado a su destino y le había transmitido el mensaje del Senado. Aníbal partió de Italia muy a su pesar y llegó a África con una gran armada. Los romanos temían a Aníbal, debido a todas las batallas que les había ganado en el pasado. El cartaginés deseaba hablar con Escipión para tratar de la paz, pero éste, debido a la traición anterior no quiso aceptarla, añadiendo que si Aníbal negó la paz en Italia, él la negaría en África.

En la batalla de Zama se produjo una gran victoria de los romanos, en la que Escipión fue ayudado por Lelio y Masinisa y provocaron la huida de Aníbal. Por todas estas batallas, adoptó Escipión el sobrenombre de Africano, que había heredado de su abuelo. Así se logró poner fin a la segunda guerra púnica: Escipión regresó a Roma y celebró su triunfo¹⁶⁸⁰, en el que no faltó cosa alguna excepto la presencia de Fabio Máximo, muerto pocos días antes. De esta victoria, Escipión no ganó nada para su casa, salvo la fama eterna y el esplendor de su sobrenombre. No solo venció a enemigos temibles, sino que logró imponerles un tributo anual, con lo que enriqueció la tesorería romana. Tras el fin de la guerra contra los cartagineses se produjo la guerra macedónica, y Escipión, aún siendo mayor y más famoso que su hermano, fue a la guerra bajo sus órdenes, por lo que

¹⁶⁷⁹ La trágica historia de amor entre Masinisa y Sofonisba marcó el final de la segunda guerra púnica: Sofonisba, como hija de Asdrúbal, había sido prometida a Masinisa pero fue casada con el rey Sifax al ser éste un aliado númida más seguro para Cartago. Tras vencer Masinisa a Sifax en Útica, Sofonisba se casó con él, pero Escipión exigió que la princesa cartaginesa fuera entregada como esclava y parte del botín de guerra, ante lo cual ella se suicidó la noche anterior para evitar tal deshonra: AGHION, I., BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F.: *Héroes y dioses de la Antigüedad*, pp. 325-326. Cfr. TITO LIVIO: *op. cit.*, pp. 449 y ss.

¹⁶⁸⁰ Vid. TITO LIVIO: *op. cit.*, p. 507. Durante la recepción de Escipión en Roma y la celebración del triunfo por la victoria de Zama la expectación de la gente era proporcional a la magnitud de sus hazañas. El esplendor de su recepción y las muestras de favor popular fueron extraordinarios, considerados como razonables y propios, no sólo porque había expulsado a los enemigos de Italia, sino porque había llegado a destruirlos. La alegría de los romanos no tenía límites y cuando Escipión entró en la ciudad en triunfo, la visión de la procesión de prisioneros trajo a la memoria de los ciudadanos los peligros del pasado y dieron gracias a los dioses. Al frente de los prisioneros se encontraba el rey Sifax, que poco después moriría en prisión. Tras finalizar la ceremonia del triunfo los ciudadanos celebraron juegos y festivales durante varios días con gran esplendor, pagado todo ellos por la generosidad de Escipión: POLIBIO: *op. cit.*, pp. 190-191.

Antíoco fue vencido por los dos hermanos Escipiones. De este modo concluye el relato de los hechos sucedidos a Escipión, y en pocos libros antiguos se encuentra la palabra virtud sin estar unida a su nombre. Pero en cuanto a su fin, el que había sido siempre victorioso sobre tantas naciones, no pudo librarse de la envidia que anda siempre cerca de la gloria. Según palabras textuales del propio Tito Livio: mayor es la gloria de Escipión, y cuanto mayor es, más cerca está la envidia¹⁶⁸¹.

Tanto Tito Livio como posteriormente Petrarca se quejaban de que el libertador del pueblo que había dominado a Cartago y vencido a Aníbal, que había recibido tantos honores que llegaban a molestarle, fuera acusado por los tribunos como traidor de la República. Con esto vemos cómo dos grandes ciudades fueron sumamente ingratas con sus capitanes, pero Cartago lo fue con Aníbal siendo perdedor, y Roma lo fue con Escipión siendo vencedor, y ambos fueron enviados al exilio¹⁶⁸². Así Escipión eligió su exilio voluntario en la villa solitaria de Linturno hasta que acabó sus días. Al morir ordenó que su cuerpo no fuese llevado a Roma, y que en su sepultura se escribiese: *Oh ingrata patria, no tendrás mis huesos*¹⁶⁸³. Aunque no llevado hasta su último extremo, encontramos en el final de la vida de Escipión grandes similitudes con los últimos años del Gran Capitán. Además de la traición y la falta de reconocimiento por parte de sus paisanos, el exilio a una pequeña localidad son prácticamente unas vidas paralelas al gusto de lo que hubiera compuesto el mismo Plutarco, una de las razones por las que Escipión se encuentra en el lugar de privilegio del ciclo masculino como máxima identificación con el militar cordobés.

Pero las menciones de Escipión no se limitan a estos autores: Cornelio Nepote en sus *Vidas*, hacía varias referencias sobre Escipión, pero siempre en relación con otros personajes. Una de las más interesantes la encontramos en la *Vida de Catón*, donde se muestran las diferencias entre los sistemas de vida de los dos personajes, ya que Catón era famoso por su austeridad y severidad, que chocaban con la vida licenciosa y despilfarradora de Escipión. Más adelante también comentaba las desavenencias entre ambos personajes al querer Escipión expulsar a Catón del cargo de cuestor y no poder finalmente conseguirlo: *La suerte quiso que su cuestura* (se refiere a Marco Catón) *coincidiera con el consulado de Publio el Africano, y la convivencia entre ambos no fue como lo exigían las necesarias relaciones que debía haber entre ellos, ya que sus sistemas de vida estuvieron siempre en continua oposición*¹⁶⁸⁴. Virgilio mencionaba a la familia de

¹⁶⁸¹ Valerio Máximo nos ofrece un ejemplo de esta envidia en el libro tercero, en el capítulo sobre la confianza que los romanos tenían en sí mismos: *Cuando el tribuno de la plebe Marco Nevio citó a Escipión ante los tribunales del pueblo, éste se presentó con gran acompañamiento, subió a la tribuna de las arengas y se colocó la corona de triunfo. Después proclamó estas palabras: "Ciudadanos, precisamente hoy es el aniversario de la paz que impuse a la pretenciosa Cartago. Es, pues, justo que vayamos todos al Capitolio a dar gracias a los dioses". Estas palabras fueron obedecidas por todo el Senado, el orden ecuestre y la plebe en su totalidad y todos le acompañaron al templo de Júpiter Óptimo Máximo. Así el tribuno se quedó a continuar el proceso en nombre del pueblo sin el pueblo, solo bajo el oprobio de su calumniosa acusación y para evitar esta vergüenza se dirigió también al Capitolio, para pasar de ser acusador de Escipión a convertirse en su más ferviente admirador.* VALERIO MÁXIMO: *Hechos y dichos memorables*, pp. 211-213.

¹⁶⁸² El tema de la traición y el exilio se verá tratado de un modo más profundo en el análisis iconográfico del conjunto, ver capítulo 8.9.

¹⁶⁸³ Valerio Máximo vuelve a confirmar esta anécdota en el libro quinto, en el capítulo dedicado a la ingratitud de los romanos. Aquí nos relata cómo *Escipión convirtió a Roma cuando se encontraba medio desangrada, en la dueña de Cartago. Pero los ciudadanos romanos le pagaron con persecuciones y lograron que se viera obligado a vivir en un voluntario exilio. Mas sus penalidades no las llevó a la tumba sin decir una palabra, sino que sobre su sepulcro mandó colocar este epitafio: "Patria ingrata, no posees ni siquiera mis huesos". Quiso de esta forma negar sus cenizas a la ciudad que él había impedido que redujeran a cenizas. Pero fue esta su única venganza hacia Roma por su ingratitud que Escipión hizo que se enrojeciera de vergüenza. Nunca se quejó de su patria hasta la hora de su muerte, tal era el amor que le profesaba.* *Ibidem*, pp. 299-300.

¹⁶⁸⁴ También encontramos referencias a Escipión en la *Vida de Aníbal*, pero simplemente para mencionar que luchó contra el general cartaginés y no ofreciendo datos sobre su carácter: NEPOTE, C.: *Vidas*, pp. 214, 228-229.

los Escipiones cuando quiso hacer constancia de una lista de héroes, pero no de manera individualizada, sino como parte de una saga o estirpe familiar que disfrutaba de las mismas virtudes¹⁶⁸⁵.

Ya en época medieval, Dante lo mencionaba en el canto XXXI del Infierno como pareja y enemigo de Aníbal: *Oh tú, que el afortunado valle donde Escipión heredó tanta gloria, cuando Aníbal y los suyos volvieron las espaldas...* haciendo referencia a la batalla de Zama¹⁶⁸⁶. La pareja Escipión-Aníbal como enemigos directos siempre fue utilizada por infinidad de autores como ejemplo moral pero en este caso Dante sólo menciona al general romano como ejemplo de virtud y gloria y a Aníbal como el objeto material mediante el cual Escipión, verdadero protagonista de la observación y romano (es decir italiano como Dante) consigue la virtud por la que se le honra. A Escipión lo encontramos de nuevo mencionado en el Canto XXIX del Purgatorio como referencia a la gran belleza de la procesión de estilo triunfal que presenta a Beatriz: *Ni Escipión el Africano, ni aún Augusto, hicieron jamás recrearse a Roma en la contemplación de un carro tan bello...*¹⁶⁸⁷ y posteriormente, en el Canto XXVII del Paraíso: *Pero la alta Providencia, que por medio de Escipión defendió en Roma la gloria del mundo...*¹⁶⁸⁸, por lo que vemos que siempre que encontramos a la figura de Escipión es en un sentido positivo¹⁶⁸⁹, no como ocurrirá con el controvertido César. Aunque ambos personajes aparecen en el ciclo granadino, Escipión será una de las figuras claves en la concepción del mismo.

Fue Petrarca quien prestó más atención a la figura de Escipión durante la época medieval. Gracias a la situación especial del autor y su gran independencia intelectual, decidió escribir el *De viris illustribus*, una colección de biografías de hombres de la antigua Roma para lo cual pasó más de media vida estudiando los clásicos, sobre todo el *Ab Urbe condita* de Tito Livio¹⁶⁹⁰. En su obra, Petrarca nos ofrece un retrato físico de Escipión basado en obras antiguas: *Era hombre de insigne belleza, de aspecto nada afeminado, sino viril, de porte marcial, de cabellera más bien larga, de frente altivo, y de vivo y luminoso semblante que cautivaba según cuentan a amigos y enemigos, a reyes, generales y ejércitos*¹⁶⁹¹. Pero más interesantes son los juicios de valor positivos sobre la figura de Escipión, sobre todo destacando el tema de su humildad: *Así pacificó España Escipión, en el quinto año de su llegada; la sustrajo al yugo de los cartagineses (...) y la devolvió al poder de Roma. Esta empresa, que a todos parecía con razón extraordinaria,*

¹⁶⁸⁵ Encontramos menciones en varias obras suyas: la primera es en las *Geórgicas* donde comenta sobre los *Marios y Camilos y Escipiones curtidos en la guerra*. En el libro VI de la *Eneida* vuelve a recordarlos como *aquel excelso par, terror de Libia, oh Escipiones, oh rayos de guerra*. Y por último en una obra menos conocida como es *El mosquito: Aquí se encuentran otros héroes iguales por la honra debida a su valor, y en medio de estas moradas están asentados todos, todos aquellos a los que Roma venera como la gloria del mundo. Aquí están los Fabios y los Decios, también los valientes Horacios (...) y a los generales Escipiones, ante cuyos rápidos triunfos los muros de la Cartago líbica tiemblan sometidos*: VIRGILIO: *Obras completas*, pp. 225, 655 y 1041.

¹⁶⁸⁶ ALIGHIERI, D.: *La Divina Comedia* p. 110.

¹⁶⁸⁷ *Ibidem*, pp. 217-218.

¹⁶⁸⁸ *Ibidem*, p. 321. También aparece en el Canto VI del Paraíso cuando se hace referencia al río Po y a los personajes famosos relacionados con él:
*oh, río Po, las rocas que te hicieron.
 Bajo él siendo muy jóvenes, triunfaron
 Pompeyo y Escipión, y en la colina
 en que naciste su amargor probaron.*
 DANTE: *Divina Comedia*, p. 456.

¹⁶⁸⁹ El propio Cicerón ponía en labios de Escipión la frase: *Desde donde se eleva el sol por encima de los pantanos de la Meótida, no hay nadie que pueda igualar mis empresas*, señalando así su carácter de personaje único. La Meótida, hoy día mar de Azov, era la región donde habitaban los escitas: CICERÓN: *Disputaciones Tusculanas*, p. 417.

¹⁶⁹⁰ Ver capítulo 5.2.

¹⁶⁹¹ PETRARCA: *Obras I. Prosa*, p. 24.

teníala el por insignificante y a guisa de preludio de las que iba a realizar¹⁶⁹². También se destacan entre otras virtudes su fama, conocida no solo entre los romanos, sino por las demás naciones extranjeras¹⁶⁹³, su gran valor, capacidad militar y clemencia¹⁶⁹⁴ y su erudición y gusto por las letras y la poesía, dando a la figura un carácter completo de virtudes, tanto militares como culturales¹⁶⁹⁵.

La admiración¹⁶⁹⁶ que la figura de Escipión creó en Petrarca le llevó a decir que *Tenía asimismo, un don más que singular: la admiración que su fama suscitaba crecía al tratarle personalmente. Yo, al menos, no sé de ningún otro personaje de la historia profana acerca del cual se diga algo semejante. De estas y otras cualidades pudo surgir entre los gentiles la creencia en el origen divino de Escipión* (considerado hijo de Júpiter)¹⁶⁹⁷. El interés de Petrarca por la figura de Escipión y sus virtudes no se limitó al *De viris illustribus*, sino que se propuso crear una epopeya nacional italiana basada en la virtud de la República romana. Con este motivo creó el *África*¹⁶⁹⁸, poema histórico sobre las gestas de Escipión Africano y la gran epopeya en torno a las guerras púnicas, obra que nunca terminaría y para la que necesitó un estudio exhaustivo de la *Eneida*.

En España la figura de Escipión era muy conocida sobre todo desde el siglo XIV, y se le prestó una gran atención debido a la importancia que el general romano había desempeñado en la Historia de nuestro país¹⁶⁹⁹. Uno de los primeros autores que lo mencionó fue Juan de Mena en su obra *Laberinto de Fortuna*¹⁷⁰⁰. También Jorge de

¹⁶⁹² *Ibidem*, p. 18.

¹⁶⁹³ La admiración que Escipión causaba entre la gente no se limitaba a sus partidarios, sino incluso a sus más acérrimos enemigos. Esto se aprecia en el pasaje donde Escipión es enviado para pactar una alianza con el rey Siface y encuentra a Aníbal en su palacio: *El rey, cautivado por la fama de su nombre y por la gloria de sus hazaña (...) Y era tanta la amabilidad, la simpatía y el encanto del romano, que sus palabras suscitaron admiración y amor así en aquel rey bárbaro y desconocido como, dentro de lo posible, en su acérrimo enemigo. Aquel insigne guerrero, al que Asdrúbal sabía temible en el combate, parecíale sumamente afable en esa entrevista sin armas, y la admiración que por él sentía antes de conocerle se acrecentó, y eso es algo que de bien pocos personajes puede afirmarse, al tratarlo entonces personalmente (...) El propio Aníbal, su mayor adversario, quedó asombrado y veía (...) un ejemplo de insigne virtud y de piedad eximia: Ibidem*, pp. 18-21.

¹⁶⁹⁴ *Escipión jamás se arredró ni huyó del campo de batalla; y no luchaba en Asia contra bárbaros incapaces* (de esta forma sugiere Petrarca que lo hizo Alejandro Magno), *sino en España y África contra pueblos que habían vencido a los victoriosos romanos (...) Su clemencia era tanta, que no digo ya a sus soldados, sino aun los enemigos desesperaban de obtener misericordia, cuando no habían cometido crímenes nefandos; y sin embargo era, a un tiempo, tan terrible para sus adversarios, que estos apenas podían temer a otro. Tan notable era su pudor, que resultaba extraordinario, no sólo en un joven apuesto, sino a cualquier edad y con cualquier figura. Su poderosa elocuencia era capaz de apaciguar los ánimos de un bárbaro, e incluso los de un enemigo: Ibidem*, pp. 22 y 24.

¹⁶⁹⁵ *Escipión el Mayor, que desde las tierras de Italia devolvió solo la guerra púnica a su propia sede, no empuñó las armas sin el concurso de las Musas; el caudillo concedió siempre la mayor atención a los poetas. Tuvo especial predilección por Ennio: Ibidem*, pp. 22-23.

¹⁶⁹⁶ Esta admiración hace que en el *Triunfo de la Fama*, cuando se mencionan una serie de personajes famosos por sus acciones valerosas o por sus obras literarias, estos vayan encabezados por los dos más valorados por Petrarca: César y Escipión: PETRARCA, F.: *Triunfos*, p. 249

¹⁶⁹⁷ PETRARCA: *Obras I. Prosa*, p. 24.

¹⁶⁹⁸ Con esta obra, Petrarca pretendía desplazar las escuelas del *Alexandreis* de Gautier de Châtillon e intentaba crear una epopeya nacional que uniera a los italianos bajo la común descendencia de la Roma republicana, cuyo máximo héroe era Escipión Africano, el héroe militar moralmente íntegro y casto que vence en duelo histórico a Cartago y devuelve el poder a manos del Senado: RICO, F.: *El sueño de Humanismo: De Petrarca a Erasmo*, pp. 28-29 y 59.

¹⁶⁹⁹ Aunque Boccaccio no le dedicó un capítulo en su *De casibus virorum illustrium*, lo mencionó a lo largo de la obra que más tarde traduciría Pero López de Ayala y que extendería la fama de Escipión por nuestro país. El mejor ejemplo lo encontramos en el capítulo contra los príncipes lujuriosos recordando el conocido pasaje de su continencia tras la batalla de Cartago Nova: *E sy son algunos que digan que non pueden las sus fuerças vencer para escusar el su vano dezir, pongan los sus ojos luxuriosos en Scipión, el qual después fue llamado Africano, e tovo en su poder una virgen muy hermosa, su cativa, e antes que con ella pecase la entregó a Lutheyo, su esposo: LÓPEZ DE AYALA, P.: Caída de Príncipes*, p. 152. Escipión sigue apareciendo como modelo de continencia y Castidad como veremos en su iconografía.

¹⁷⁰⁰ Mena mencionaba a Escipión junto a otros muchos personajes de la Antigüedad clásica para hacer una comparación entre todos estos con César y Pompeyo:

Montemayor lo ofrecía como ejemplo de modelo a seguir con estas palabras: *Scipión el Africano, que primero que la edad y los años le acompañasen, naturaleza mostró en él gran exemplo de virtud y esfuerzo*¹⁷⁰¹. Juan Luis Vives lo definía como *Escipión Africano, vencedor de África y principal del Senado y del pueblo romano, y por consiguiente de todo el mundo*¹⁷⁰².

Pero sin duda las dos obras que más nos interesan de la literatura castellana por el tratamiento que dieron a la figura de Escipión son la *Historia Parthenopea* de Alonso Hernández y *Breve parte de las hazañas del excelente nombrado Gran Capitán* de Hernán Pérez del Pulgar; en ambas la figura que más se repite como modelo de imitación es la del vencedor de Aníbal. La *Historia Parthenopea*, impresa en Roma en 1516¹⁷⁰³, narra la conquista del reino de Nápoles y las campañas del Gran Capitán en Italia. Para cantar las virtudes del militar español y compararlo con personajes de la Antigüedad, es a Escipión al que más atención se le presta y el que más veces se utiliza. Hernández a lo largo de toda la obra ofrece comparaciones entre el conquistador de Cartago Nova y el de Nápoles¹⁷⁰⁴, pero el término más interesante es cuando se refiere al Gran Capitán como el *betico çipion*¹⁷⁰⁵. Aunque el episodio que más se repite durante toda la obra es el referido a la *Continencia de Escipión* que analizaremos en su iconografía, en este caso comparada con la que el Gran Capitán demostró en más de una batalla italiana y que de nuevo Pérez del Pulgar referirá en su obra:

*Casy mesmo fuerças y te has tu vencido
Lo mismo que sigues ha çipion seguido
Y dello te laudan que han dello notiçia
Casy te refrenas con tanta abstinencia.*¹⁷⁰⁶

*A çipion çelebran por quel retornara
Su asposa ha Luçeo quentonces tomo
Quando cartago la nueva cobro
Yntacta con gloria la el remandara*

*Néstor el antiguo no fue tan prudente
ni César ni césares tan virtuoso,
ni hallaría por muchos reposo
en los Scipiones un tan continente;
benigno a los pueblos, humano a la gente,
de vicios y males atanto remoto
que nunca Pompilio fue tanto devoto
ni Demóstenes ya tan elocuente.*

DE MENA, J.: *Obra completa*, p. 170.

¹⁷⁰¹ LÓPEZ MARTÍN J. M.: *La arquitectura en el Renacimiento placentino: Simbología de las fachadas*, p. 51.

¹⁷⁰² LUIS VIVES, J.: *Instrucción de la mujer cristiana*, pp. 183, 256.

¹⁷⁰³ RODRÍGUEZ VILLA, A.: *Crónicas del Gran Capitán*, p. XII y HERNÁNDEZ, A.: *Historia Parthenopea*, folios I verso y 162 recto. Ver capítulo 5.3.

¹⁷⁰⁴

*De yllora el cargo los años oviera
Que çipion auya quando lo eligiera
Al pueblo Romano que bien lo ha preuido*

Tornar ya te veo nuevo çipion...

*Que das las victorias con la narración
No menos tu hazes que hazi çipion*

Ibidem, folios 6 verso, 129 verso y 147 verso.

¹⁷⁰⁵ *Ibidem*, folios 4 recto y 120 verso.

¹⁷⁰⁶ *Ibidem*, folio 141 recto.

*Tu no menos laude mereçes y clara
Que quantas en guerras han tuos auído
Con honrras y dones las has tu boluido
Y gloria perpetua tu nombre alcançara*¹⁷⁰⁷.

Este mismo episodio vuelve a repetirse en la *Crónica* (impresa) del Gran Capitán Gonzalo Hernandez de Córdoba y Aguilar, donde se compara la benevolencia de Escipión en la toma de Cartagena con la del Gran Capitán en la de Gaeta, sobre todo en el tema de respeto a las mujeres: *El Gran Capitán, que vio tanta multitud de mujeres angustiadas, y sabida la causa, que era mucha en parte de su infantería las quería meter a saco, como hacían de todos los otros bienes, para usar mal de ellas, con mucha presteza y muy grande diligencia las socorrió (...). Pues si el hecho de Scipión Africano Romano, es tan alabado por los escritores romanos, por la muy grande y excelente virtud que usó con la desposada de Lucio, Príncipe de los Celtíberos (...). Y asimismo el dicho Scipión es alabado del mismo Tito Livio, porque la anciana dueña de los rehenes de Hispania, mujer de Mandonio, que fue tomada en Cartagena, echándose a sus pies del Africano, le suplicó que todas las mujeres que allí había habido fuesen encomendadas a buena guarda (...) cuánto más puede y debe ser alabada en nuestro Gran Capitán una tan soberana virtud y clemencia usada con estas mujeres (...) Pero lo del Gran Capitán procedía de ánimo modesto, continente y moderado*¹⁷⁰⁸.

La otra gran obra que trata de la figura de Escipión es la ya mencionada *Breve parte de las hazañas del excelente nombrado Gran Capitán*, realizada por Hernán Pérez del Pulgar en 1526. De gran interés para nuestro estudio es la explícita comparación que el autor nos ofrece al final de su relato entre el Gran Capitán y Escipión. Pérez del Pulgar dedicó un capítulo completo que reproducimos a continuación, donde bajo el título de *Coparacion del gran Capita a Scipio* estudiaba las similitudes entre ambos personajes: *Aquel hecho de Scipion honran bien alabando los escriptores romanos quando la anciana dueña de los rehens de Hispania mugger de Mandonio que fue tomada en Cartagena se echo a sus pies suplicandole todas aquellas mugeres alli avidas fuessen encomendadas a buena guarda por el peligro de comunicar con la gente suelta les sucederia: el qual Scipion dize Tito Livio las encargo a un hombre honrado casto muy virtuoso: mandole q las guardasse como a propias madre y hijas: y el mismo Livio dize que al Scipio aqui traxeron una ta bella donzella avida en estas q todas corrian a ver su beldad: y sabiedo ser esposa de Lucio aquel se la mando restituyr sin violencia. En muchas partes los hystoriadores dize estas dos cosas por famosas: pues cocedio el ruego dela Madonia y no acepto comunicacion co la Luceya: y los q esto cuentan dan mucho loor al mismo Scipio: y por cierto assi se deve dar: porq como dize Valerio son las mugeres y mas las hermosas y mocas peligrosas entre los hobres de injuria. Pero no me parece de olvidar ni dar menos loor a este GRAN CAPITAN quando su hueste sobre gaeta traxo: y ganado el monte de aqla y el arrabal entrado, viendo que las virgenes hijas del anuciada q alli estan q es un ayuntamiento de religio do se crian gra numero de mocas hijas de padres no conocidos y en aquella observacia estan hasta que las casa la casa que moran: la qual por la gente entrada ellas sin pesamiento de tan supito peligro con aullidos y llatos huyen alos terrados y tejados para ser de alli antes despeñadas q forcadas: las quales dessemejadas tenia las caras con sus manos despedacadas quato requeria la tribulacion y desonra q esperavan con cuerpos agenos afeadas. Ca los mismos intentadores de la fuerza disminuyen el plazer del vencimiento preferente el semblante dellas q ansi de dia como de*

¹⁷⁰⁷ *Ibidem*, folio 147 recto.

¹⁷⁰⁸ RODRÍGUEZ VILLA, A.: *Crónicas del Gran Capitán*, pp. 152-153.

noche era oydos sus clamores y cuytas: las quales con el espato reprimian los gritos y con temor sospiravan que calando se fatigava enternecidas de miedo. El GRAN CAPITAN que vio monton de mugeres angustiadas: y sabida la causa era mucha parte de su infanteria querellas meter a saco de mal como hazian a los bienes que alli hallaron: con todo impetus aparta la gente y a ellas con diligencia socorre diziendo ser antes dignas de ayuda q de injuria: y descendidas tal cobro les puso: ca tan limpias en su conveto quedaron como las hallaron: y forçado yr a proveer en lo que para bien en q estava convenia: sustituyo para guarda destas a un cavallero de su casa con gente que guardasse aquellas amonestandole: si vo de aqui mayordomo es porque dexo otro yo. En Rubo dela marina que es en la pulla do estava mosior dela paliza capitan general del rey de Francia: y el teniete del duque de Saboya co muchos capitanes y gente francesa saboyana. El GRAN CAPITAN q esta ciudad por cobate les gano todas las mugeres q en las yglesias hallo llenas de lagrimas y temor fueron tan guardadas quanto convenia alla limpieza de no ser violadas: antes como supo que su gente militar las halagava con lengua y manos para mal aquello rezio castigo: y lo que les tomaron restituyo: y ellas puestas en libertad mando dar abundancia de mantenimientos de que estaban en mengua: y ansi libres de aquel infortunio la mayor en edad y principal en dignidad de aqllas le dixo. No sin causa magnanimo señor la natura os otorgo forma de cuerpo y gesto tal q resplandece mas a vuestro oficio y dignidad: y pues las gentes no bastan a dar tanto loor quanto merece vuestra gran memoria, plega a dios otorgaros la gloria que de derecho todos deven a vuestra piadosa persona. Ambos casos de estos capitanes fuero en onor de mugeres: pero sin ser rogado dela muger de mardonio este GRAN CAPITAN movido a la piedad socorrio y remedio a las barahundas que tenian las anunciadas para se dexar caer delo mas alto de su casa. Ni sin le ofrecer la esposa de Luceyo amanso los llantos y miedos que las de rubo tenian: el qual acostubrava antes que en la hueste se diesse señal de cobate a aquella ciudad o villa que tenia cercada: madava pregonar a las mugeres de aquella q en las yglesias y monasterios hallassen co manos ni lengua no les tocassen: y desto no satisfecho, entrando por fuerca el tal lugar en persona las yba a amparar diziendo que co fe y beneficios y no con temor ni servidumbre avia de tener la gente assi obligada: amonestado a sus guerreros su fortaleza inclinassen a clemecia: el noble de ql GRAN CAPITAN bien como atemorizava a los mal fechores de Ytalia: assi a los pacificos era amparo.

En este episodio el autor no hace otra cosa que repetir la misma estructura que encontrábamos en las *Vidas paralelas* Plutarco¹⁷⁰⁹, es decir, la repetición de hechos comunes a personajes que se quieren igualar. Una vez estudiado este capítulo, no cabe duda de la asimilación que Pérez del Pulgar estableció entre Escipión el Africano y el Gran Capitán, y aunque del resto de personajes del ciclo también se extrae una comparación y emulación de hechos consumados o virtudes idealizadas compartidas entre ellos y el militar español, ninguna es tan clara como esta de Escipión. Si recordamos el esquema de las figuras femeninas y la lectura iconográfica, encontrábamos a Ester en el lugar de privilegio de todo el conjunto, lugar que tiene su equivalente en los hombres la figura de Escipión. Este episodio y la explícita comparación entre ambas figuras podría ayudarnos a comprender porqué es Escipión y no cualquier otro de los personajes del ciclo el que ocupa el lugar de privilegio en la parte masculina, como veremos en el estudio completo del programa masculino¹⁷¹⁰.

¹⁷⁰⁹ Ver capítulo 5.1.

¹⁷¹⁰ El Gran Capitán no fue el único en apropiarse de la figura y virtudes de Escipión; tras la conquista de Túnez en 1535 se comparó a Carlos V con el militar romano: como él conquistó Cartago y por ello el emperador se apropió del título de “*Africanus*” y se hizo acuñar medallas con su efigie como “*Carolus Imperator Augustus Africanus*”: TREVOR-ROPER

En cuanto a su representación plástica, se conocen imágenes de Escipión en varios ciclos de hombres ilustres desde el siglo XIV. Uno de los más antiguos conservados se encuentra en la antecapilla del *Palazzo publico* de Siena, donde aparece con un carácter eminentemente militar, junto a Furio Camilo y Curio Dentado¹⁷¹¹, entendidos los tres como vencedores de los enemigos externos de la patria y convirtiéndose en ejemplos de magnanimidad. Estos frescos, encargados para completar las pinturas alegóricas del Buen y Mal Gobierno realizadas por los hermanos Lorenzetti, fueron realizados por Taddeo di Bartolo entre 1406-08 y 1414¹⁷¹². Encontramos así las alegorías de la Fortaleza, Prudencia, Magnanimidad y Justicia sobre Cicerón, Catón, Escipión Násica, Curio Dentado, Furio Camilo y Escipión Africano, que aparece representado con la espada y hace prevalecer el bien común¹⁷¹³.



Taddeo di Bartolo: Escipión Africano, antecapilla del *Palazzo Publico*, Siena

HUGH, *Príncipes y artistas: Mecenazgo e Ideología cuatro Cortes de los Habsburgo 1517-1623*, p. 34. En esa misma fecha se realizó el retrato ecuestre de Vermeyen (Worcester, Art Gallery) en el que Carlos V aparecía entre Santiago Matamoros y Escipión el Africano pisoteando a un infiel: MARÍAS, F.: *El largo siglo XVI*, p. 357.

¹⁷¹¹ Furio Camilo es conocido como el segundo fundador de Roma gracias a la conquista etrusca de la ciudad de Veyes y a ser vencedor de los galos. Curio Dentado luchó contra los samnitas y el rey Pirro y es símbolo de la integridad y la virtud: AGHION, I., BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F.: *op. cit.*, pp. 83-84 y 115-116.

¹⁷¹² VASARI, G.: *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, p. 190.

¹⁷¹³ Recordemos que la serie sienesa se ocupaba de la libertad amenazada, de ahí que el ciclo se completara en el vestíbulo con las figuras de Aristóteles, César y Pompeyo, Júpiter, Marte y Minerva. Los personajes de la República, que se caracterizaban por la consecución del bien común, contrastaban con los epigramas relativos a César y Pompeyo que con su ambición llevaron la ruina al estado romano, calificándolos de destructores de la libertad irrecuperable e instauradores de la decadencia: CAVALCASELLE, G. B.; y CROWE J. A.: *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XV*, Volume III, pp. 277 y 280-281.

En el *Palazzo Trinci* de Foligno, anterior a 1424¹⁷¹⁴ encontramos la sala de los Emperadores o de los Gigantes, debido al gran tamaño de sus figuras, donde se representa entre otros a Escipión, Fabio Máximo o Mario. Todo el esquema fue proyectado por Federico Frizzi, obispo de Foligno¹⁷¹⁵, aunque se atribuye al humanista Francesco da Fiano la redacción del programa decorativo, claramente inspirado en las biografías de hombres famosos de Petrarca, que ya se habían usado en el ciclo perdido del *Palazzo Carrara* en Padua. En Foligno, Escipión aparece como vencedor de Aníbal y como tal Francesco da Fiano le dedicó el epígrafe más largo de todo el ciclo, señalando el episodio cuando Escipión fue llamado junto a su hermano para responder de la acusación para dar cuentas del origen del rico botín de la guerra contra Antíoco, rey de Siria¹⁷¹⁶. La glorificación militar de Escipión se encuentra en el ciclo que Ghirlandaio realizó para la *Sala dei Gigli* del *Palazzo Vecchio* de Florencia. Aquí el militar aparece como prototipo del vencedor del enemigo y de sí mismo, ejemplo de magnanimidad, amor a la patria y modelo de virtud en contraste con el placer. La virtud de la continencia se recordaba por el elogio que Salutati le había dedicado en el primer ciclo florentino del *Aula Minor* en ese mismo palacio¹⁷¹⁷.



Domenico Ghirlandaio: Escipión, *Sala dei Gigli* (detalle), *Palazzo Publico*, Florencia

¹⁷¹⁴ TRECCANI, G. (fund.): *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, VOL. XV, p. 605.

¹⁷¹⁵ SEZNEC, J.: *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, p. 110.

¹⁷¹⁶ CACIORGNA, M. y GUERRINI, R.: *La Virtù Figurata: Eroi ed eroine dell'antichità nell'arte senese tra Medioevo e Rinascimento*, pp. 291-302.

¹⁷¹⁷ *Ibidem*.

En el *Collegio del Cambio* de Perugia, ciclo realizado por Perugino alrededor de 1500 aparece junto a otros héroes de la Roma republicana¹⁷¹⁸. Aquí se asocia a Escipión bajo la figura de la Templanza y debemos buscar la explicación de nuevo en Valerio Máximo: en el libro cuarto, en el capítulo sobre la continencia y austeridad de los romanos, nos describe a Escipión como un modelo de vida de continencia, ya que es mucho más difícil y fatigoso superarse así mismo que a los enemigos y que no hay victoria más grande que ésta y Escipión se presenta como el campeón primero e indiscutible de esta conquista espiritual¹⁷¹⁹. Como ocurría en las obras literarias, la figura de Escipión siguió eligiéndose para multitud de ciclos iconográficos a lo largo del siglo XVI¹⁷²⁰.



Perugino: Escipión, *Collegio del Cambio*, Perugia

¹⁷¹⁸ En la sala principal, encontramos a la izquierda a Fabio Máximo, Sócrates y Numa Pompilio bajo la Prudencia representada con el espejo y la serpiente y a Furio Camilo, Pitágoras y Trajano bajo la Justicia con la espada y la balanza. A la derecha vemos a Lucio Sicinio, Leónidas y Horacio Cocles bajo la Fortaleza acompañada de la maza y el escudo y a Publio Escipión, Pericles y Quinto Cincinato bajo la Templanza que vierte líquido entre dos recipientes: LUNGHI, E.: *Il Collegio del Cambio a Perugia*, pp. 15-16 y 27 y GUERRINI, R.: *op. cit.*, p. 50.

¹⁷¹⁹ MÁXIMO, V.: *Hechos y dichos memorables*, pp. 233 y 245.

¹⁷²⁰ Entre estos ciclos tardíos destaca el del *Palazzo dei Conservatori* de Roma, sobre 1544. Aquí encontramos el conjunto de tapices donde se representa *El origen mítico de Escipión* que según una leyenda nació de la unión de su madre con Júpiter transformado en serpiente: GUERRINI, R.: *I generi e temi ritrovati in Memoria dell'Antico nell'arte Italiana, Volumen I*, p. 76. También existe un relieve florentino que representa a Escipión de perfil de cronología dudosa: WIND, E.: *Los misterios paganos del Renacimiento*, il. 59. Sabemos que Escipión fue muy conocido durante el S. XV por su coraje y valores morales y patrióticos. Su historia se difundió gracias a un poema de Silio Itálico de siglo I llamado *Las Guerras Púnicas*, basado en la tercera década de Tito Livio, del que se conoce al menos un ejemplar miniado en la Florencia de mediados del S. XV. Poco tiempo después la popularidad del personaje llegó al círculo de Verrocchio, del que procede este relieve del Louvre: CHASTEL, A.: *El Renacimiento italiano, 1460-1500*, pp. 536-537.

Aparte de la plasmación aislada de su figura, en el arte destacan dos episodios de su vida que abundan en las representaciones de ciclos iconográficos. El primero es *La continencia de Escipión*. De nuevo es Tito Livio quien nos ofrece el relato más extenso de este episodio y con más detalles para su posterior uso en la iconografía: *Luego los soldados le conducen a su presencia una prisionera, una joven de tan extraordinaria hermosura que por donde quiera que pasaba atraía las miradas de todos. Escipión, preguntándole por su país y sus progenitores, entre otras cosas se enteró de que es la prometida de un príncipe de los celtíberos, cuyo nombre era Alucio. Así pues, de inmediato llamados a su país los padres y el novio, como mientras tanto oyera decir que éste andaba perdidamente enamorado de su prometida, tan pronto llegó, se dirige a él en términos más estudiados que a los padres: "Como jóvenes que somos, te voy a hablar de hombre a hombre, para que en nuestra conversación existan menos recelos. Cuando tu novia, capturada por mis soldados, fue conducida a mi presencia, me enteré de que la quieres con toda tu alma y su belleza da fe de ello; mas, puesto que yo mismo, si me fuera permitido disfrutar del placer de la juventud, sobre todo dentro de un amor limpio y lícito, y los asuntos del estado no acapararan mi atención, querría que a mí, de estar tan enamorado de mi novia, se me concediera esta gracia, he decidido favorecer este amor tuyo que puedo proteger. Tu novia ha sido tratada a mi lado con el mismo respeto que en casa de tus suegros, sus padres; te la hemos guardado para que se te pueda conceder un don inmaculado y digno de ti y de mí. Por este regalo voy a estipular esta única condición: que seas amigo del pueblo romano y, si tú crees que soy un hombre honesto tal como ya de tiempo atrás estos pueblos sabían que eran mi padre y mi tío, que reconozcas que en la ciudadanía romana hay muchos hombres semejantes a nosotros, y que se puede afirmar que hoy día no hay ningún pueblo en la tierra al que menos te gustaría tener como enemigo tuyo y de tu patria, y cuya amistad apetezcas más*¹⁷²¹.

Un buen ejemplo de este tema lo encontramos en el Escipión Africano del *Museo del Bargello*, pintado por Francesco di Giorgio Martini, su taller y el maestro de Griselda¹⁷²². La obra muestra a Escipión en primer plano y en el fondo el pasaje de la continencia. Las fuentes utilizadas para su inspiración son múltiples, pero la entrega de la joven celtíbera a su prometido y al padre indica que el autor del programa pudo utilizar la *Vida de Escipión* escrita por Donato Acciaiuoli incluida en el *corpus* plutarqueo¹⁷²³. Según esta obra, Escipión, aún muy joven fue enviado como procónsul a la península ibérica por el Senado en una situación política muy comprometida desde la muerte de su padre y su tío. En el 209 a.C. conquistó *Cartago Nova* y su comportamiento magnánimo fue magnificado por los autores antiguos sobre todo el tema de la continencia. Tras la conquista de la ciudad recibió como botín de guerra una cantidad estipulada de esclavos, entre los que figuraba una joven de gran belleza, pero al saber que ella estaba prometida a un joven príncipe celtíbero, la devolvió intacta y ofreció el rescate a los padres para que formara parte de la dote nupcial¹⁷²⁴. Este tema era muy utilizado para la decoración de los

¹⁷²¹ TITO LIVIO: *op. cit.*, pp. 126-127. Polibio también ofrecía un extenso relato sobre el asedio y conquista de Cartagena destacando el tema de la continencia de Escipión, pero a diferencia de Valerio Máximo o Tito Livio no mencionaba que la muchacha ofrecida estuviera prometida, ya que cuando la entrega a sus padres les dice que pueden darla en matrimonio al ciudadano que ellos deseen: POLIBIO: *op. cit.*, pp. 7-20.

¹⁷²² GUERRINI, R; CACIORGNA, M; y FILIPPINI, C.: *Biografía Dipinta: Plutarco e l'arte del Rinascimento 1400-1550*, pp. 228 y 313.

¹⁷²³ Para algunos personajes antiguos como Escipión o Aníbal no existen biografías de Plutarco y para nosotros este escritor no puede ser el modelo, pero esto no ocurría en el Renacimiento, cuando la pareja de biografías compuesta por Acciaiuoli formaba parte del *corpus* y se tenía por auténtica: GUERRINI, R; CACIORGNA, M; y FILIPPINI, C.: *Biografía Dipinta: Plutarco e l'arte del Rinascimento 1400-1550*, pp. 226 y 229.

¹⁷²⁴ Valerio Máximo nos ofrece un relato similar pero más completo en sus *Hechos y dichos memorables*. En el libro cuarto, en el capítulo sobre la continencia y la austeridad de los romanos, señala que cuando Escipión conquistó

cassoni nupciales debido al tema del doble voto: represión de la libido y rechazo del dinero¹⁷²⁵. Aquí se manifiesta la continencia en su doble aspecto de represión de la libido y el desprecio por el dinero. La continencia de Escipión hizo que durante el Renacimiento éste fuera el personaje ideal por excelencia.

El segundo episodio se trata de *El sueño de Escipión*¹⁷²⁶. Cicerón escribió esta fábula para señalar lo infinitamente estrecho y efímero de la gloria humana y para ello opuso a lo breve de la vida mortal lo duradero de la fama, al señalar que la preciada fama es transitoria comparada con la eternidad de la escatología estoica. Así, trazó el esquema la concepción de las tres vidas, la mortal, la de la fama apenas más duradera y valiosa, y la celestial, que más tarde formularía Jorge Manrique. Un ejemplo de este tema lo encontramos de nuevo en la obra de Rafael *El Sueño de Escipión*, hoy día en la *National Gallery* de Londres¹⁷²⁷. Aquí se representa a Escipión bajo el árbol del laurel que hace referencia a su futuro triunfo militar y de la Castidad ya comentado¹⁷²⁸. El problema con esta figura es que conocemos gran cantidad de miembros de la familia de los Escipiones durante la Antigüedad. Muchas veces es difícil identificarlos correctamente a todos ya que conocemos a Escipión el Africano Mayor, Escipión el Africano Menor, Publio Cornelio Escipión, padre del primero, Escipión Násica o Escipión Asina. En multitud de ocasiones se ha considerado que el tema *El triunfo de Escipión* se refería a Escipión Africano, aunque hoy podemos saber con certeza que se refiere a su primo Escipión Násica. Durante la segunda guerra púnica, cuando Aníbal desembarcó en Italia se supo por los libros sibílicos que la forma de apartarlo era llevar a Roma desde Pérgamo el busto de la diosa Cibeles y para ello se eligió a Escipión como el hombre más digno de Roma. Un ejemplo de este episodio lo encontramos en la *National Gallery* de Londres. La obra de Andrea Mantegna¹⁷²⁹, fechada alrededor de 1500 muestra a Escipión Násica rodeado de mujeres y de Claudia Quinta, que recoge la estatua de la diosa Cibeles¹⁷³⁰.

Cartagena tenía solo 23 años. Un gran número de rehenes que los cartagineses habían tenido encerrados le fueron presentados y entre ellos se encontraba una joven de gran belleza. Escipión se encontraba soltero, pero en cuanto se enteró de que la joven procedía de una noble familia celtibérica y estaba prometida como esposa a Indíbil (aunque en este nombre difieren Tito Livio y Floro) mandó venir a sus padres y la entregó sana y salva a su prometido. Además añadió a la dote el oro que habían traído para su rescate. Por este hecho y en favor de la continencia y munificencia de Escipión, Indíbil hizo que los celtiberos se unieran a la causa de los romanos (210 a.C.): MÁXIMO, V.: *Hechos y dichos memorables*, p. 245. Esta idea de la continencia sería retomada más tarde por Petrarca, que incluiría a Escipión en su cortejo del *Triunfo de la Castidad*: PETRARCA, F.: *Triunfos*, p. 249.

¹⁷²⁵ El tema de la continencia de Escipión fue muy utilizado y pronto llegó a nuestro país. En una fecha tan tardía como 1570 aún lo encontramos en las decoraciones de la Sala de los cuatro elementos del palacio del Viso del Marqués, Don Álvaro de Bazán, donde se le ve junto a otros personajes clásicos: SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Arte y Humanismo*, pp. 72-80 y DEL CAMPO MUÑOZ, J. y DOLAREA CALVAR, R.: *Palacio del El Viso del marqués*, p. 36.

¹⁷²⁶ Macrobio y Boecio realizaron comentarios a esta obra: LIDA DE MALKIEL, M. R.: *La idea de la Fama en la Edad Media castellana*, pp. 88-92. También conocemos un poema de Silio Itálico con este mismo nombre que en el Renacimiento tras su redescubrimiento por parte de Poggio Bracciolini gozó de un gran notoriedad. En la obra la virtud se aparece con la espada y el libro en la mano, dones que le permitirán triunfar sobre los cartagineses y obtener el laurel triunfal: CACIORGNA, M. y GUERRINI, R.: *La Virtù Figurata: Eroi ed eroine dell'antichità nell'arte senese tra Medioevo e Rinascimento*, pp. 291-302. Para un estudio filológico e histórico muy completo sobre esta obra vid.: CALDINI MONTANARI, R.: *Tradizione medievale ed edizione critica del Somnium Scipionis*.

¹⁷²⁷ WIND, E.: *Los misterios paganos del Renacimiento*, il. 60.

¹⁷²⁸ El motivo de realización de esta obra era hacer un homenaje a Escipión Borghese y para ello se buscó un personaje de la Antigüedad con el mismo nombre, algo muy usual en la Italia renacentista: GUERRINI, R.: *I generi e temi ritrovati in Memoria dell' Antico nell' arte Italiana Volumen I*, pp. 77 y 85.

¹⁷²⁹ Francesco Corner encargó a Mantenga que pintase un *Triunfo de Escipión* o *La introducción del culto de Cibeles en Roma* para poder legitimar la pretensión familiar de ser descendientes del héroe republicano entre cuyos éxitos se encontraba la derrota de Aníbal: HOLLINGSWORTH, M.: *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento: De 1400 a principios del siglo XVI*, p. 63. La serie se componía de los triunfos de Tucci y Sofonisba y quizá posteriormente fuera completada por la *Continencia de Escipión* de Giambellino: SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Arte y Humanismo*, p. 256.

¹⁷³⁰ Claudia Quinta era una vestal romana de dudosa reputación y la diosa Cibeles la ayudó a probar su Castidad ayudando a hacer entrar en el puerto el barco que portaba su busto tirando de él con un cabo: AGHION, I., BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F.: *Héroes y dioses de la Antigüedad*, pp. 106-107. SAXL, F.: *La vida de las*

En la obra estudiada, el personaje aparece de frente al espectador con un ligero escorzo en toda su figura. Se coloca con la pierna derecha adelantada y ligeramente flexionada y el brazo derecho también flexionado, sujetando el arma que porta. El peso del cuerpo recae sobre su pierna izquierda, que aparece totalmente invisible al espectador, dejando la derecha libre de peso y así un poco adelantada. Para mantener el contraposto, el brazo izquierdo también resulta totalmente invisible al visitante del monumento, siendo solo el derecho, que porta el arma, el que se puede apreciar. Este brazo derecho se dobla delante del pecho de la figura para sostener el arma con una angulación de unos 90° y con una forma que asemeja una V. La mirada del militar se desvía un poco hacia la izquierda, es decir, hacia el exterior de la iglesia, en un gesto de evasión con respecto al espectador que contempla la figura, ya que no mantiene ningún tipo de contacto visual con él.

En cuanto a su indumentaria, Escipión porta unas botas metálicas que protegen sus piernas hasta la altura de las rodillas. En su bota derecha posee en la parte exterior una especie de decoración ovalada que forma parte del sistema de acoplamiento de la prenda, lo que aporta un mayor grado de verismo al detalle. Esta decoración consiste en una forma ovalada junto a dos remaches metálicos que la unen. Por encima de las botas y hasta que desaparecen encontramos unos calzones amarillos del mismo color que el faldón. Esto en un primer momento podría engañar a nuestra vista, ya que solo desde muy corta distancia se aprecian la diferencia entre ambas prendas, cosa que no ocurre con los calzones y faldones de los otros personajes, ya que poseen un distinto tono aunque similar color.

El faldón se compone de un fondo amarillo y unos tablones plateados con decoración de escamas en su parte superior. Este especial tratamiento hace que esta prenda sea la que más resalte en la composición, ya que la coraza aparece medio oculta debido al brazo del personaje que impide su total visión. Este faldón es el más importante y al que se dedica una mayor importancia de todo el programa iconográfico masculino. En su extremo superior adquiere la misma forma semicircular que el resto de sus compañeros para poder adaptarse a la coraza.

Esta coraza posee el mismo tono que las botas y el casco, pero pierde toda su importancia decorativa desde el momento en el que el militar cruza su brazo derecho ante el pecho para sujetar el arma. De ahí que la importancia que en otras figuras, como en Homero, posee la coraza, aquí se pasa al faldón plateado y de ahí su especial tratamiento. De todas formas, el artista no abandona por completo el tema de la coraza, y al no poder decorarla debido al problema del brazo que se coloca delante, resuelve este pequeño detalle de una forma muy inteligente. Justo en el centro del pecho, donde en Homero encontramos la flor de lis decorada, el artista coloca el codo del brazo derecho de Escipión y suple esta ausencia decorando con un pequeño detalle este brazo. Se trata de una codera protectora compañera en decoración a los remaches de la bota que encontramos más abajo y que al destacar sobre la camisola, aportan el toque distintivo que impedía ser ejecutado en la coraza.

La camisola es de un color amarillento oscuro similar a los calzones y el faldón y solo es visible en el brazo derecho de la figura; su mayor cometido sería hacer resaltar la codera protectora mencionada. Cubriendo parte del pecho y los hombros aparece la

imágenes, pp. 144-145. Este tema gozó de gran éxito durante el siglo XVI; sabemos que durante las fiestas de 1549 celebradas por la reina María de Hungría en el palacio Binche, mostró a Carlos V y a Felipe II una Cámara encantada decorada con tapices de los triunfos de Escipión: DOMÍNGUEZ CASAS, R.: *Fiesta y ceremonial borgoñón en la corte de Carlos V en Carlos V y las artes: promoción artística y familia imperial*, p. 39.

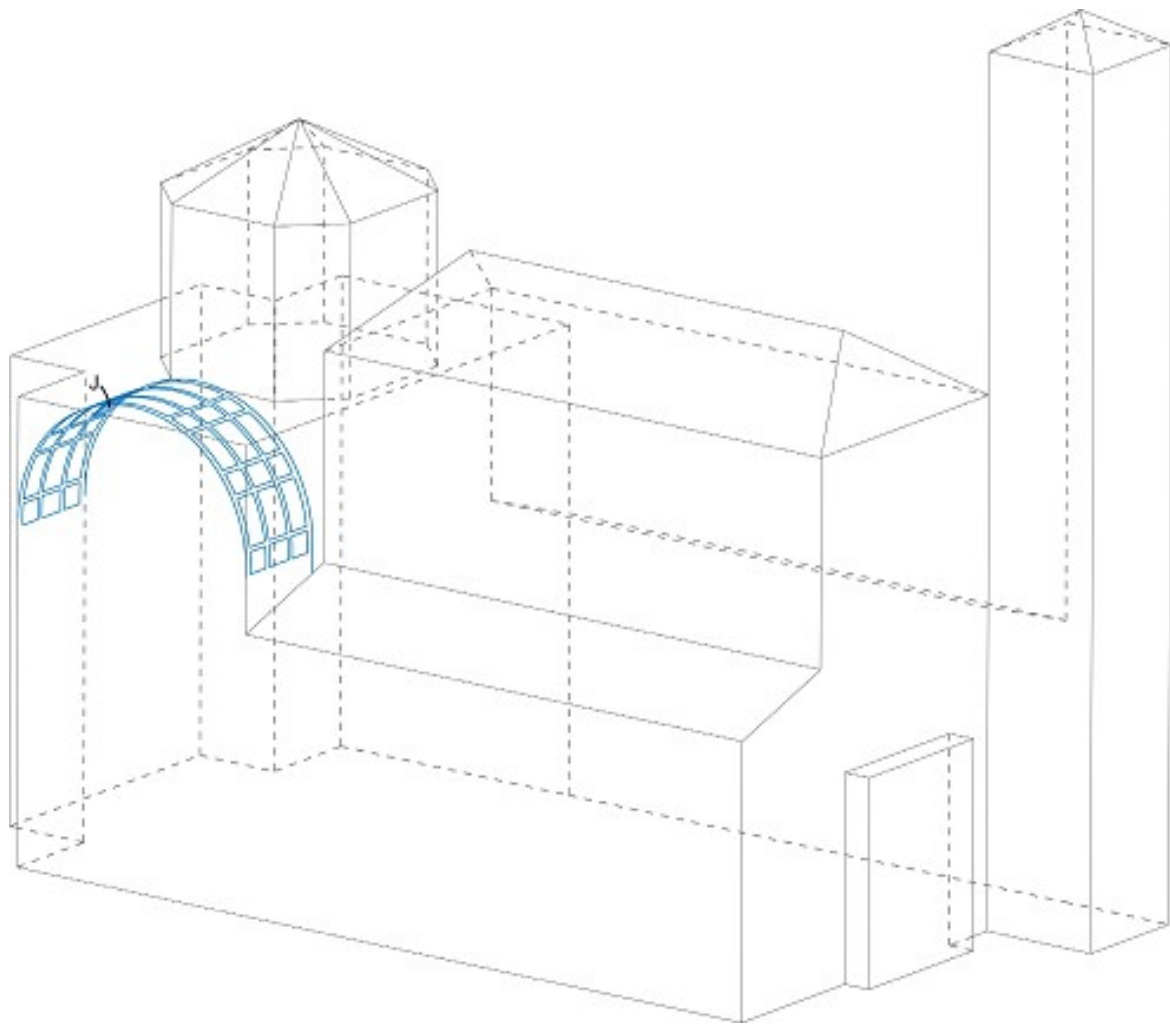
segunda prenda más distintiva de la figura. Se trata de una capa marrón que se anuda en el hombro izquierdo de la figura y cuyo tratamiento es muy natural y clásico, lo que le da a la figura un aire de serenidad, contrario al tratamiento un tanto artificial que veremos en cómo se presenta la capa de Marco Tulio. Tanto los pliegues de esta prenda como la forma de adaptarse al cuerpo de Escipión, que lo cubre casi hasta la altura de las rodillas, hacen que sea una parte muy importante de la composición general. De hecho, desde el lugar en que la figura es contemplada por el visitante, la capa cobra un volumen y una tridimensionalidad que llenan la composición total de la figura. El casco cubre por entero la cabeza y parte de los lados de la cara. En sus laterales cae de una forma recta mientras que en el centro de la parte superior aparece una prolongación saliente en forma de triángulo que serviría de ligera decoración. Pero la decoración más importante del casco sería la pluma de un color marrón compañero al de la capa que se inclina hacia la derecha de la figura. Esta pluma tiene un cometido decorativo como podemos suponer y otro compositivo, ya que se coloca llenando el hueco que quedaría en la composición y además se coloca a la misma altura que otro elemento importante de la figura, la parte metálica del arma, con lo que la composición quedaría totalmente equilibrada.



Escipión, ciclo iconográfico de San Jerónimo



Localización de Escipión en las bóvedas de San Jerónimo



Localización de Escipión en la iglesia de San Jerónimo

El arma de la figura es una alabarda que llega hasta el suelo y que es tan alta como su portador¹⁷³¹. La parte metálica de la misma apuntaría hacia el exterior y el hecho de que se apoye en el suelo de una forma perfectamente vertical, otorgan a la composición una fuerza y estabilidad mayores que las del resto de figuras del programa logrando que la composición general sea la más clásica del programa y la resuelta con mayor serenidad. En cuanto al rostro, es el único personaje barbado de la parte visible del programa masculino¹⁷³²; es muy sereno y bello, manteniendo una majestad y perfección de rasgos que no veremos en otras figuras. La barba está realizada de una forma tan realista, que incluso se pueden apreciar de cerca ciertos rizos. La mirada es distante y no mantiene contacto con el visitante, pero no lo ignora totalmente, ya que parece que la figura es consciente de estar siendo observada y mantener al mismo tiempo su majestad. Es destacable que las figuras de guerreros de ambos retablos que se encuentran a la izquierda tienen exactamente la misma postura que el Escipión de la bóveda, por lo que podrían tener un origen común.

¹⁷³¹ La alabarda es un arma originaria de Suiza y participa del hacha y de la lanza. En uno de sus lados figura una boca de hacha que en los tipos antiguos es completamente recta, y en el opuesto un garfio o gancho surmontado por la larga hoja de la lanza. Su forma es variadísima y caprichosa y la que porta Escipión correspondería con las tipologías suizas o venecianas: GARCÍA LLANSÓ, A.: *Armas y Armaduras*, pp. 237 y 241-242.

¹⁷³² Recordemos que la barba comenzó a estilarse sobre 1529, ya que antes de esa fecha los hombres que iban a la moda se presentaban afeitados. El cambio se debió a que poco tiempo después de su matrimonio el emperador se dejó barba y su ejemplo fue rápidamente imitado: BERNIS, C.: *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, p. 33-34.

8.3. Mario

Se trata del general romano que vivió entre los siglos II y I antes de nuestra era. Sabemos de él gracias a autores clásicos como Plutarco¹⁷³³, que nos ofrece una opinión ambigua en el estudio que le dedica de sus *Vidas paralelas*. Según este autor Cayo Mario vivió del 156 al 86 a.C. Su padre se llamaba Mario y su madre Fulcinia y debido a su origen humilde, descendiente de una familia campesina de jornaleros de Arpino, su tercer nombre se desconoce¹⁷³⁴. Era de *índole valeroso y guerrero, instruido más en la ciencia militar que en la política, en sus mandos se abandonó siempre a una iracundia que no podía contener. Dícese que ni siquiera aprendió las letras griegas, ni usó nunca de la lengua griega... teniendo por ridículo aprender unas letras cuyos maestros eran esclavos de los demás*¹⁷³⁵. Plutarco se muestra contradictorio al caracterizar a Mario con la templanza y paciencia, sobre todo debido a la anécdota de su valor ante una operación de cirugía, y al mismo tiempo con la iracundia y la ambición indecente, y una avaricia insaciable, llegando a ser cruel y feroz en la vejez¹⁷³⁶.

Mario comenzó su carrera militar luchando contra los celtíberos en el cerco de Numancia junto a Escipión¹⁷³⁷, al cual no pasó desapercibido el valor del joven, que aventajaba al resto. De ahí la anécdota que, cuando preguntaron a Escipión cuál sería el general y caudillo después de él respondió señalando a Mario¹⁷³⁸. Así empezó éste a aspirar formar parte del gobierno, ocupando el tribunado de la plebe, donde escribió una ley que mermaba poder a la clase ilustre¹⁷³⁹, con lo que se ganó fama de intrépido y fuerte por

¹⁷³³ Para el análisis de la vida de Mario tomaremos como fuente principal a Plutarco, corroborado en muchas de sus afirmaciones por Valerio Máximo.

¹⁷³⁴ En la Edad Media su origen se creía diverso. Bocaccio, en su *De casibus virorum illustrium* traducido por Pero López de Ayala, nos dice que pertenecía a la familia de un carpintero: *Arpinas, segunt que cuentan los antiguos, fue un noble e famoso castillo de la gente llamada Bolsos; e de un ome, carpintero de madera, descendió un fijo llamado Gayo Mario: LÓPEZ DE AYALA, P.: Caída de Príncipes, p. 328.*

¹⁷³⁵ Plutarco también nos narra que en aquella época se conocía un retrato de Mario conservado en la Rávena de Galia, en el que se podía ver la aspereza y desabrimiento de su carácter: PLUTARCO: *Vidas Paralelas*, volumen 2, p. 273. Este detalle del carácter de Mario lo confirma Valerio Máximo en sus *Hechos y dichos memorables*, segundo libro, en el capítulo sobre los deberes y costumbres de los magistrados y de los demás cargos de la República, cuando alaba su figura pero no lo condena por su rústica severidad, ya que al final de su vida no quiso convertirse en desertor de las costumbres patrias al aceptar modas nuevas: VALERIO MÁXIMO: *Hechos y dichos memorables*, p. 229.

¹⁷³⁶ Este detalle lo encontramos con mayor precisión en Cicerón: *Cuando a Mario le cortaban las varices, sentía dolor (...) cuando se sometió a la operación de la que he hablado antes, no quiso desde el principio dejarse atar, y antes de él no se tiene noticia de que se operara a nadie sin ser atado (...) De manera que, como valiente que era, soportó el dolor, pero, como ser humano, no quiso soportar uno mayor si no era de extrema necesidad: CICERÓN: Disputaciones Tusculanas: pp. 234, 248-249. A pesar de todas las críticas que la figura de Mario recibe por parte de Plutarco, otros autores elogian al general y nos dan una imagen positiva del mismo. Uno de ellos es Cicerón, quien en el inicio de su tratado de las leyes, menciona un poema de título *Mario* dedicado al militar y que fue muy conocido en su tiempo, el cual relatava las virtudes del general de Arpino: CICERÓN: *Las leyes*, pp. 167-169.*

¹⁷³⁷ No debemos confundir a este Escipión Africano Menor, conquistador de Numancia y destructor de Cartago, con Escipión Africano Mayor, vencedor de Aníbal y al que se le ha dedicado el capítulo 8.2.

¹⁷³⁸ Esta anécdota la confirma de nuevo Valerio Máximo en el libro octavo, en el capítulo sobre las espléndidas recompensas concedidas al mérito entre los romanos, donde señala cómo Escipión Africano (pero matiza *el menor*, es decir, hermano del personaje estudiado en el capítulo 8.2) presagió los siete consulados de Mario y sus futuros triunfos y cuando alguien preguntó al general quién podría reemplazarlo respondió mirando a Mario: *Éste mejor que ningún otro: VALERIO MÁXIMO: op. cit., p. 474.*

¹⁷³⁹ Mario fue el líder indiscutible de los llamados *populares*, grupo político que se oponía a los *optimates* o clase noble. Los populares conformaban un movimiento político donde se integraban grupos diversos, cuyos intereses y alianzas oscilaban. Estaba constituido por la plebe urbana y rústica, los pequeños y medianos campesinos y un *ordo equester* de composición compleja cuya posición política oscilaba según la coyuntura. Sus intereses fundamentales giraban en torno a la reforma agraria, la subsistencia a través de distribuciones gratuitas de alimentos y trigo y la lucha contra la usura, que generaba insolvencia como problema endémico. También integraron en sus proyectos la corrupción provincial, la

oponerse al Senado en favor de la plebe¹⁷⁴⁰. Tras el tribunado y la Pretura limpió de salteadores la *Hispania Ulterior* y cuando el cónsul Metelo fue enviado a África en la guerra contra Jugurta¹⁷⁴¹, nombró legado a Mario, que se esforzó por dar pruebas de su virtud y estar siempre junto a sus soldados en las condiciones más adversas, ganándose su respeto y benevolencia, ya que comía, dormía y trabajaba junto a ellos, compartiendo la fatiga y el trabajo. Así se hizo famoso no sólo en toda África, sino incluso en Roma, por las noticias que los soldados enviaban a sus familiares¹⁷⁴².

Consiguió el consulado prometiendo que traería vivo o muerto a Jugurta en el 107 a.C. a la edad de 50 años, y comenzó a reclutar un gran ejército en el que admitía a indigentes y esclavos, despreciando así las leyes y costumbres antiguas (detalle ya comentado anteriormente), pero lo que más le desacreditó fueron las expresiones injuriosas contra los poderosos, nobles y ricos¹⁷⁴³. Ya de regreso en África sólo faltaba apoderarse físicamente de Jugurta, pero no salió todo como Mario lo había planeado, ya que fue Sila quien le arrebató la gloria de capturar vivo al rey de Numidia. Aquí empezó el odio entre Mario y Sila, tanto que éste último se hizo grabar un sello con el que firmaba, en el que aparecía el episodio de la entrega de Jugurta, algo que irritaba a Mario, quien no soportaba compartir la gloria con nadie¹⁷⁴⁴.

composición de los tribunales de justicia o la extensión del estatuto jurídico privilegiado de la ciudadanía romana: GONZÁLEZ ROMÁN, C.: *Julio César, Historia de un arquetipo en Res Gestae. Grandes generales romanos (I)*, p. 67. Bocaccio también nos ratifica que, gran parte de los éxitos que alcanzó Mario fueron gracias al apoyo de la plebe: *enpero por quanto todo el pueblo tenía aborrecida toda la gentileza e fidalguía de los cavalleros, diziendo que non se acordavan bien con ellos, non tan solamente este Gayo Mario por consentimiento del pueblo alcançó el consulado, mas la provincia de Numidia le fue encomendada*: LÓPEZ DE AYALA, P.: *op. cit.*, p. 328.

¹⁷⁴⁰ Quizá debido a su comentado origen humilde (era un *homo nouus*, hombre nuevo o el primero de su linaje que desempeñó un papel importante en la administración pública), la política de Mario siempre se caracterizó por proponer leyes que favorecieran al pueblo. Valerio Máximo vuelve a recordarlo en su segundo libro, en el capítulo sobre las instituciones militares, donde relata cómo Mario fue el primero en otorgar permiso para la entrada de los más pobres en el ejército, lo que rompió con las tradiciones: VALERIO MÁXIMO, *op. cit.*, p. 134.

¹⁷⁴¹ La guerra contra Jugurta se libró entre el 111 y el 105 a.C. Para una amplia información sobre los inicios de la guerra y conocer el árbol genealógico desde Masinisa, abuelo de Jugurta y aliado de los romanos en la IIª guerra Púnica, mencionado en el capítulo de Escipión, hasta el protagonista de esta obra *vid.*: SALUSTIO: *Guerra de Jugurta*, p. 26.

¹⁷⁴² Esta noticia de que Mario era muy admirado y querido entre sus soldados vuelve a comentarla Valerio Máximo en el libro quinto, en el capítulo sobre la gratitud de los romanos, donde destaca cómo dio la ciudadanía romana en el mismo campo de batalla a dos cohortes de camerinenses que habían sostenido con admirable valor el ataque de los cimbrós, a pesar de las disposiciones en contra en su tratado de alianza con Roma. Ante esto contestó: *No me fue posible entre el fragor de las armas escuchar la voz del derecho civil*: VALERIO MÁXIMO, *op. cit.*, p. 295. Salustio también nos recuerda la camaradería con la que Mario trataba a sus soldados, al sufrir sus mismas penurias y comportarse como uno de ellos: *He sido instruido en todas aquellas cosas que son, sin comparación, las de más provecho para la patria: herir al enemigo, hacer guardias, no temer nada sino la deshonra, sufrir igualmente el frío y el calor, dormir sobre el suelo, conllevar a un mismo tiempo la necesidad y el trabajo. Con estas enseñanzas exhortaré a mis soldados; no los tendré en estrechez mientras yo me trato con regalo, no haré mi gloria con su fatiga*: SALUSTIO: *op. cit.*, p. 111.

¹⁷⁴³ Precisamente fue su origen humilde lo que provocó que en algunas ocasiones le fueran denegados cargos de primer orden a pesar de sus muchas otras virtudes, de ahí que Mario siempre se mostrara en contra del partido nobiliario y preocupado sólo de alcanzar la gloria a cualquier precio: *Habiale tomado al mismo Mario, ya de antes, un gran deseo de alcanzar el consulado, para el que tenía cualidades sobradas, salvo la antigüedad de linaje: diligencia, rectitud, gran conocimiento del arte militar, ánimo grande en la guerra y moderado en la paz, sobrepuesto a la pasión y a las riquezas, ávido sólo de gloria*: *Ibidem.*, p. 88.

¹⁷⁴⁴ A pesar de la rivalidad entre Mario y Sila durante esta campaña, lo cierto es que el primero es el protagonista indiscutible del libro. A Mario corresponde el discurso más largo de toda la obra, cuando se encuentra en una situación muy similar a la que el Gran Capitán tuvo que enfrentarse tras su regreso de Italia: *Comparad ahora, quirites, mi situación de hombre nuevo con la arrogancia de aquellos* (refiriéndose a los nobles). *Lo que ellos suelen conocer de oídas o por lecturas, yo en parte lo he visto y en parte lo he realizado por mí mismo; lo que ellos en los libros, lo he aprendido yo en el servicio de las armas. Considerad, pues, qué vale más, si los hechos o las palabras: ellos desprecian mi falta de ascendientes, yo su cobardía: a mí se me echa en cara mi posición, a ellos sus ignominias (...) Me envidian el cargo: envidien, pues, también mi esfuerzo, mi desinterés, los riesgos que he corrido, ya que mediante todo ello he conseguido aquel*: *Ibidem.*, p. 109.

Pero estas envidias tuvieron que esperar, dado el peligro que se inició para Italia y la necesidad que había de un gran general, porque tras la prisión de Jugurta se recibió la noticia de que unos 300.000 teutones y cimbrós armados se acercaban a península itálica buscando tierras con las que alimentarse y ciudades en las que establecerse, y se temía que cayeran sobre Galia e Italia. Las descripciones de tales enemigos eran terribles, calificados de violentos y expertos en el manejo de las armas, y habían desbaratado a todos los generales romanos con los que se habían enfrentado en la Galia Transalpina, con lo que los bárbaros, con el ánimo encendido por sus victorias, planeaban llegar hasta la misma Roma. Debido a esto Mario fue nombrado cónsul por segunda vez, yendo contra la ley porque estaba ausente y porque no se había esperado el tiempo preciso para su reelección, pero el pueblo no escuchó a los que se oponían debido a la situación especial del momento, similar a cuando se nombró cónsul a Escipión para destruir Cartago.

Una vez llegó Mario de África con su ejército, tomó posesión del consulado y celebró su triunfo, llevando vivo a Jugurta por las calles de Roma. Pero los bárbaros no llegaron tan pronto como se esperaba y pasó el tercer consulado de Mario, con lo que estando cerca las elecciones, partió a Roma donde consiguió el cuarto consulado. A su regreso y sabiendo que los bárbaros ya se encontraban cerca fortificó su campamento sobre el Ródano, asegurándose las provisiones por mar al realizar labores de infraestructura, como el canal que llevaba su nombre (en el pueblo francés de Fos se recuerdan las *Foxae Marianae*). Los bárbaros decidieron dividirse, yendo los cimbrós al encuentro de Catulo por los Alpes y los teutones y ambrones al de Mario por la Liguria y la costa marítima. Los primeros tuvieron que prepararse más, pero éstos últimos se precipitaron rápidamente contra el enemigo, llegando hasta la llanura donde se encontraba Mario con su ejército acampando.

A pesar del aspecto de los bárbaros, sus manifestaciones no impresionaban a Mario, sino que contenía a los soldados en sus puestos para que fueran acostumbándose a aquellas gentes salvajes, a sus semblantes y a sus gritos, ya que la costumbre quita asombro a las cosas más terribles. Los soldados se quejaban al ver cómo los bárbaros acometían contra el campamento sin obtener respuesta por parte de Mario y al llegar a éste las quejas, los tranquilizaba diciendo que esperaba a que los oráculos fueran propicios¹⁷⁴⁵.

En aquella época se manifestaron diferentes señales, y se veían por la noche espadas y escudos de fuego en el cielo, que chocaban como si fuese una lucha de hombres, con lo que los sacerdotes vaticinaron una victoria para los romanos, ya que todas las luces caían del lado de su campamento. Ya en la batalla los romanos causaron un gran destrozo, apoderándose o matando a unos 200.000 bárbaros, y consiguiendo sus tiendas, carros y lo que no se saqueó se quedó en beneficio de Mario, ya que *cuando así exhortaba, él era el primero en obrar, porque ninguno tenía un cuerpo más ejercitado y a todos hacía gran*

¹⁷⁴⁵ Esta situación nos recuerda enormemente a la vivida por el Gran Capitán durante el asedio de Barletta. Recordemos que ante las victorias francesas el ejército español se retiró a la ciudad fortificada de Barletta con un buen puerto a orillas del Adriático desde donde recibir víveres. Durante este cerco se produjo la guerra de desgaste que tanto ayudaría a don Gonzalo para conseguir sus objetivos: MARTÍN GÓMEZ, A. L.: *El Gran Capitán: Las campañas del Duque de Terranova y Santángelo*, p. 101 y ss.

*ventaja en el valor*¹⁷⁴⁶. Tras la batalla, Mario eligió lo mejor del botín y el resto lo quemó en una hoguera para hacer un sacrificio, ceñido con la púrpura como correspondía a un cónsul. Pero en el mismo momento de realizar el sacrificio aparecieron a caballo unos mensajeros que traían la noticia de la concesión de su quinto consulado, con lo que la celebración fue aún mayor. Este detalle no se corresponde con la versión de Valerio Máximo, que en su libro segundo, en el capítulo sobre el derecho a celebrar la ceremonia del triunfo, critica entre otros muchos a Mario por no haberse dirigido rápidamente a los templos para dar gracias a los dioses por sus victorias¹⁷⁴⁷, cuando Plutarco nos narra que decidió hacer uno casi en pleno campo de batalla.

Fue entonces llamado Mario a la ciudad para recoger el triunfo, pero lo rechazó hasta que no fuera completo y fue a la Galia con sus soldados para atacar a los cimbros, que aún esperaban la llegada de los teutones, ignorantes de su derrota. Cuando Mario les mostró a los reyes teutones atados, los cimbros se precipitaron contra los romanos iniciando una nueva batalla. Precisamente esta batalla fue famosa por la innovación técnica de Mario respecto a la forma de las picas, que ayudó a los romanos en su cometido. El rey de los cimbros, Bovórix, retó a Mario para fechar el combate. Los ejércitos de Mario y Catulo sumaban más de 50.000 soldados y tras algunos percances y la fortuna del clima caluroso, al que no estaban acostumbrados los bárbaros, vencieron a la mayor parte de los enemigos. Así celebró su triunfo junto a su colega Catulo¹⁷⁴⁸, y fue llamado el tercer fundador de Roma.

Finalizado el quinto consulado, aspiró a conseguir el sexto, algo que nunca nadie antes había logrado. Pero se le criticaba que, toda la imperturbabilidad y firmeza que manifestaba en las batallas, se perdía en las juntas públicas, ya que se salía de sí mismo con las alabanzas o las represiones, comentándose que lo que le daba miedo eran los griteríos de las juntas: *Ello es que en las armas llegó a gran poder y dignidad porque le habían menester; pero en las cosas de gobierno, no teniendo cualidades para sobresalir, se acogió a la gracia y al favor de la muchedumbre, más preocupado de ser grande que bueno*¹⁷⁴⁹. Durante el sexto consulado tuvo problemas debido a ciertas desavenencias con el Senado y su poder se fue convirtiendo en tiranía, humillando a los ciudadanos principales para agasajar a la muchedumbre. Pensaba que debido al ocio y al reposo su fama y gloria se estaban disipando, y por este motivo buscaba continuamente motivos para originar contiendas, como las provocaciones a Mitrídates, con cuya guerra lograría llenar la ciudad con nuevos triunfos. No soportaba la preferencia que los principales de la ciudad habían

¹⁷⁴⁶ Tanto Tito Livio como Plutarco no nos ofrecen una concepción de la Historia como podemos entenderla hoy día. Ambos dan una prioridad absoluta a la función educativa y moralizante de los hechos ocurridos, de ahí que muchas veces se falseen o exageren datos como los que se relatan en esta batalla, *vid.* PLUTARCO: *op. cit.*, p. 288.

¹⁷⁴⁷ También Valerio Máximo nos ofrece más información sobre las esposas de los teutones: en el libro sexto, en el capítulo sobre la Castidad entre los extranjeros, hace referencia a la petición que las esposas de estos bárbaros hicieron a Mario para que fueran enviadas como regalo a las vestales y no tener en adelante comercio carnal con hombres. Pero al no conseguir su propósito se ahorcaron durante la noche, cosa que el autor destaca aún más que el valor de sus maridos en el campo de batalla: VALERIO MÁXIMO: *op. cit.*, p.164. Este hecho sería recordado también por Luis Vives, cuando eligió como modelo para hacer referencia a la Castidad de las mujeres teutonas después de la batalla de Aguas Sextias: LUIS VIVES, J.: *Instrucción de la mujer cristiana*, pp. 79 y 217.

¹⁷⁴⁸ Cicerón nos informa de una anécdota relacionada con este personaje, ya que critica a Mario cuando obligó a su colega Catulo, con quien había compartido el triunfo sobre los cimbros, a darse muerte por oponerse a su política: *oscurecer, como hizo Mario, con el asesinato de un hombre semejante, sus seis años de consulado y mancillar los últimos años de su vida*: CICERÓN: *Disputaciones Tusculanas*, pp. 420-421. También Valerio Máximo, en el libro noveno, en el capítulo sobre las muertes extraordinarias entre los romanos, recuerda este hecho y critica a Mario, señalando como la mancha más grande de su gloria el hecho de que ordenara suicidarse a Quinto Catulo, colega suyo en el triunfo contra los cimbros (87 a.C.): VALERIO MÁXIMO, *op. cit.*, p. 518.

¹⁷⁴⁹ PLUTARCO: *op. cit.*, p. 294.

mostrado hacia Sila y a punto estuvieron de entrar en una contienda, lo que impidió la guerra social que estalló de imprevisto en la ciudad: los pueblos más belicosos y de mayor población de Italia se sublevaron contra Roma, que estuvo a punto de caer. Todo el poder y la fama que esta guerra le dio a Sila, se lo quitó a Mario, ya que se le consideró tardo en el acometer y se achacó a la vejez, porque pasaba de 65 años. Ya muy entrada esta guerra, muchos demagogos excitaban al pueblo, que solicitaba la guerra contra Mitrídates, y para esto el tribuno de la plebe Sulpicio presentó a Mario como general y procónsul, lo que dividió al pueblo, ya que muchos preferían a Sila, al considerar que Mario estaba viejo. Así en la ciudad estalló la guerra civil¹⁷⁵⁰ y Mario, estando Sila fuera con su ejército, eliminó a muchos de los amigos de éste, tras lo que Sila marchó contra la ciudad y Mario tuvo que huir intentando pasar en barco al África.

En el África, enterado de que Sila hacía la guerra contra Mitrídates, reunió un ejército considerable y tras reunirse con Cina en Italia, fue recorriendo las ciudades de la costa incitándolas a rebelarse, llegando a conquistar Ostia¹⁷⁵¹ a traición, tras lo que marchó contra Roma. El Senado mandó mensajeros a Mario y Cina para que entraran en la ciudad y tuvieran consideración con los ciudadanos, pero Mario, diciendo que él era un desterrado arrojado de la patria preveía llenar la ciudad de cadáveres. Durante estos acontecimientos se conocieron noticias de la llegada inminente de Sila, terminada la guerra de Mitrídates. Al verse otra vez la guerra civil como algo inevitable, se nombró a Mario cónsul por séptima vez, pero éste estaba muy desalentado y la idea de otra guerra que además habría de ser contra el que ya le había desterrado de su patria se le hacía muy grande. Por todo esto las dudas le corroían, perdiendo el sueño y llegando a contraer una pleuresía que le obligó a permanecer 7 días en cama, tras los cuales murió. Algunos dicen que en sus últimos días estuvo sumido en delirios y gritos, creyendo que se encontraba aún en medio de los combates que tanta fama le habían dado. Falleció Mario a los 17 días de su séptimo consulado, y en Roma se vivieron días de gozo por haberse librado de su tiranía.

Pero a pesar del retrato negativo que Plutarco nos ofrece sobre Mario, encontramos en Valerio Máximo una anécdota extremadamente positiva que puede arrojar algo de luz sobre la elección de un personaje a primeras tan negativo. Cuando Sila se había hecho el amo de Roma y pedía al Senado que declarase enemigo público a Mario, Quinto Escévola fue el único en responder: *Aunque me muestres los batallones con los que has ocupado militarmente la curia y aunque me amenes con la muerte, jamás conseguirás que yo, a cambio de mi exigua y senil vida, declare enemigo público a Mario que salvó a Roma y a Italia entera*¹⁷⁵². En este comentario se ve claramente la idea general que sobre Mario

¹⁷⁵⁰ Para comprender la importancia y evolución de las guerras civiles en la Roma del siglo I a. C. debemos estudiar a transformación sociológica de las legiones romanas durante esa época. Originariamente, Roma se nutría de ejércitos cívicos movilizados estacionalmente durante el mes de marzo, dedicado a Marte y momento en el que se inauguraban las campañas militares en el calendario romano. Las guerras de conquista del Mediterráneo transformaron esta situación, ya que se desarrollaban en ámbitos espaciales alejados de Roma y de Italia y por tanto convirtieron en anacrónica la movilización estacional. Las vicisitudes posteriores transformaron en habitual lo que en principio había sido una solución excepcional: ante las dificultades de los reclutamientos para las operaciones militares de ultramar se optó por utilizar un ejército permanente y profesional. La prórroga en el mando de las legiones creó nuevas relaciones en el ejército romano, que comportaron implicaciones políticas transcendentales en el desarrollo de la crisis republicana. La relación personal con los jefes militares se convirtió en algo permanente y constituyó el marco de las llamadas dinastías militares que pusieron fin a la República romana a través de la guerra civil: GONZÁLEZ ROMÁN, C.: *op. cit.*, pp. 66-67.

¹⁷⁵¹ Recordemos que el Gran Capitán también conquistó Ostia, aunque no precisamente a traición, sino para liberarla de pirata Güerri y con ello acabar con el bloqueo al que estaba sometiendo a Roma. Por esta hazaña fue recibido en la ciudad eterna en clamoroso desfile triunfal: ver capítulo 5.3.

¹⁷⁵² VALERIO MÁXIMO: *op. cit.*, p. 224. También encontramos en su segundo libro, en el capítulo sobre la frugalidad y la pureza de costumbres una descripción de la plaza de los trofeos de Mario, que probablemente estaba situada en el

muestra Valerio Máximo, y es que aún teniendo gran cantidad de defectos y un carácter reprochable en más de una ocasión, había sido el verdadero salvador de la patria.

Es el mismo Valerio el que vuelve a ofrecernos un resumen de la vida de Mario en el que se plasman de manera muy clara las virtudes y los defectos de aquel gran militar: fue una continua lucha contra la fortuna y resistió sus ataques con vigor de cuerpo y espíritu. En primer lugar porque su origen modesto no le permitía ocupar puestos en su pueblo natal, Arpino, solicitó la cuestura en Roma. Irrumpió violentamente en el Senado más que ser admitido, fue ultrajado al solicitar el tribunado y el edilato; fue nominado en último lugar a la pretura, que consiguió con gran peligro de su vida. Pero ese mismo Mario fue también el que sometió África, hizo caminar a Jugurta ante su carro triunfal, aniquiló a los ejércitos de cimbros y teutones, y cuyo nombre se lee siete veces en los fastos consulares. También fue nombrado cónsul después de su destierro e hizo una proscripción estando él mismo proscrito: *¿Qué más inconstante y mudable que la fortuna de Mario? Si lo pones entre los hombres desgraciados, fue el más desventurado de todos; pero, si entre los felices, hallarás que fue el más dichoso*¹⁷⁵³.

Ya hemos visto que aunque se destaquen virtudes positivas en Mario, éste aparece como el prototipo de hombre artificioso y astuto, con grandes connotaciones negativas¹⁷⁵⁴. De todos modos otros autores como Virgilio, en el segundo libro de sus *Geórgicas*, se refería a él y lo equiparaba a otros grandes héroes de la República romana: *Aquí los Decios, los Marios y Camilos y Escipiones*¹⁷⁵⁵. En época medieval Petrarca, al igual que hizo con otros personajes del ciclo, lo incluyó en sus *Triunfos*, ceremonia que Mario disfrutó en vida, y se refirió a él con los siguientes términos: *Vi a Mario, que a Yugurta y a los cimbros y al teutón arrasa*¹⁷⁵⁶. Bocaccio le dedicó un capítulo en su *De casibus virorum illustrium*, destacando sus victorias contra Jugurta y los galos: *E tan favorable le fue la Fortuna que açerca del pie de las montañas Alpes puso batalla con los Teutónicos. Con muy grant esfuerço suyo los vençió, e al rey orgulloso e muy sobervio omne de muy grant cuerpo yendo fuyendo lo prendió, e en cadenas puesto lo guardó para el día del trihunpho. E dende, tornándose contra los Gallos con esta mesma buena ventura, en el campo llamado Raudio en dos batallas los vençió*¹⁷⁵⁷. Pero una de las referencias más interesantes sobre Mario la volvemos a encontrar de nuevo en la *Historia Parthenopea* de Alonso Hernández:

Ya quel que los çimbros sus hechos diuinos
tan altos el hizo que los destruyera¹⁷⁵⁸.

monte Esquilino, lo que nos da una idea de la gran importancia que tenía este militar en su época. Esta idea algo contradictoria que Valerio Máximo nos ofrece se confirma uniendo las anécdotas negativas sobre Mario: la peor noticia sobre él se encuentra en el libro noveno, en el capítulo sobre la crueldad entre los romanos, cuando el autor critica su crueldad al descuartizar el cuerpo de Cayo César (cónsul y censor) y cuando se encontraba en la mesa y recibió alegremente la cabeza de Marco Antonio, la cual que retuvo en sus manos y además abrazó al autor de tan horrendo crimen, Publio Anio. Según Valerio, todas sus victorias apenas valieron tanto como estos crímenes: *Ibidem*, p. 147.

¹⁷⁵³ VALERIO MÁXIMO: *op. cit.*, p. 382.

¹⁷⁵⁴ Aunque encontremos ejemplos de positivos de Mario como en la mencionada campaña contra los teutones, donde es el primero en obrar y sobrepasa a todos en valor, también abundan anécdotas sobre su crueldad, sobre todo en el tema de la represión política: CEREZO, M.: *Plutarco. Virtudes y vicios de sus héroes biográficos*, pp. 58, 81, 170 y 191.

¹⁷⁵⁵ VIRGILIO, P.: *Obras completas*, p. 225.

¹⁷⁵⁶ Aunque no le prestó tanta atención como a Escipión, su verdadero héroe, Petrarca también describió un triunfo de Mario en su obra *Familiaris XIII*: PETRARCA, F.: *Triunfos*, p. 261. Inspirada en esta obra se realizó a fines del siglo XIV en el *Palazzo Carrara* de Padua un fresco de con el tema del Triunfo de Mario: SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Arte y Humanismo*, p. 228.

¹⁷⁵⁷ LÓPEZ DE AYALA, P.: *op. cit.*, p. 329.

¹⁷⁵⁸ HERNÁNDEZ, A.: *Historia Parthenopea*, folio 7 verso.

*Y mario los çinbros que tantos vençiera
con gentes no pocas qual el se hallo
virtud y prudencia tan bien la siguió
ca muchos con pocos muy mal destruiera
ya tal tu consejo aquy pareciera
aquy tu ventura tu arte y prudencia
con pocos de tuos su fuerte potença
qual marte furente los mal dishiziera¹⁷⁵⁹.*

Por lo tanto, en los albores del S. XVI y debido a la idea que ofrecían Plutarco, Valerio Máximo y otros autores clásicos, la figura de Mario aún habiendo sido un gran militar tendría ciertas connotaciones un tanto negativas o por lo menos contradictorias, siendo su inclusión en un ciclo de virtudes de personajes masculinos, algo por lo menos llamativo.

En cuanto a su iconografía, conocemos bustos de época romana que representan a Mario, pero su figura prácticamente desaparece durante la época medieval y debemos esperar al siglo XV para que, gracias a la recuperación de la literatura clásica por los humanistas, se conozca de nuevo su figura y se decida representarlo. A pesar de esto, la controvertida visión que nos ofrecen tanto Plutarco como Valerio Máximo hicieron que fuera un personaje poco aceptado y por tanto su inclusión en ciclos iconográficos de virtudes fue muy extraña. Una de esas raras excepciones la encontramos en la sala de los Emperadores o de los Gigantes del *Palazzo Trinci* de Foligno, posteriores a 1386¹⁷⁶⁰. En estos frescos se celebra el origen de Roma y mientras en la Sala de los Gigantes se representa a 20 héroes de la Roma republicana como Escipión, Fabio Máximo o Mario que ilustran las virtudes del soberano, en el corredor aparecen figuras de Roma, Grecia, Judea y la cristiandad¹⁷⁶¹, además de la leyenda de Rómulo y Remo¹⁷⁶².

¹⁷⁵⁹ *Ibidem*, folio 134 verso.

¹⁷⁶⁰ BERTELLI, S.: *La corte italiana del Quattrocento en La Pittura italiana. Il Quattrocento*, Tomo secondo, p. 503.

¹⁷⁶¹ Todo este esquema fue proyectado por el dominico Federico Frezzi, obispo de Foligno: SEZNEC, J.: *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, p. 110.

¹⁷⁶² CHASTEL, A.: *El Universo de las formas: Eclósion del Renacimiento, 1400-1460*, pp. 242-244. Algunos autores consideran a Francesco da Fiano como el humanista que redactó el programa decorativo, inspirándose en las biografías de Petrarca, ya utilizadas en otros ciclos anteriores. Mientras Maria Monica Donato identifica a Rómulo, César, Pompeyo, Calígula y Trajano gracias a escritos referentes a este ciclo: DONATO, M. M.: *I generi e temi ritrovati en Memoria dell'Antico nell'arte Italiana, Volumen II*, pp. 99 y 148, Sergio Bertelli ve la representación de Carlomagno, Arturo, Godofredo de Bouillón, Cincinato, Fabricio, Torcuato, Publio Decio, Tiberio, Marco Marcelo y Escipión: BERTELLI, S.: *op. cit.* p. 503.



Mario: Palazzo Trinci, Foligno

La figura estudiada se presenta de riguroso perfil, con la vista hacia la derecha, es decir, hacia el altar mayor. Por lo tanto este personaje solo muestra al espectador su lado derecho, permaneciendo el izquierdo completamente invisible al visitante del monumento. La figura aparece con la pierna derecha, la que el espectador puede ver, sensiblemente más retrasada que la izquierda, dando así una ligera sensación de dinamismo. Mario aparece en un sutil movimiento de avanzar hacia delante; su brazo derecho se representa con una curvatura sosteniendo un arma que se oculta en gran parte al espectador. Podríamos calificar de totalmente estática a esta figura si no prestásemos atención a ciertos detalles que a primera vista pueden parecer insignificantes, pero que demuestran un cierto dinamismo en su composición. Aparte del sutil movimiento de piernas que hemos comentado anteriormente, el brazo derecho que porta el arma aparece algo adelantado del resto de la figura, mientras que el brazo izquierdo no es totalmente invisible al público. Si nos colocamos desde un ángulo para contemplar la composición, veremos como el brazo izquierdo aparece tras la espalda del general. Esto podría carecer de importancia, pero si tenemos en cuenta este sutil detalle, y el hecho de que este miembro izquierdo del que sólo podemos presenciar parte del brazo y la codera protectora, se corresponde a su pierna adelantada, y el brazo derecho adelantado a su pierna derecha retrasada, encontramos aquí un más que claro efecto de dinamismo que difícilmente se podría percibir en una visión ligera de la figura. Este contrapuesto logrado al adelantar la pierna y el brazo contrarios, y retrasar los otros dos miembros es una de las técnicas más comunes para provocar la sensación de movimiento. Con la mano derecha que queda visible al espectador porta un arma de longitud considerable, una alabarda¹⁷⁶³ de la que sólo pueden verse los extremos, ya que el resto queda oculto por el propio cuerpo del militar. Igualmente oculta en parte, queda la espada que pende de la cintura, ya que se representa en el lado del guerrero que el espectador no ve. De esta espada sólo podemos observar la empuñadura y la parte distal de la misma, que se representa como un ligero bajorrelieve tras las piernas de Mario.

¹⁷⁶³ La alabarda de Mario no se corresponde a una tipología tan clara como la de Escipión, siendo una variante decorada de la alabarda veneciana, con la media luna cortante dirigida hacia el interior de la figura, en lugar de hacia el exterior: GARCÍA LLANSÓ, A.: *Armas y Armaduras*, p. 237.

En cuanto a la vestimenta del general, se compone de unas botas que protegen sus piernas hasta la altura de las rodillas y en las que se percibe una espiral que podría indicarnos la posible articulación de esta prenda, con lo que el realismo de la representación alcanza altos niveles en este detalle. Desde las rodillas hasta que desaparece bajo el faldón, encontramos unos calzones color ocre anaranjado de los que sólo podemos ver una mínima parte. El faldón de Mario es una de las partes más importantes de su vestimenta, ya que el artista juega con él para restar monotonía a la figura. El hecho de ser un faldón a tablas que se adivinan móviles hace de esta prenda la más realista de toda la composición. En la parte que une este faldón con la coraza encontramos, aunque representada de perfil, la misma forma semicircular en su parte inferior, decorada con una pequeña banda de círculos como veíamos en la figura de Homero. La coraza es monocroma, del mismo tono que las botas, el casco y la codera, y debido a su posición de perfil el artista no puede representarla con motivos especialmente decorativos que embellezcan la figura como ocurría con Homero. Esto sin embargo sí sucede con el brazo que podemos presenciar del militar: la coraza no cubre los brazos, por lo que éstos muestran la camisola anaranjada que hay debajo, del mismo naranja que los calzones. Todo el brazo excepto la codera protectora aparecen del color de la camisola, pero para dar un pequeño matiz decorativo que el artista no ha podido crear en la coraza debido a su posición (como sí pudo hacer en Homero) representa justo en la mitad del brazo un brazalete que es una repetición a escala del faldón.

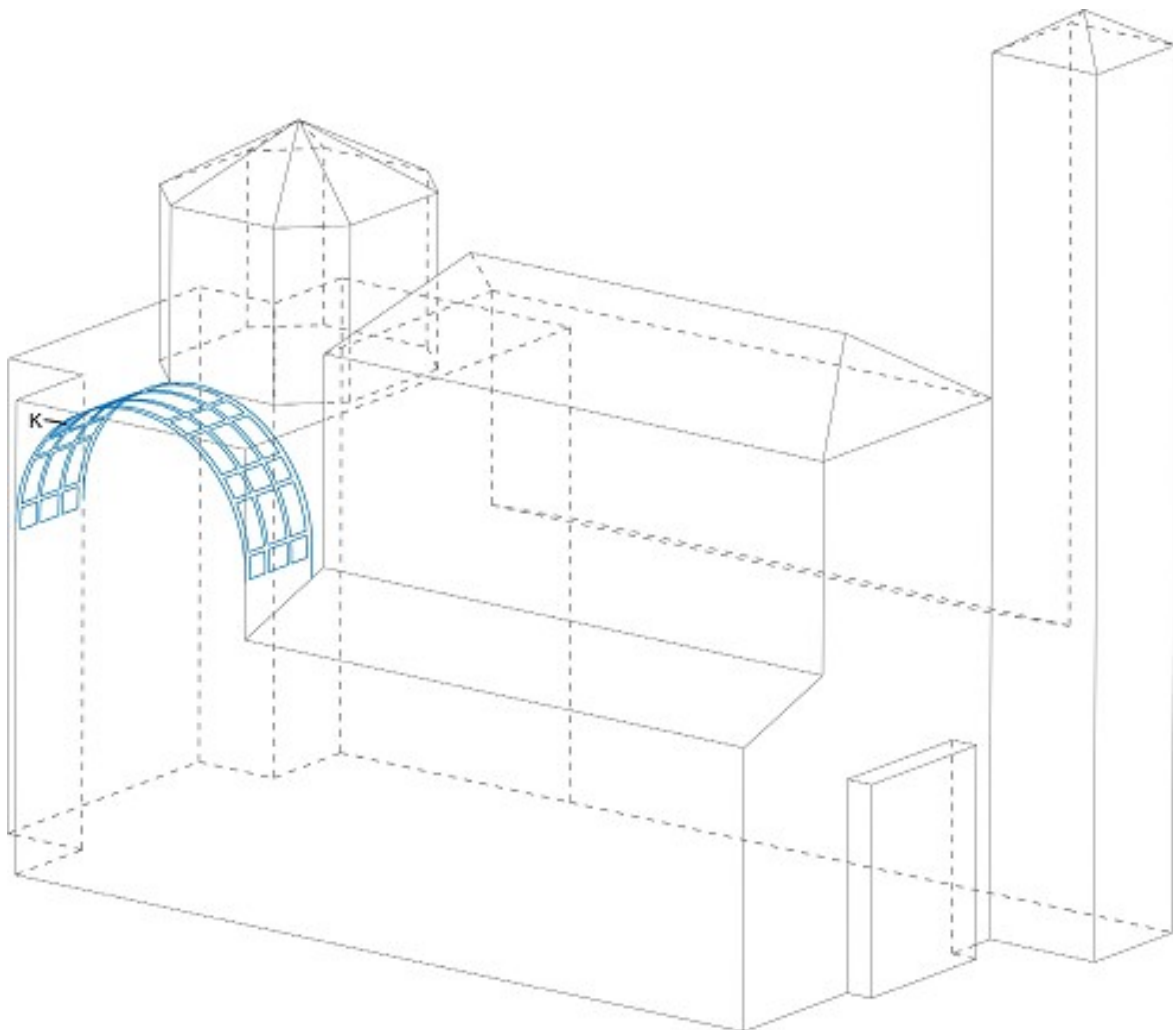
Este brazalete se compone de una serie de tablillas móviles que incluso aparecen un poco rizadas en sus extremos para dar mayor sensación de realidad y dinamismo. Este mínimo detalle suple la falta de decoración que debido a la posición de la figura, no se pudo completar en la coraza de la misma. La codera protectora se representa con la misma técnica e intención de verismo que la rodillera, por lo que podemos intuir que también es articulada para poder facilitar la movilidad de la figura. En cuanto al casco, que continúa con los mismos tonos que todas las partes metálicas que porta Mario en su indumentaria (botas, coraza y codera) es de forma ligeramente esférica, con una gran prolongación en su parte delantera o visera. Como única decoración encontramos una espiral cerca de la sien del personaje que da al casco un carácter más viril que el del resto de personajes.



Mario, ciclo iconográfico de San Jerónimo



Localización de Mario en las bóvedas de San Jerónimo



Localización de Mario en la iglesia de San Jerónimo

Las armas son más difíciles de percibir que en otras figuras, ya que ambas se colocan por detrás de la misma. La más importante y que más sobresale es la alabarda, sobre todo en su parte metálica que el militar porta a la altura de su rostro. De la espada al cinto tan sólo se percibe la empuñadura y el extremo, por lo que podemos pensar que no tiene en la composición la misma importancia que la alabarda, pasando a ser un mero detalle decorativo.

8.4. Marco Tulio

El personaje representado es Marco Tulio Cicerón y aunque actualmente se le conoce por su último nombre, durante diversas épocas fue reconocido solamente por sus nombres iniciales¹⁷⁶⁴. Según Plutarco¹⁷⁶⁵ su madre, Helvia era de una buena familia, pero del padre nos ofrece dos versiones: una que nació y se crió en un lavadero y la otra que su linaje se remontaba a Tulio Acio, rey de los Volscos. Físicamente lo describe así: *muy rara vez se ponía a la mesa antes de haber caído el Sol, no tanto por sus ocupaciones como por la enfermedad de estómago que padecía. Por lo tocante al cuidado de su cuerpo, en todo lo demás era nimiamente delicado y no puntual; tanto que en las fricciones y los paseos no excedía del número prefijado. Atendiendo de este modo a conservar y recrear su constitución, se mantuvo sano y en disposición de poder llevar tantas fatigas y trabajos*¹⁷⁶⁶. En cuanto a su carácter, el autor nos recuerda que su facilidad para las agudezas y el desenfrenado uso que hacía de ellas le valieron la nota de maligno. También que le alegraba tanto que lo alabasen y era tan sensible a la gloria que esto a veces fue un estorbo para sus más rectas determinaciones, conservando este defecto hasta su muerte.

Su nacimiento se produjo el 3 de enero y su nodriza tuvo una visión en la que se le anunció que ese niño sería un gran bien para los romanos. Estudió oratoria y poesía en la academia de Filón y se aplicó a la milicia durante la guerra Mársica en tiempos de Sila, pero defraudado por la sedición en la República retornó al estudio y la meditación. Comenzó a ganar fama tras la defensa de Roscio y por temor a Sila, del que éste era enemigo, decidió viajar a Grecia para cultivar la oratoria trabajando en discursos con los mejores oradores. Por esta razón viajó después hasta Asia y Rodas para conocer oradores de la talla de Jenocles de Adramicio, Dionisio de Magnesia, Menipo de Caria, Posidonio o Apolodoro Molón¹⁷⁶⁷.

A la muerte del dictador retornó a Roma para formar parte en el gobierno, procediendo con gran precaución hacia las magistraturas¹⁷⁶⁸ como le había aconsejado el oráculo de Delfos. Fue nombrado cuestor en Sicilia en una época de carestía y fue respetado sobre todos los magistrados, ya que defendió a muchos jóvenes de las altas

¹⁷⁶⁴ Siendo cuestor en Sicilia hizo una ofrenda de plata a los dioses en la que inscribió Marco Tulio y en lugar de Cicerón mandó grabar junto a las letras un garbanzo. El sobrenombre le venía por tradición, de *Cicer* (garbanzo) por haber tenido el primero de su familia una verruga aplastada en la punta de la nariz. Cuando sus amigos le decían de cambiárselo respondía que se empeñaría en hacer más ilustre el nombre de Cicerón que el de otras familias: PLUTARCO: *Vidas Paralelas*, vol. 4, p. 193. Salustio en su *Conjuración de Catilina* también se refería a Cicerón como Marco Tulio: SALUSTIO, C. C.: *La guerra de Yugurta. La conjuración de Catilina*, p. 154. En el Renacimiento fue costumbre conocerlo por sus nombres iniciales. Luis Vives lo llamaba tanto Cicerón como Tulio: LUIS VIVES, J.: *Instrucción de la mujer cristiana*, pp. 18, 62, 65, 66, 85, 157, 158, 160, 205, 271, 308 y 327. Hernán Pérez del Pulgar se refirió a él como *el orador excelente Marco Tulio*: PÉREZ DEL PULGAR, H.: *Breve parte de las hazañas del excelente nombrado Gran Capitán*, folio XXIV recto.

¹⁷⁶⁵ A este autor griego debemos la única biografía conservada de Cicerón en la serie *Vidas paralelas*, pero no fue la única de la Antigüedad. El liberto Tirón, secretario, consejero en el ámbito literario y persona de confianza del orador, debió escribir una biografía tras la muerte de su patrono de la que no se conserva nada, pero que Plutarco citaba como una de sus fuentes de información: PINA POLO, F.: *Marco Tulio Cicerón*, p. 17. Para la biografía de Cicerón tomaremos como base la obra de Plutarco, además de menciones de otros autores clásicos.

¹⁷⁶⁶ PLUTARCO: *op. cit.*, p. 198.

¹⁷⁶⁷ Éste último pronunció la frase: *a ti, oh Cicerón, te admiro y te alabo, pero duélome de la suerte de Grecia, al ver los únicos bienes y ornamentos que nos había quedado, la ilustración y la elocuencia, son también por ti ahora trasladados a Roma*, dando a entender que con Cicerón Roma había llegado a la culminación de su oratoria: *Ibidem*, p. 195.

¹⁷⁶⁸ El orden a seguir en el *cursus honorum* y las edades mínimas para la obtención de las magistraturas estaban muy claramente delimitadas: 30 años para la cuestura, 37 para la edilidad o tribunado de la plebe, 40 para la pretura y 43 para el consulado: PINA POLO, F.: *op. cit.*, p. 76.

familias acusados de insubordinación y falta de valor en la guerra. También fue aclamado tras su acusación contra Verres¹⁷⁶⁹ (pretor de Sicilia) por los excesos cometidos, tras la cual los sicilianos quedaron muy agradecidos, tratando de obsequiar a Cicerón, pero él no llegó a aceptar ninguno de estos presentes.

Tras la Pretura ocupó el consulado¹⁷⁷⁰, en una época en la que le visitaban tantos clientes como a Craso por su riqueza o a Pompeyo por su gran poder en el ejército, siendo éstos los dos personajes más admirados de Roma. Durante la ausencia de éste último, ocupado en las guerras contra los reyes del Ponto y de Armenia, Cicerón se ocupó de una crisis cuyo principal promotor fue Lucio Sergio Catilina¹⁷⁷¹, que había sido derrotado por Cicerón en los comicios para obtener el consulado. Catilina había planeado la sublevación de toda Toscana y gran parte de la Galia Cisalpina, y la misma Roma se encontraba muy afectada por estos acontecimientos. Los conjurados tenían previsto efectuar sus planes antes de la llegada de Pompeyo, que regresaba con el ejército y Catilina optó de nuevo al consulado. El día de los comicios¹⁷⁷² el Senado excluyó por segunda vez a Catilina y eligió como cónsules a Silano y a Murena¹⁷⁷³.

Debido a este segundo fracaso, Catilina decidió dar muerte a Cicerón y hacerse con el poder, pero estando cerca el día señalado por los conjurados para dar el golpe el Senado decidió encomendar la República al cuidado de los cónsules, algo que se decidía en rarísimas ocasiones¹⁷⁷⁴. Catilina no pudiendo perder más tiempo decidió reunirse con su ejército, una vez visto que la guerra era inevitable. Mientras, en la ciudad los conjurados decidieron apoderarse de los hijos de Pompeyo para utilizarlos como rehenes y enviaron cartas a los embajadores de los alóbroges para que se unieran y rebelar la Galia, cartas que fueron interceptadas y sirvieron para prender a los conjurados¹⁷⁷⁵. Tras la Conjuración de Catilina durante el año de consulado de Cicerón, excepcionalmente el Senado decretó la celebración de una acción de gracias a los dioses (*supplicatio*), algo que sólo tenía lugar cuando se producía una victoria militar. Cicerón fue proclamado padre de la patria (*pater*

¹⁷⁶⁹ Estos discursos contra Verres, unas de las primeras obras ciceronianas, se conocen por el nombre de *Verrinas*.

¹⁷⁷⁰ Los cónsules eran dos magistrados elegidos anualmente con iguales derechos y atribuciones variables según la época, pero siempre representaban la autoridad ejecutiva suprema. Heredaron el poder Real con el nombre de *Praetores* o *Judices* reservado para los patricios. Las elecciones eran verificadas durante los comicios centuriados de julio y agosto. El 1 de enero del año siguiente era su fecha de entrada en funciones y tomaban los auspicios, se revestían de la *toga praetexta* y eran llevados al templo de Júpiter Capitolino, donde el Senado celebraba una reunión que les confería la potestad y recibían el *Imperium*, que ponía en sus manos el mando del poder ejecutivo. Como insignias tenían 12 lictores, silla curul, *toga praetexta* en la paz y *paludamentum* (manto de general) en la guerra.

¹⁷⁷¹ Catilina pertenecía a la noble y arruinada familia Sergia, que pretendía entroncar sus orígenes con algún compañero de Eneas. Para más información sobre la vida de Catilina, sus magistraturas y la conjuración *vid.*: CICERÓN: *Catilinarias*, pp. 11-16. Para un retrato físico de Catilina e información sobre los conjurados *vid.*: SALUSTIO, C. C.: *op. cit.*, p. 145 y ss.

¹⁷⁷² Cuando Cicerón preguntó a Catilina sobre los rumores que corrían de conjura éste respondió la famosa pero delatora frase: *¿ Se podrá tener por cosa muy extraña, habiendo dos cuerpos, de los cuales el uno está flaco y moribundo, pero tiene cabeza, y el otro es fuerte y robusto, mas carece de ella, el que yo le ponga cabeza a éste?* (alegoría de los símbolos del Senado y el pueblo), lo que confirmó las sospechas de Cicerón, quien se presentó al día siguiente en el Senado ataviado con una coraza para simbolizar el peligro que corría la República: PLUTARCO: *op. cit.*, p. 202.

¹⁷⁷³ Del claro peligro que representaba Catilina para la República y de las contundentes frases que respondía a Cicerón nos informa Valerio Máximo en libro noveno, en el capítulo sobre los dichos censurables y las acciones reprobables entre los romanos. Cicerón reprochaba a Catilina que había provocado un gran alboroto en la ciudad usando para ello la metáfora de un incendio, a lo que éste respondió: *ya me doy cuenta de ello, y si no puedo apagarlo con agua lo apagaré con las ruinas de Roma*: VALERIO MÁXIMO, *Hechos y dichos memorables*, p. 513.

¹⁷⁷⁴ Este estado de emergencia se denominaba *senatus consultum ultimum* y otorgaba a los senadores poderes especiales de decisión y ejecución que rozaban en la ilegalidad dentro de las leyes republicanas, de ahí que no se utilizara nada más que en casos de extremo peligro para la República: PINA POLO, F.: *op. cit.*, p. 172.

¹⁷⁷⁵ Salustio nos ofrece una descripción muy detallada del episodio de la traición de los alóbroges, punto culminante en el desenmascaramiento de la conjura: SALUSTIO, C. C.: *op. cit.*, p. 167 y ss.

patriae) a iniciativa de Quinto Lutacio Catulo, máximo dirigente del Senado entonces (*princeps senatus*)¹⁷⁷⁶. Una vez disuelta la conjura, César defendió a los acusados para que no se les aplicase la máxima pena, pero Lutacio Catulo convenció al Senado para acabar con ellos. Esta decisión final fue muy bien recibida por el pueblo, que aplaudió a Cicerón y lo llamó salvador y fundador de la patria ya que en cuanto a *seguridad y salvación, solo a Cicerón, que lo había sacado de tan grave peligro (...) era deudor el pueblo romano de riqueza, no estando lo maravilloso en haber atajado tan criminales proyectos, sino en haber apagado la mayor conjuración que jamás hubiera habido con tan poca sangre y sin alboroto ni tumulto*¹⁷⁷⁷.

Estas sentencias de muerte le trajeron problemas en poco tiempo, ya que Clodio, con quien tuvo ciertas desavenencias por su esposa Terencia¹⁷⁷⁸, fue elegido tribuno de la plebe y acusó a Cicerón de no haber sido justo en la sentencia de muerte aplicada a los catilinarios, hecho también apoyado por César. Cicerón no tuvo más remedio que abandonar Roma para evitar las iras de Clodio, que decretó que no se le ayudase en su destierro y quemó sus quintas y su casa en Roma¹⁷⁷⁹. Se dirigió a Brindisi para desde allí arribar a las costas griegas, país donde pasaría más de un año¹⁷⁸⁰, hasta que Clodio cayó en desgracia y fue acusado de violencia pública. El Senado decretó que se agradeciera a todas las ciudades que habían dado cobijo a Cicerón en su destierro y que sus quintas y casa

¹⁷⁷⁶ PINA POLO, F.: *op. cit.*, p. 127.

¹⁷⁷⁷ PLUTARCO: *op. cit.*, p. 208.

¹⁷⁷⁸ La esposa de Cicerón, Terencia, es nombrada por Valerio Máximo en el libro octavo, en el capítulo sobre los más célebres ancianos de Roma señalando que llegó a vivir ciento tres años.

¹⁷⁷⁹ El origen del exilio de Cicerón se encuentra en la ley propuesta por Clodio, dirigida contra el uso abusivo de la proclamación del estado de emergencia (*senatus consultum ultimum*) por el Senado y contra su aplicación cinco años atrás que se había traducido en las ejecuciones sumarias de los catilinarios. La aprobación de la ley clodiana situaría en el punto de mira a Cicerón, que había dirigido la represión contra los conjurados. Mientras Cicerón se dirigía al exilio, Clodio promulgó otra ley complementaria de la anterior que le declaraba expresamente fuera de la ley y confiscaba sus bienes. El mismo día, su casa en el Palatino fue incendiada y sus fincas en Túsculo y Formias saqueadas. Más tarde, Clodio consagró el solar de la vivienda e hizo erigir un altar dedicado a la Libertad: PINA POLO, F.: *op. cit.*, pp. 172 y ss. Este hecho nos recuerda sobremanera a lo ocurrido con la residencia familiar donde nació el Gran Capitán en Montilla, que el rey don Fernando decidió arrasarlo como represalia a las graves revueltas organizadas por el sobrino de don Gonzalo: MOLINA ARRABAL, J.: *El Gran Capitán y su regio carcelero*, p. 353 y ss. Ver capítulo 5.3.

¹⁷⁸⁰ Cornelio Nepote en su *Vida de Ático* dedicó un apartado especial para comentar la relación de amistad entre el protagonista y Cicerón, de quienes se conserva una gran cantidad de correspondencia. También nos recuerda los momentos de dificultad y la gran ayuda que Ático proporcionó al arpinate durante las penurias de su exilio: *Así mostró siempre una gran fidelidad a Cicerón en cuantos peligro éste se vio envuelto; en efecto, cuando éste tuvo que huir de su patria exiliado, le regaló doscientos cincuenta mil sestercios*: NEPOTE, C.: *Vidas*, pp. 233, 237, 238 y 244. Valerio Máximo en el libro I, en el capítulo sobre los sueños entre los romanos nos relata cómo Cicerón durante su destierro soñó que andaba por un desierto y le salió al encuentro Cayo Mario vestido con las insignias de la dignidad consular, quien le preguntó por qué iba a la deriva y sin rumbo. Al conocer éste las desgracias que lo aquejaban lo cogió por la mano diestra e hizo que lo condujeran a un monumento construido por él. Este sueño se cumplió ya que en el templo de Júpiter edificado por Mario, fue donde el Senado decretó la vuelta de Marco Tulio a Roma (58 a.C.): VALERIO MÁXIMO: *Hechos y dichos memorables*, p. 102. Conocemos una referencia explícita a Mario en un sueño que relata el propio Cicerón: se le apareció para transmitirle fuerza de ánimo y para anunciarle que su regreso sería triunfante: *pareció que, mientras vagabas, afligido, por lugares solitarios, Cayo Mario, con sus fasces laureados* (símbolo de sus triunfos como cónsul), *te preguntaba por qué estabas triste; y, cuanto tú dijiste que habías sido expulsado de la patria por la fuerza, tomó tu mano derecha, te ordenó que mantuvieses fortaleza de espíritu y encargó al lictor más próximo que te condujera hasta su monumento diciendo que en él iba a estar su salvación* (este templo estaba dedicado a Honor y Virtus, que Mario hizo construir en recuerdo de su victoria sobre los cimbrós y teutones): CICERÓN: *Sobre la adivinación, Sobre el destino, Tímeo*. Recordemos que Cicerón nació en Arpino el 3 de enero del año 106 a. C., un año después de que Cayo Mario, *homo novus* y arpinate como él, alcanzara la máxima magistratura romana. El joven Cicerón vio en Mario un modelo capaz de alcanzar por sus propios méritos la máxima dignidad en la capital. Durante su vida tendió a crear de Mario una imagen idealizada que le convenía, como sucedió especialmente tras su propio exilio cuando se refería con frecuencia a su paisano en discursos ante el pueblo mostrando que ambos habían sido injustamente forzados al destierro por sus enemigos políticos pero que habían logrado regresar a Roma triunfadores. Compuso posiblemente poco después de la muerte de Mario, un elogio escrito como poema en hexámetros en un tono épico, al que se refiere al comienzo de su obra *Sobre las leyes* (ya mencionado en el capítulo dedicado a Mario): PINA POLO, F.: *op. cit.*, pp. 33, 35 y 43.

arrasadas por Clodio se levantaran de nuevo a expensas del erario público. A los 16 meses volvió Cicerón del destierro y hasta el mismo Craso que había sido enemigo suyo salió a su recibimiento.

Durante la guerra civil entre Pompeyo y César, se inclinó por el primero pero tras su derrota en la batalla de Farsalia se dirigió a hablar con César como a un enemigo victorioso, el cual desde entonces lo trató con respeto y dignidad. Debido a estas circunstancias en la República decidió abandonar la política durante un tiempo y retirarse a estudiar filosofía, poesía y escribir una historia de Roma, algo que no pudo llevar a cabo por problemas personales¹⁷⁸¹. Tras la muerte de César en la que Cicerón no tuvo nada que ver aunque fuese uno de los mejores amigos de Bruto, pidió al Senado que promulgase una ley de amnistía hacia los artífices, pero no se llevó a cabo ya que el pueblo estaba furioso y quería acabar con los asesinos de César. Todos estos tumultos dieron mayor fuerza a Antonio, que comenzó sus hostilidades contra Cicerón. Cuando el poder de Cicerón en Roma llegó al máximo, obligó a Antonio a salir de la ciudad y le declaró la guerra, momento que Octavio aprovechó para aproximarse a Cicerón y obtener el consulado, pero una vez conseguido su objetivo se unió a Lépido y Antonio y proscribieron de muerte a más de 200 ciudadanos. La proscripción de Cicerón fue la que mayores problemas creó, ya que Antonio no quería unirse al pacto si no se llevaba a cabo¹⁷⁸², Lépido apoyaba a Antonio y Octavio se les oponía, pero tras muchas conversaciones desistió y abandonó a Cicerón. Todo esto sucedió mientras estaba Cicerón en sus fincas fuera de Roma, donde aparecieron malos augurios que fueron señalados por todos como su muerte¹⁷⁸³.

Los asesinos, el centurión Herenio y el tribuno Popilio¹⁷⁸⁴ le sorprendieron cuando se dirigía hacia el mar. Al oír su llegada Cicerón mandó parar su litera: *Entonces, llevándose como lo tenía de costumbre, la mano izquierda a la barba, miró en hito a los matadores, teniendo el cabello crecido y desgreñado, y muy demudado el semblante con la demasiada agitación y angustia, de manera que los mas se cubrieron el rostro al ir Herenio a darle el golpe fatal, y se le dio habiendo alargado el mismo Cicerón el cuello desde la litera. Tenía entonces 64 años. Cortóle por orden de Antonio la cabeza y las manos con que había escrito las Filípicas: porque Cicerón intituló Filípicas las oraciones que escribió contra Antonio*¹⁷⁸⁵. Cuando sus miembros fueron llevados a Roma, Antonio hizo poner la cabeza y las manos de Cicerón en una barandilla de la tribuna a la vista de todo el mundo.

¹⁷⁸¹ Entre estos problemas destacaron el repudio a su esposa Terencia por su mala administración durante su destierro, su nuevo matrimonio con una joven rica para saldar sus deudas o la muerte de su hija.

¹⁷⁸² Especial información ofrece Nepote sobre este enemigo de Cicerón: *Antonio, aunque se dejaba llevar por un odio tan desmesurado hacia Cicerón que le hizo considerar enemigo personal no sólo a Cicerón sino a cuantos eran amigos de él, lanzando incluso proscripciones contra ellos*: NEPOTE, C.: *op. cit.*, p. 244.

¹⁷⁸³ Estos presagios son recogidos por Valerio Máximo en el libro I, en el capítulo dedicado a los auspicios tomados por los romanos, donde narra el augurio que predijo a Cicerón su inminente fin. Esto sucedió en su finca de Gaeta, cuando un cuervo hizo saltar la aguja de un reloj de Sol y después se acercó a él, momento en el que le anunciaron la llegada de los soldados que habrían de acabar con su vida: VALERIO MÁXIMO: *op. cit.*, p. 86.

¹⁷⁸⁴ De uno de sus verdugos nos habla Valerio Máximo en el libro quinto, en el capítulo sobre la ingratitud de los romanos, donde cuenta que Cicerón defendió a Cayo Popilio Lenas haciendo que regresara sano a casa, pero fue éste el que pidió expresamente a Antonio: *envíame a mí a perseguir y matar a ese proscrito*. En cuanto esto le fue concedido fue a Gaeta lleno de alegría a degollar a Cicerón, quien le había salvado la vida: VALERIO MÁXIMO: *op. cit.*, p. 302.

¹⁷⁸⁵ PLUTARCO: *op. cit.*, p. 227. Plutarco es posiblemente el autor más fiable en cuanto a la descripción de la muerte de Cicerón, que debió tomar de la biografía del liberto Tirón, fuente de primera mano: PINA POLO, F.: *op. cit.*, pp. 393 y ss. Plutarco finalizaba la biografía ofreciendo una comparación entre Demóstenes y Cicerón en la que calificó a éste último de hombre muy instruido que sentía un desmedido amor propio a hablar siempre de sí mismo.

Valerio Máximo nos informa de varias anécdotas sobre la persona de Cicerón de las que Plutarco hacía caso omiso en el curso de su historia. Todas ellas están relacionadas con juicios¹⁷⁸⁶ y con la fama de la oratoria de Cicerón, faceta de su personalidad por la que era más conocido. Él fue quien *hizo saber a los Romanos cuánto es el placer que la elocuencia concilia a lo que es honesto, que lo justo es invencible, si se sabe decir, y que el que gobierna con celo en las obras debe siempre preferir lo honesto a lo agradable, y en las palabras quitar de lo útil y provechoso lo que pueda ofender*¹⁷⁸⁷.

La fama de la figura de Cicerón fue creciendo con el tiempo, aunque como es lógico se minimizó durante la Alta Edad Media. En el siglo XIII y gracias a que la Historia de Grecia y Roma era conocida de manera general y se leía a autores clásicos como Virgilio, Horacio, Ovidio, Lucano y Séneca, Cicerón debió ser muy conocido ya que aparece esculpido a los pies de la Retórica en el pórtico occidental de la Catedral de Chartres¹⁷⁸⁸. Dante lo mencionó en el Canto IV del Infierno donde trataba el tema del Limbo, entre un gran número de personajes de la cultura clásica que no podían disfrutar del Paraíso debido a su condición pagana: *Allí vi a Electra, con muchos de sus compañeros, entre los que conocí a Héctor y a Eneas; después a César (...) a Tulio y a Livio*¹⁷⁸⁹. Petrarca también lo incluyó en su *Triunfo de la Fama* junto a otros historiadores, literatos y poetas:

*A su lado con él cantando iba
el de Mantua, que en méritos le iguala;
y aquél a cuyos pasos florecían
los campos: Marco Tulio, en quien se muestra
cuanto de flores tiene la elocuencia*¹⁷⁹⁰.

Si bien algunas de sus obras como *De inventione* y *De officiis* eran de uso común en la Edad Media, el *Brutus*, sus cartas y muchos discursos fueron redescubiertos por los humanistas¹⁷⁹¹. El Humanismo renacentista representó una época de ciceronismo, en la que el estudio y la imitación de Cicerón constituían un interés general si bien lo exagerado de dicha tendencia también produjo críticas¹⁷⁹². Cicerón era el escritor antiguo por quien

¹⁷⁸⁶ VALERIO MÁXIMO: *op. cit.*, pp. 243-244, 458-459 y 519.

¹⁷⁸⁷ PLUTARCO: *op. cit.*, p. 201.

¹⁷⁸⁸ MÂLE, E.: *El arte religioso del siglo XIII en Francia*, pp. 369-370.

¹⁷⁸⁹ ALIGHIERI, D.: *La Divina Comedia*, p. 27.

¹⁷⁹⁰ La cita se refiere a Virgilio y Cicerón, calificados por Petrarca como *ojos de nuestra lengua*: PETRARCA: *Triunfos*, p. 293.

¹⁷⁹¹ Este conocimiento provocó que desde el siglo XIV Cicerón apareciera de forma indiscutible como el más puro modelo de la prosa latina: BURCKHARDT, J.: *La cultura del Renacimiento en Italia*, pp. 226 y ss.

¹⁷⁹² Se conoce por ciceronianismo un movimiento típico del Renacimiento italiano, expresión más radical del ideal renacentista que, ante el estado de postración en que los primeros humanistas veían las letras italianas, reaccionaron tratando de restaurarlas. Ya que la corrupción había comenzado en época de Quintiliano como él mismo denunciaba, el único latín puro era el de la época de Cicerón. Este ciceronianismo arrancaba de Petrarca y se continuó en Leonardo Bruni y Poggio Bracciolini. A los ciceronianistas se les criticaba que pretendieran restaurar la latinidad mediante una excesiva imitación e intentar que el latín usado por los humanistas renacentistas pareciera antiguo. Entre sus detractores destacaron Lorenzo Valla, Pico della Mirandola o Erasmo en su *Ciceronianus* de 1528 que creó mucha polémica en España. Debido al carácter eminentemente erasmista que se respiraba en nuestro país, los humanistas españoles estaban más cerca del anticiceronianismo que del ciceronianismo, pero esta situación cambió radicalmente desde el momento en que Erasmo cayó en desgracia a partir de 1550. Precisemos que ser ciceroniano y admirador de la lengua y el estilo de Erasmo eran cosas incompatibles y que el ser anticiceroniano no significaba estar en contra del propio Cicerón, al que admiraban, sino en contra de sus meros imitadores que calificaban de *simiae* de Cicerón: NÚÑEZ GONZÁLEZ, J. M.: *El ciceronianismo en España*, pp. 7, 13-14, 29, 44 y 51. Ver capítulo 5.4.

mayor admiración sentían los humanistas¹⁷⁹³ y para alguno de ellos como Bruni encarnaba la expresión del hombre integral¹⁷⁹⁴. De hecho es de destacar que en la entrada de Felipe el Bueno, duque de Borgoña en Gante en 1458, la primera vez que se utilizaron personajes clásicos en las entradas triunfales borgoñonas, uno de ellos fuera precisamente Cicerón¹⁷⁹⁵.

En la literatura hispana tardomedieval también fue muy conocido: gracias a Pero López de Ayala, que tradujo el *De casibus virorum illustrium* de Bocaccio, sabemos que a Cicerón, además de cómo un gran orador, se le veía como un modelo de comportamiento a seguir según las pautas de la doctrina cristiana, y se valoraban tanto sus obras filosóficas como su persona íntegra: *E considerando esto, partió de aquel castillo (se refiere a Arpino, su localidad natal) e fuese para Roma, en la qual como ya las suziedades e pecados de la avariçia e de la sobervia e de la luxuria començaran a se ençender e dañar las voluntades e costunbres de los omnes, este Marcus Tullius Çiçero ansý con çiençia como con buenas costunbres non solamente aprovechó en el corregimiento de la çibdat, mas ovo en ella onrras muy grandes e muy exçelentes, ca maguer nuevo vezino era, enpero en ser amado fue muy viejo e tanto alcançó que ovo de ser cónsul*. Juan de Mena lo nombraba en su *Laberinto de Fortuna* junto a otros personajes clásicos, pero sin ofrecernos información adicional sobre su figura¹⁷⁹⁶.

Ya en el siglo XVI Hernán Pérez del Pulgar lo mencionó varias veces en la obra que realizó en honor del Gran Capitán, pero en ninguna de ellas se le identificaba como militar como aparece en la bóveda, sino siempre como orador o político. Quizá una idea sobre la colocación de Cicerón en el programa iconográfico siendo un orador y no un militar pueda dárnosla el capítulo del discurso que el Gran Capitán ofreció a los habitantes del Albaicín en un momento tenso de la guerra de Granada, para mostrarnos el poder de su oratoria, quizá como un Cicerón del S. XV¹⁷⁹⁷.

En cuanto a la iconografía conocida de Cicerón, ésta se recuperó rápidamente durante la Baja Edad Media debido a la categoría moral implícita en el personaje y a la fama de sus obras. De hecho se le elegía para personificar la virtud de la Justicia y como representante ejemplar de las virtudes cardinales. En el coro de la Catedral de Ulm, obra de Jörg Syrlin¹⁷⁹⁸ (1469-74), aparece como filósofo emparejado con Terencio y la sibila Cimeria, rodeado de otras sibilas y personajes de la Antigüedad como Pitágoras, Ptolomeo, Séneca o Quintiliano¹⁷⁹⁹.

¹⁷⁹³ KRISTELLER, P. O.: *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, pp. 43 y 47.

¹⁷⁹⁴ FERNÁNDEZ GÓMEZ, M.: *La teoría clásica de la Arquitectura: Clasicismo y Renacimiento*, p. 131.

¹⁷⁹⁵ DOMÍNGUEZ CASAS, R.: *Fiesta y ceremonial borgoñón en la corte de Carlos V en Carlos V y las artes: promoción artística y familia imperial*, p. 13. Ver capítulo 3.2.

¹⁷⁹⁶

*Vi a Demóstenes y a Gabiano
vi más a Tullio con su rica lengua.*

DE MENA, J.: *Obra completa*, p. 78. De hecho Mena ofrece más información de la que parece, ya que sin duda la rica lengua de Cicerón se refiere a su oratoria y capacidad de elocución, algo por lo que seguía siendo famoso más de 1500 años después de su muerte.

¹⁷⁹⁷ *Razonamiento de Gonzalo Hernandez al pueblo del Albayzín*: PÉREZ DEL PULGAR, H.: *Breve parte de las hazañas del excelente nombrado Gran Capitán*, folio VIII verso. Pérez del Pulgar también ofrecía al final de su obra un compendio de las virtudes que debía tener todo buen capitán para aplicarlas a don Gonzalo, y precisamente eligió a Cicerón para apoyar sus ideas: *Yo bien conozco señor muy poderoso que como los escritores componen los hechos de los grandes varones con dichos mas de lo que en obras fueron. Bien assi aqui todos diran mucho mas que lo escrito fue lo hecho: pues largamente en el moraron las quarto cosas que el orador excelente Marco tulio pone que ha de tener el perfecto Capitan: que son VIRTUD, DAR, SABIDURIA Y AUTORIDAD. E volviendo ala razon de commence conchuyo: con que muy gran razon tuvo vuestra persona imperial dessear ver y conocer al nombrado GRAN CAPITAN: Ibidem*, folio XXIV recto.

¹⁷⁹⁸ GROPP, D.: *Das Ulmer Chorgestühl und Jörg Syrlin der Ältere*, pp. 82-83.

¹⁷⁹⁹ SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Arte y Humanismo*, pp. 264-265.



Jörg Syrlin: Cicerón, coro de la Catedral, Ulm

En Italia, aparece junto a Escipión Násica y Catón Uticense formando la tríada de representantes de la Justicia en la antecapilla de Siena. Aquí el ciclo de Taddeo di Bartolo muestra una concepción republicana anticesariana y antitiránica¹⁸⁰⁰, celebrando a Cicerón, cuyo carácter intelectual se resalta con el libro que tiene en las manos o la inscripción que acentúa su ingenio y actividad política como salvador de la patria al sofocar el intento de golpe de estado por parte de Catilina. Su unión junto a Catón es casi una constante en los ciclos de hombres ilustres y ambos aparecían juntos en el opúsculo de la antigua versión del *De viris illustribus* de Petrarca. Más tarde fueron incluidos por Salutati en el programa del *Aula Minor* del *Palazzo Vecchio* de Florencia como pareja: el sabio Cicerón junto al justo Catón. También aparece en el *studiolo* de Federico de Montefeltro junto a otros personajes cristianos y paganos como Dante, Petrarca o Platón¹⁸⁰¹.

¹⁸⁰⁰ CACIORGNA, M. y GUERRINI, R.: *La Virtù Figurata: Eroi ed eroine dell'antichità nell'arte senese tra Medioevo e Rinascimento*, pp. 103-109. El sentido anticesariano y antipompeyano del ciclo de Siena se verá con más profundidad en los capítulos dedicados a estos dos generales. También se conocen otras representaciones menores de Cicerón en la sala de la audiencia de Lucignano, donde también porta un gran libro abierto como en Siena y en el Hospital de *Santa Maria della Croce* en Montalcino.

¹⁸⁰¹ HOLLINGSWORTH, M.: *op. cit.*, p. 212.



Taddeo di Bartolo: Cicerón,
antecapilla del *Palazzo Pubblico*, Siena



Domenico Ghirlandaio: Cicerón, *Sala dei Gigli*
(detalle), *Palazzo Pubblico*, Florencia

Su inclusión en el perdido ciclo de *Aula Minor* florentina hizo que apareciera en la nueva remodelación de la Sala, en los frescos de Ghirlandaio para la *Sala dei Gigli* del *Palazzo Vecchio* de Florencia. Aquí representa al vencedor del enemigo interno (Catilina), junto a Escipión Africano como vencedor del externo (Aníbal)¹⁸⁰². De hecho esta obra entronca con el Cicerón del ciclo granadino, ya que ambos se representan con armas bélicas, detalle verdaderamente extraño. Cicerón fue siempre conocido por su oratoria y cualidades políticas como hemos visto a lo largo de su vida, pero su faceta militar fue

¹⁸⁰² Esta sala, destinada a albergar el consejo de la ciudad, posee un esquema de arco triunfal de tres vanos: en el central los patronos de la ciudad y en los laterales héroes republicanos para celebrar el origen romano de Florencia. Todos ellos simbolizan la idea del sacrificio por el bien común y sirven aquí de modelo a los que los observan. Se colocan en orden cronológico: Bruto, Mucio Escévola, Camilo, Decio, Escipión y Cicerón. El epigrama de este último reza: *Yo soy Cicerón, Catilina tembló con mi autoridad*. Ver capítulo 3.3. También conocemos representaciones de Cicerón en una obra de Vincenzo Foppa de fines del S. XV, donde aparece como un joven estudiante que lee, siguiendo la descripción de Plutarco o en la Villa Médici de Poggio a Caiano (1520), otro fresco de Franciabigio nos lo muestra retornando del exilio: CACIORGNA, M. y GUERRINI, R.: *op. cit.*

mucho más desconocida y casi inexistente¹⁸⁰³. Su representación como militar es cuando menos, digna de mención¹⁸⁰⁴.

En la obra estudiada, Marco Tulio se presenta con una postura bastante artificial, ya que la figura se nos muestra prácticamente con una disposición frontal al espectador pero con un antinatural contraposto sobre todo en la posición de su brazo derecho. La mirada se dirige hacia los ventanales y fuera del templo y no mantiene un contacto visual con el espectador como sí lo hacía Homero. Se apoya sobre ambas piernas, aunque la izquierda aparece ligeramente más adelantada que la derecha; esto hace que por consiguiente, el brazo derecho para cumplir el contraposto tradicional aparezca más adelantado que el izquierdo. Pero lo artificial de la composición es este brazo derecho, ya que en lugar de aparecer recto o cerca del cuerpo como en un contraposto tradicional, se representa apoyado en la cadera y no sobre la mano abierta, sino por el dorso o parte exterior de la misma. El brazo se prolonga hacia delante de la figura en una postura poco real y que hasta podríamos calificar de incómoda, pero que ayuda a jugar con el tratamiento de la capa como veremos a continuación.

La pierna izquierda aparece ligeramente adelantada y flexionada, ya que el peso de la figura recae totalmente sobre la pierna derecha, en la que apoya. Porta unas botas de metal del mismo tono verdoso metálico que el resto de figuras del programa, pero con la característica particular de una ligera decoración en la parte inferior de las rodillas. Se trata de una especie de flecos de color ocre que no aparecían en las anteriores figuras y que son compañeras de la decoración de la armadura que portaba Mario en su brazo derecho. Por encima de las botas se intuye un calzón amarillento que prácticamente es invisible al espectador, ya que la parte que se puede ver es mínima. Más arriba vemos un faldón amarillento oscuro con los tablones en blanco y cuyos pliegues se adaptan perfectamente a la posición de las piernas de la figura, lo que le aporta un toque de verismo. La coraza tiene el mismo tono verdoso metálico que las botas o el casco y atravesando a la figura por su parte inferior, cruza una pequeña banda marrón en diagonal que sirve de cinturón y agarre de la espada. Una parte importante de la figura es la mencionada coraza verdosa con hombreras, que cubre el pecho y parte de los hombros hasta la altura del antebrazo. En las mangas por debajo de este brazalete protector aparece una camisola amarilla oscura del mismo tono del faldón comentado, pero que se distingue muy poco.

¹⁸⁰³ En Roma había una clara diferencia entre el poder civil (*potestas*) y el poder militar (*imperium*). Conocemos dos episodios que podrían dar luz a la idea de identificar a Cicerón como militar, a pesar de la escasa vocación que mostró a lo largo de su vida, pero que no fueron excesivamente conocidos ni difundidos por los historiadores clásicos. La cuestión itálica o *bellum Sociale* que estalló en las últimas semanas de año 91 se convirtió en la guerra de los Aliados. Cicerón se incorporó en el año 89 al cuerpo de ejército que luchaba en el frente septentrional en la región del Piceno bajo el mando del cónsul Cneo Pompeyo Estrabón, padre del futuro Pompeyo Magno: PINA POLO, F.: *op. cit.*, p. 41. Un segundo episodio mucho más importante fue durante su consulado en Cilicia: Cicerón marchó a través de la cordillera del Tauro con el grueso de sus tropas hacia Tarso, la capital de su provincia y de allí al pie del monte Amano, en la frontera entre Siria y Cilicia, donde se inició su victoriosa campaña militar. Venció en apenas 3 días a las poblaciones locales y sus hombres le clamaron como *imperator* vencedor. Tras finalizar la campaña, Cicerón comenzó a mover en Roma los hilos que pudieran conducir al reconocimiento oficial de sus hazañas, con la proclamación por el Senado de, al menos, unos días de acción de gracias a los dioses (*supplicatio*) y si fuera posible la concesión del triunfo, la mayor gloria, para lo que escribió desde Cilicia a muchos políticos en Roma. En el año 50 vio cumplido su deseo y obtuvo del Senado una declaración de acción de gracias por sus éxitos militares en Cilicia, aunque no de tantos días como pensaba que merecía su hazaña: *Ibidem*, pp. 289 y ss. De todos modos estos dos episodios de la vida de Cicerón no nos parecen suficientemente conocidos como para que fuera incluido en este ciclo de militares romanos y esperaremos al capítulo 8.9 para ofrecer nuestra teoría de porqué se colocan en este ciclo personajes tan alejado del mundo militar como Homero o el mismo Cicerón.

¹⁸⁰⁴ Recordemos que en 1539, una fecha contemporánea al ciclo de San Jerónimo, se encargaron los frescos del corredor alto de la Casa de Pilatos, donde aparece Cicerón pero con el libro en las manos, no como militar: LLEÓ CAÑAL, V.: *La Casa de Pilatos*, p. 30.

Uno de los rasgos principales de esta figura sería la capa, ya que toda su composición está supeditada a este elemento y la pose del personaje se adapta al mismo. Se sujeta a la derecha de la figura, a la altura del hombro, donde encontramos un abultamiento que sería el broche o anudamiento de esta capa, pero lo más característico es que no cubre por entero la figura, sino solo la parte superior del pecho y el hombro derecho y no completamente. Por su parte posterior, la capa llega hasta la altura de las rodillas, paralela al escudo. La pose es muy peculiar al hacer que el brazo derecho, al apoyarse sobre la cadera recoja la capa y la pase por encima del hombro hasta caer por la espalda, lo que le da un aspecto bastante elegante y una composición muy bien conseguida a toda la figura. Posee en el otro lado, un escudo de grandes dimensiones que prácticamente ocupa desde la altura de la cabeza hasta las rodillas: aparece no cubriendo la figura como sería su cometido, sino por el contrario a la espalda de la misma. Además se muestra no la parte que en teoría debería estar decorada del escudo, sino la parte interna, dejando el exterior invisible al espectador. Cicerón sujeta este escudo con su mano izquierda mediante un pequeño agarre en la parte central del mismo¹⁸⁰⁵. El casco es muy parecido al de la figura de Mario; no posee la visera que porta este último aunque sí las espirales a los lados de las sienes que tenía la citada figura. En su parte posterior se adorna con una pluma, que también aparece en las figuras ya comentadas de Homero y Escipión. Esta pluma ha perdido casi totalmente su policromía, ya que debió estarlo como las de sus otros compañeros de programa y se adapta perfectamente a la curvatura de la parte superior del escudo, de la que aparece próxima. La otra arma del guerrero es una espada que se prolonga desde su cintura hasta casi rozar los pies, pero su tratamiento no es tan importante como el escudo o la capa, ya que lo más destacable no serían las armas sino la forma de representación que se le da a la capa y la pose, destacando ese brazo derecho, de una posición un tanto artificial y que consigue una gran elegancia.

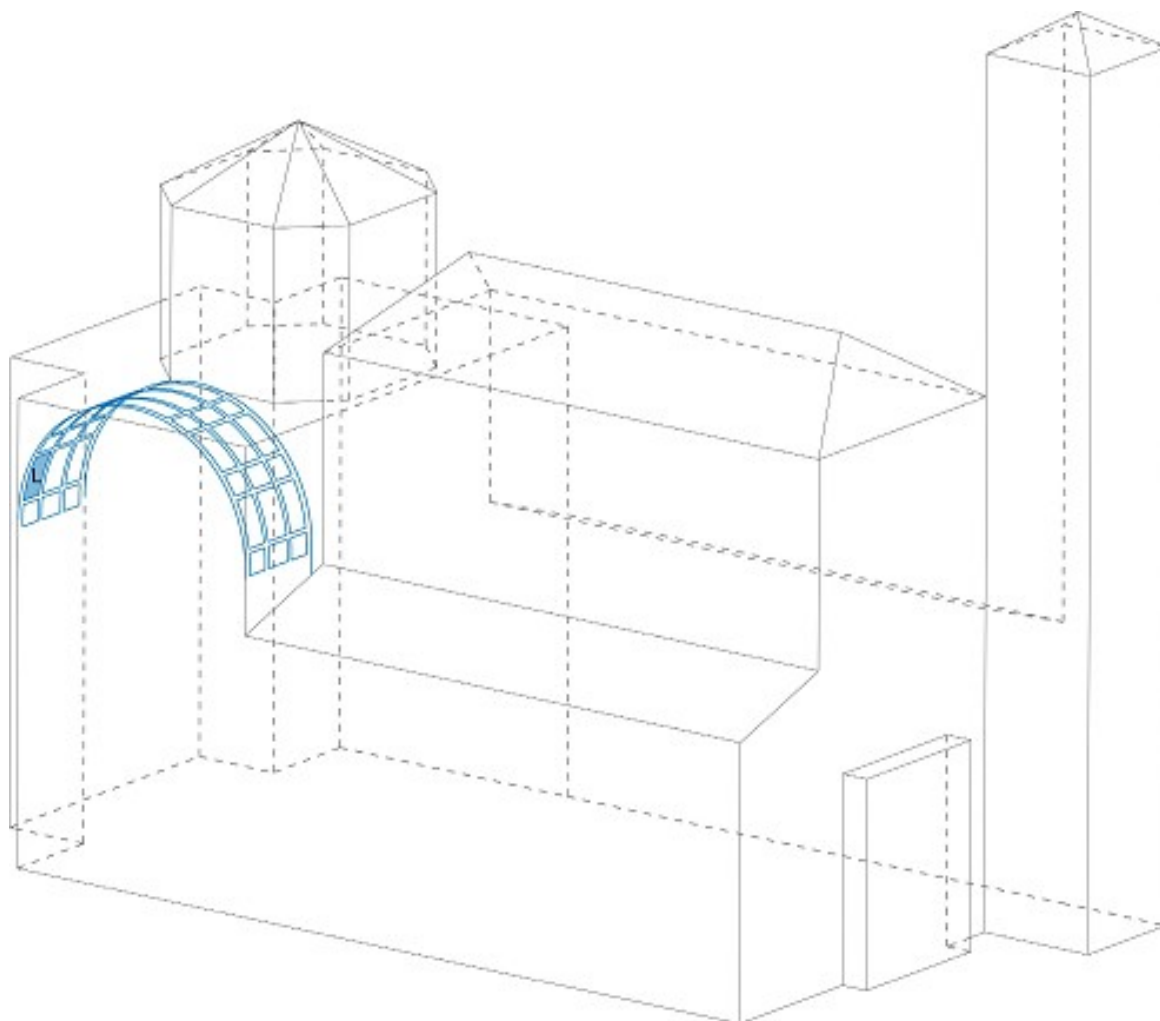
¹⁸⁰⁵ En los relieves de la columna trajana aparecen dos tipologías de escudo romano: la primera posee una forma cuadrangular con el que se cubrían los legionarios para realizar la formación de tortuga. El segundo tipo lo usaban los vélites y era de forma ovalada algo prolongada, tipología a la que pertenece el escudo que porta Cicerón: GARCÍA LLANSÓ, A.: *Armas y Armaduras*, p. 82.



Marco Tulio, ciclo iconográfico de San Jerónimo



Localización de Marco Tulio en las bóvedas de San Jerónimo



Localización de Marco Tulio en la iglesia de San Jerónimo

El rostro de Cicerón posee unos grandes ojos que dan a la figura una mirada muy penetrante. Se adivina en su rostro un gesto de desdén o un mohín de desprecio: posee una ancha nariz y unos gruesos labios que acentúan este gesto. Las arrugas del cuello ayudan a que este realismo sea mayor. Podemos señalar por último que poco se corresponde esta figura con la descripción física tan clara que Plutarco nos da al inicio de la vida de este personaje, ya que ninguna similitud tiene con el relato que aportamos a continuación: *Era delgado y de pocas carnes y tenía un estomago débil que no admitía sino poca y tenue comida, y aun esto muy a deshora. La voz era fuerte y de buen temple, pero dura y no hecha, y como su modo de decir era vehemente y apasionado, subiendo siempre de tono la voz, se temía que peligrase su salud*¹⁸⁰⁶. Esto nos demuestra que el autor de esta figura no se basó en las descripciones físicas de Plutarco, sino que prefirió una imagen idealizada de este personaje.

¹⁸⁰⁶ PLUTARCO: *op. cit.*, p. 195.

8.5. Julio César

Conocemos su vida a través de sus propias obras: la *Guerra de las Galias* y la *Guerra Civil*, además de otros autores como Lucano en su *Farsalia*, Plutarco en su *Vida de César* y Suetonio en la *Vida de los doce Césares*. Como complemento a estas obras encontramos las anécdotas que, como hemos visto con otros personajes del ciclo, nos aportan los *Hechos y dichos memorables* de Valerio Máximo.

César nació el año 101 a. C. en el seno de una familia patricia de la *gens Iulia*, hijo del pretor L. Julio César y de Aurelia, considerados descendientes de Ascanio o Iulus, hijo de Eneas¹⁸⁰⁷. Según Plutarco¹⁸⁰⁸, muy de joven César se presentó ante el pueblo pidiendo el sacerdocio pero Sila vio en él una potencial amenaza ante lo que prefirió ocultarse durante un tiempo¹⁸⁰⁹. En el 69. a. C. tras la muerte de su esposa Cornelia fue enviado a Hispania como cuestor militar y dos años más tarde volvió a Roma para casarse con Pompeya, nieta de Sila. A su regreso se encontró con que la facción de los populares estaba decaída y disuelta, y se propuso promoverla resucitando los honores de Mario, para lo que reunió sus imágenes, victorias y trofeos de sus honores y los colocó de noche en el Capitolio. Muchos al ver esto se colocaron de parte de César, con lo que se ganó el favor del pueblo e inició su imparable ascenso político y militar¹⁸¹⁰.

Fue nombrado edil curul en el 66 a. C. y *Pontifex Maximus* en el 63 a. C., cargo que suscitó el recelo de parte del Senado, ya que sabían que César tendría el apoyo

¹⁸⁰⁷ Como muchas otras familias importantes de la nobleza romana, los *Iulii* habían mitificado su origen proclamándose descendientes de Venus y Anquises, padres de Eneas y abuelo de Ascanio, también llamado *Iulus*. Los *Iulii* formaban parte de los *populares*: Julia, tía de César estuvo casada con Mario y el propio César se desposó con Cornelia, hija de Cinna, otro jefe de los populares: GONZÁLEZ ROMÁN, C.: *Julio César, Historia de un arquetipo* en *Res Gestae. Grandes generales romanos (I)*, p. 68. Virgilio recordaba en el primer libro de la *Eneida* el origen mítico de la familia Julia para satisfacer a su patrono, Octavio Augusto, sobrino nieto del general: *Y en que el troyano César, brote hermoso, salga de Yulo, con su mismo nombre, Julio, que hará llegar hasta el océano su imperio, y sus loores a los astros. Cargado con despojos de Oriente, le acogerás en el Olimpo, un día, él también dios a quien cortejan votos*: VIRGILIO, P.: *Obras completas*, p. 353.

¹⁸⁰⁸ PLUTARCO, *Vidas Paralelas*, volumen 3, p. 357.

¹⁸⁰⁹ Según Suetonio, Sila no consiguió que César repudiara a su esposa Cornelia, hija del popular Cinna y por ello lo despojó del sacerdocio y lo persiguió de tal modo que hubo de ocultarse. Sila recordaba que algún día destruiría el partido de los nobles, *porque en César hay muchos Marios*: SUETONIO: *Los doce césares*, pp. 13-14. Durante esta estancia lejos de Roma debió ocurrir la famosa anécdota de su captura por parte de los piratas que lo apresaron e intentaron pedir por su rescate la suma de veinte talentos al no saber quién era, por lo que se echó a reír y voluntariamente les dio cincuenta. Tras esto fue liberado y nada más llegar a Mileto formó una flota y persiguió a los mismos piratas hasta apresarlos. Lo que Plutarco no nos relata es lo que César hizo con los piratas una vez los hubo capturado. Valerio Máximo en su sexto libro, en el capítulo sobre el cambio en las costumbres o en la fortuna de los romanos, destaca el momento en que César fue capturado de joven por los piratas cerca de la isla de Farmacusa y consiguió la libertad con un rescate de cincuenta talentos, cosa que el autor critica como mísera. Finalmente César se vengó de los piratas, ya que al poco tiempo los capturó y mandó crucificar: VALERIO MÁXIMO: *Hechos y dichos memorables*, pp. 382-383. Suetonio eleva el rescate a ciento cincuenta talentos y menciona que juró crucificar a los piratas, pero no los hizo clavar en este instrumento sino después de estrangularlos: SUETONIO: *op. cit.*, p. 15.

¹⁸¹⁰ Siempre mostró una gran lealtad a Mario, lo cual demostró en el funeral de su tía Julia, esposa del siete veces cónsul, en el que además de pronunciar un magnífico discurso, hizo portar las imágenes de Mario en público, cosa que no se realizaba desde el mando de Sila, al haber sido declarados los Marios enemigos públicos. Esta relación con Mario era muy estrecha, y Plutarco nos comenta que el mismo César se comparaba con el anciano militar al decir que: *ni él se reputaba por general inferior a Mario*: PLUTARCO: *op. cit.*, p. 370. Suetonio sin embargo separaba ambos acontecimientos, recordando que en el funeral de su tía Julia recitó un sentido panegírico y que como el *partido de los nobles había hecho fracasar las pretensiones de César, quien, con el fin de debilitar entonces la autoridad de aquellos por todos los medios posibles, reconstruyó los trofeos de C. Mario sobre Yugurta, los cimbrios y los teutones monumentos que en tiempos anteriores había destruido Sila*: SUETONIO: *op. cit.*, pp. 16-18.

incondicional del pueblo¹⁸¹¹. Su siguiente cargo fue el de pretor urbano y procónsul en Hispania Ulterior¹⁸¹².

En el 60 a. C. formó parte del llamado primer triunvirato¹⁸¹³ junto a Craso y Pompeyo¹⁸¹⁴ y consiguió el consulado para el 59 a. C. El Senado, en virtud de la *lex Vatinia*, le confió las provincias de la Galia Cisalpina e Iliria por tres años y más tarde la Galia Transalpina por cinco. Durante este tiempo derrotó a los helvecios y tigurinos consiguiendo un gran triunfo. Más tarde fue contra los germanos de Ariovisto, persiguiéndolos hasta el Rhin, y regresando a la Galia por la rebelión de los belgas. Al resto de pueblos celtas sólo tuvo que esperar que se sometieran voluntariamente excepto a los nervios, que crearon bastantes problemas a las legiones¹⁸¹⁵. En el 56 a. C. se ratificó el triunvirato en el convenio de Luca¹⁸¹⁶ y se repartieron las provincias: César recibió las Galias otros 5 años mientras que a Pompeyo se le asignó Hispania y a Craso Siria. A su regreso a las Galias luchó contra los usipetes y tencteros siendo el primer romano en traspasar el Rhin. Tras esta batalla se embarcó en la campaña de Britannia. La última gran campaña en tierras galas sería la revuelta de los galos acaudillada por Vercingétorix, donde logró sucesivas victorias hasta la definitiva de Alesia¹⁸¹⁷, consiguiendo el sometimiento total de las Galias en el 51 a. C.¹⁸¹⁸.

¹⁸¹¹ Parece ser que César estuvo implicado en varios actos sospechosos de conjura: el primero poco antes de tomar la edilidad, cuando *conspiró con M. Craso para que al comienzo del año atacasen al Senado, diesen muerte a parte de los senadores y concediesen la dictadura a Craso, que nombraría a César jefe de la caballería*. Durante la conjuración de Catilina, César ocupaba el cargo de pretor y también se le denunció como cómplice pero dicha acusación no prosperó: *Ibidem*, pp. 17-21. Fue en dicho momento cuando Pisón y Catulo culparon a Cicerón de haber sido indulgente con César tras la conjuración de Catilina, de la que era sospechoso de colaborar o al menos tenía conocimiento. César defendía que no se aplicara la pena de muerte a los conjurados, sino sólo el destierro: SALUSTIO, C. C.: *La guerra de Yugurta. La conjuración de Catilina*, pp. 174-179. Mientras el Senado tenía sospechas fundadas contra él, el pueblo lo apoyaba, tan es así que durante una sesión del Senado que duró más de lo normal, la plebe se acercó a la Curia reclamándolo y pidiendo que lo dejaran salir: ver capítulo 8.4. En esta época ocurrió el famoso incidente en el que Clodio se introdujo en su casa disfrazado de mujer durante una celebración religiosa exclusivamente femenina para seducir a su esposa Pompeya, y fueron descubiertos, lo que provocó su divorcio y generó graves problemas al orden establecido en Roma: PLUTARCO: *op. cit.*, p. 364.

¹⁸¹² En Hispania leyó algunos relatos sobre Alejandro Magno y se dirigió a sus soldados con lágrimas en los ojos: *¿Pues no os parece digno de pensar el que Alejandro en esta edad reinase ya sobre tantos pueblos, y que yo no haya hecho todavía nada digno de memoria?*: PLUTARCO: *op. cit.*, p. 364. El hecho de compararse con grandes generales del pasado no era algo nuevo ni exclusivo del Renacimiento y vemos cómo el propio César se comparaba con el héroe macedónico e intentó emular sus hazañas.

¹⁸¹³ El término *primer triunvirato* se designa como equiparación al segundo triunvirato formado por Octavio, Lépido y Marco Antonio. En realidad, este primer triunvirato no tenía poder legal y solamente era un acuerdo privado, aunque ratificado por un gran número de senadores.

¹⁸¹⁴ Uno de los actos esenciales para fomentar la unión fue casar a Pompeyo con su hija Julia, quien moriría tiempo después en el parto. Valerio Máximo nos habla de este amor y de cómo podía haber cambiado el curso de la República, pregunta que se han hecho desde entonces muchos autores: *vid.* VALERIO MÁXIMO: *op. cit.*, p. 264 y capítulo 8.6.

¹⁸¹⁵ De estos problemas nos habla Valerio Máximo en el libro tercero, en el capítulo sobre la fortaleza de espíritu entre los romanos: VALERIO MÁXIMO: *op. cit.*, pp. 187-188.

¹⁸¹⁶ En Luca, ciudad de su provincia, se reunió con Pompeyo y Craso, exhortándolos a que solicitasen el consulado: SUETONIO: *op. cit.*, pp. 23-25. De este modo se asegurarían que al menos uno de los consulados no lo ocuparía la facción de los *optimates* y César podría prorrogar su mandato en las Galias por cinco años más.

¹⁸¹⁷ El propio César nos ofrece una descripción de la rendición del rey de los galos: *Al otro día Vercingétorix, convocada su gente, protesta no haber emprendido él esta guerra por sus propios intereses, sino por la defensa de la común libertad; mas ya que es forzoso ceder a la fortuna, él está pronto a que lo sacrifiquen, o dándole, si quieren, la muerte o entregándolo vivo a los romanos para satisfacerles. Despachan diputados a César. Mándales entregar las armas y las cabezas de partido. El puso su pabellón en un baluarte delante los reales. Aquí se le presentan los generales. Vercingétorix es entregado. Arrojan a sus pies las armas*: CÉSAR, Cayo Julio: *Comentarios de la guerra de las Galias y de la guerra civil*, p. 160.

¹⁸¹⁸ En el tema de la guerra de las Galias, Plutarco realizó una interesante comparación entre César y diferentes militares de la Antigüedad. César quedaba siempre por encima de todos estos hombres ilustres como eran las familias de los Escipiones, los Metelos y los Fabios, Sila, Mario o Pompeyo. A todos ellos superaba César según Plutarco, y razonaba esta afirmación: *a uno por la aspereza de los lugares donde combatió, a otro por la extensión de territorio conquistado,*

Por ese tiempo y debido a la muerte de Craso a manos de los Partos, se rompió el frágil equilibrio de la República y empezaron los problemas entre César y Pompeyo, ya que ambos veían en el otro el último obstáculo hacia el poder. Los motivos que propiciaron la guerra civil fueron de naturaleza jurídica y administrativa, en concreto la finalización de los poderes proconsulares de César en la Galia¹⁸¹⁹. La falta de entendimiento entre ambas partes provocó la decisión de César de avanzar sobre Roma. Atravesó el Rubicón¹⁸²⁰, que separaba la Galia Cisalpina del resto de Italia y franqueó los límites provinciales de su jurisdicción, dando comienzo a la guerra civil.

Aunque en ese momento sus fuerzas eran superiores Pompeyo decretó el estado de sedición y abandonó la ciudad con el Senado y huyó al puerto de Brindisi camino de Grecia¹⁸²¹. César no pudo seguirlo al faltarle las naves, por lo que retrocedió hasta Roma. Marchó a Hispania para lograr su absoluto control y no dejar enemigos a su espalda, venciendo a los generales Afranio y Petreyo en la batalla de Ilerda, tras lo que persiguió al propio Pompeyo. Ya en territorio griego, sufrió grandes pérdidas en la plaza de *Dyrrachium* y a punto estuvo de perder en la primera batalla¹⁸²². Tras esta derrota César tuvo que retirarse pero Pompeyo fue demasiado prudente en no perseguirlo cuando estaba en inferioridad, hasta que instigado por sus oficiales se decidió a plantarle batalla en la llanura de Farsalia¹⁸²³, donde se confió debido a la enorme superioridad del número de sus tropas con respecto a las de César. Al entrar en la batalla, ambos combatientes dividieron su ejército en tres alas: César empleó una estratagema curiosa en este ataque, y fue herir en la cara a los soldados en lugar de en las piernas o en el cuerpo, sabiendo que al ser jóvenes y hermosos intentarían protegerse de este tipo de heridas. No se equivocó y muchos de los soldados enemigos huyeron ante semejante ataque y hasta el mismo Pompeyo tuvo que huir, quitándose las ropas de general y poniéndose las de fugitivo. César incorporó a su

a otro por la cantidad de enemigos que venció: PLUTARCO: *op. cit.*, p. 367. Vercingétorix intentó sublevar a todo el país y se refugió en la ciudad de Alesia. César sitió la ciudad pero multitud de tribus llegaron sobre Alesia rodeando a César entre dos frentes. Finalmente resistió gracias al sistema de fortificaciones y el propio rey salió con sus mejores armas para entregarse a César. Vercingétorix, sería ejecutado tras 6 años de cautiverio al finalizar el desfile en el cortejo del triunfo sobre la Galia. Para más información sobre el reclutamiento de las legiones, campañas y victorias de esta guerra *vid.*: GONZÁLEZ ROMÁN, C.: *op. cit.*, p. 90.

¹⁸¹⁹ Desde el 51 a. C. los *optimates* exigían su derogación con el pretexto de que la guerra había acabado. Al mismo tiempo, otras leyes aprobadas por Pompeyo que intentaban regular la continuidad del poder proconsular en las provincias establecían determinados intervalos con respecto al consulado ejercido en Roma y exigían la presencia de los candidatos en la ciudad. En el 50 el problema se planteó de forma directa en relación con César: los tribunos de la plebe Antonio y Casio se opusieron a su deposición unilateral y exigieron que tanto él como Pompeyo renunciaran a sus poderes extraordinarios. La situación se agravó a comienzos de enero del 49; César envió una carta al Senado en la que anunciaba su actitud favorable a deponer los poderes si Pompeyo hacía lo mismo. El Senado consideró tal proposición como un ultraje y el 7 de enero aprobó un *Senatus consultus ultimum* mediante el cual confiaba a Pompeyo la dirección de la guerra contra César: *Ibidem*, p. 91.

¹⁸²⁰ Según la historiografía clásica, esta decisión fue estudiada muy detenidamente. Si Plutarco nos ofrece un relato intimista donde César *sopesó los grandes males que significarían el paso de ese pequeño río y finalmente se arrojó a pasar pronunciando la famosa frase tirado está ya el dado*: PLUTARCO: *op. cit.*, p. 379-380, Suetonio recuerda el discurso pronunciado ante las tropas, en una versión mucho más efectista y llamativa: *Todavía podemos retroceder, pero si cruzamos este puentecillo, todo habrán de decidirlo las armas (...) Marchemos a donde nos llaman los signos de los dioses y la iniquidad de los enemigos. Jacta alea est*: SÜETONIO: *op. cit.*, pp. 30-31.

¹⁸²¹ La rapidez con que César adoptó la decisión de invadir Italia sorprendió a los *optimates*, que huyeron hacia Oriente protegidos por las legiones pompeyanas, donde esperaban contar con los recursos económicos y los contingentes militares necesarios para hacer frente a las legiones de César. En los tres primeros meses del 49 a.C. César se había apoderado de toda Italia: GONZÁLEZ ROMÁN: *op. cit.*, p. 92.

¹⁸²² De ahí la frase lapidaria pronunciada por César: *Hoy la victoria era de los contrarios si hubieran tenido quién supiera vencer*: PLUTARCO: *op. cit.*, p. 384.

¹⁸²³ Valerio Máximo nos habla de los hechos anteriores a esta batalla: en el libro primero, en el capítulo sobre los prodigios que tuvieron lugar entre los romanos (como comentaremos en el capítulo 8.6), destacando las malas señales que había para Pompeyo antes de la batalla, como si las divinidades celestiales favoreciesen la gloria de César: VALERIO MÁXIMO: *op. cit.*, pp. 96-97.

propio ejército a gran parte de los soldados de Pompeyo y se propuso seguirle. Pero al llegar a Alejandría y ver el cadáver de su enemigo asesinado por los hombres del rey Ptolomeo III, abominó este crimen e incluso no pudo contener las lágrimas al recibir el sello de Pompeyo¹⁸²⁴ y acabó con sus verdugos.

Después de la muerte de Pompeyo, César se adueñó por completo del poder y recibió el título de dictador¹⁸²⁵. Tras la campaña de Egipto, donde ayudó a Cleopatra en la lucha que libraba contra su hermano Ptolomeo por el poder y la rápida victoria contra Farnaces rey del Ponto¹⁸²⁶, venció en Tapso, en el norte de África a Catón, Escipión, Juba y Petreius, partidarios de Pompeyo. Al regresar a Roma celebró *cinco veces de los honores del triunfo, cuatro en el mismo mes. Su primero y más esclarecido triunfo fue sobre la Galia, después el de Alejandría, el de Ponto, el de África, y en último lugar, el de España, y siempre con fausto y aparato diferentes*¹⁸²⁷. Terminadas todas estas celebraciones marchó a Hispania contra los hijos de Pompeyo, vencéndolos en Munda. Con la última resistencia pompeyana vencida, César fue nombrado *dictator perpetuus* (dictador vitalicio) en el 44 a. C., título que sumaría a los de *imperator*, *pontifex maximus* y cónsul, con lo que se aseguró el poder absoluto sin haber abolido las instituciones de la República¹⁸²⁸. La enorme acumulación de poder en una sola persona¹⁸²⁹ chocaba de frente con el sistema político de

¹⁸²⁴ Esta noticia la confirmaba Valerio Máximo y aprovechó para dar a la figura de César unas virtudes de humanidad y bondad: en el libro quinto, en el capítulo sobre la benignidad y la clemencia de los romanos, trata el mismo texto que comentaremos con Pompeyo y cómo César reaccionó al ver la cabeza de éste. Olvidó pronto que había sido su enemigo y lo recordó como yerno, por lo que derramó lágrimas en su nombre y en el de su hija. Se encargó de incinerar la cabeza entre abundantes perfumes, que si no hubiera sido por él habría quedado insepulta: *Ibidem*, pp. 286-287. Aunque la historiografía clásica ha insistido en cómo César sintió la muerte de su enemigo y antiguo colega, sus palabras en la *Guerra Civil* no confirman este dato, y se limita a relatar el suceso con la aséptica frase *en Alejandría se certifica la muerte de Pompeyo*: CÉSAR, Cayo Julio: *op. cit.*, p. 276.

¹⁸²⁵ No debemos olvidar que el término dictador no se corresponde con la idea actual que tenemos del mismo. En Roma el *dictator* era nombrado por *Senatus Consultum* a petición de uno de los cónsules o de un tribuno militar y su dictadura era legal con una misión determinada y un plazo de duración no superior a 6 meses. Debía su nombre al poder absoluto con el que estaba investido y se le nombraba cuando amenazaban grandes peligros exteriores, en las revueltas civiles o en ciertas circunstancias en que era necesario cumplir una ceremonia importante o presidir los comicios en ausencia de los cónsules. Sus insignias eran la silla curul, la toga pretexta y 24 lictores.

¹⁸²⁶ La rapidez con la que se produjo la campaña contra Farnaces hizo que más tarde, en el triunfo Pónico, César mandara escribir sobre su carro las palabras *Veni, vidi, vinci* (llegué, vi, vencí): PLUTARCO: *op. cit.*, p. 391.

¹⁸²⁷ SÜETONIO: *op. cit.*, p. 32.

¹⁸²⁸ La acumulación de poderes en la figura de César fue muy notoria. En el 49 se le nombró dictador, magistratura extraordinaria que le sería prolongada hasta comienzos del 44 cuando se le concedió a perpetuidad. También fue nombrado cónsul y se acumularon en su persona las potestades inherentes a las más altas magistraturas del Estado. Otras leyes le concedieron la potestad de nombrar a la mitad de los magistrados y atribuciones propias de los censores. Se le concedieron reiterados triunfos, el manto púrpura, el sentarse en la *sella curulis*, imprimir su efigie en monedas o colocar su estatua en el templo de Júpiter Capitolino: GONZÁLEZ ROMÁN, C.: *op. cit.*, pp. 94-95. *No se contentó César con aceptar los honores más altos, como el consulado vitalicio, la dictadura perpetua, la censura de costumbres, el título de emperador, el dictado de Padre de la Patria, una estatua entre las de los reyes, una especie de trono en la orquesta, sino que admitió que le decretasen otros superiores en la medida de las grandezas humanas*: SÜETONIO: *op. cit.*, p. 50. No es extraño que ante tanta acumulación de poder, se iniciara un sentimiento de malestar que culminaría con su asesinato. Durante esta época César se preocupó de la planificación urbana de Roma y su actividad constructiva para dotar a la urbe de todos aquellos aspectos urbanísticos y monumentales de los que carecía. Aparte de las reformas del Foro, donde pavimentó la calzada, levantó una nueva Basílica y construyó la Curia Julia sustituyendo a la antigua Curia Hostilia. Su asesinato hizo que no llegara a ver terminados estos proyectos, que finalizaría Augusto. También se conocen algunos retratos suyos de busto de época clásica: GARCÍA BELLIDO, A.: *Arte romano*, pp. 75-77 y 105.

¹⁸²⁹ En todo este tiempo se propuso obras militares como llevar la guerra hasta el Cáucaso, civiles como cortar el istmo de Corinto y sociales, como la reforma del calendario. Perdonó a muchos que habían hecho la guerra contra él y *no miró con indiferencia que las imágenes de Pompeyo yaciesen derrocadas por el suelo, sino que las levantó; sobre lo cual dijo Cicerón que César, volviendo a colocar las estatuas de Pompeyo, había asegurado las suyas*: PLUTARCO: *op. cit.*, p. 395. César y Cicerón defendían los intereses del partido popular y de la oligarquía senatorial respectivamente, lo que produjo muchos enfrentamientos entre ellos. Pero también sus relaciones fueron cordiales, lo que prueba la correspondencia entre ellos durante el proconsulado de César en la Galia. Para más información sobre la relación entre ambos personajes *vid.*: BAÑOS BAÑOS, J. M. y LÓPEZ SANTAMARÍA, J.: *Antología de los discursos de Cicerón (III): César y Antonio*.

la Roma republicana, por lo que en poco tiempo se inició una conspiración para eliminar a César y devolver el poder a las antiguas instituciones, muy debilitadas durante el siglo I a.C. por las reiteradas revueltas y guerras civiles.

En una sesión del Senado celebrada en los idus de Marzo (día 15) del año 44 a.C., fue asesinado por conjurados cuyo número se elevaba a más de sesenta y entre los que se encontraban Casio y su hijo adoptivo Marco Junio Bruto jefes de la conspiración¹⁸³⁰. Al día siguiente el Senado proclamó algunas amnistías y decretó que a César se le reverenciase como a un dios¹⁸³¹ y que no se alterara nada de lo que él había ordenado durante su mando. En sus funerales fue el propio pueblo el que cogiendo tizones de su pira funeraria se apresuró contra las casas de los conjurados intentando cobrar venganza e iniciando el origen de un personaje mítico.

La figura de César ha generado contrapuestas valoraciones históricas a lo largo del tiempo¹⁸³². Ya en la Antigüedad hubo una visión filocesariana¹⁸³³ en escritores como Salustio¹⁸³⁴, Cornelio Nepote, Veleyo Patérculo u Ovidio, cuyas *Metamorfosis* pueden considerarse como un auténtico himno a la grandeza de César. Sin embargo otros autores como Tito Livio o Lucano en su *Farsalia* dieron una visión negativa del personaje

¹⁸³⁰ La muerte de César es uno de los grandes momentos de la historia de la humanidad que se han mitificado y reinterpretado ininidad de veces a lo largo de los siglos. Ya la historiografía clásica resaltaba los prodigios evidentes que anunciaron a César su próximo fin. Se dice que su muerte no fue un suceso del todo inesperado, ya que se produjeron sucesos extraordinarios, como fuegos en el cielo e imágenes nocturnas, además de la advertencia hecha por parte de un agorero de que le aguardaba un gran peligro el día de los Idus de marzo. Al llegar ese día, su propia esposa Calpurnia le aconsejó no ir al Senado debido a unos sueños que había tenido esa noche: VALERIO MÁXIMO: *op. cit.*, pp. 99-100 y 460-461. *La víspera de los idus de marzo habiendo penetrado en la sala del Senado un reyezuelo con una rama de laurel en el pico, aves de diferentes clases, salidas de un bosque vecino, se lanzaron sobre él y lo despedazaron. El día señalado, en cuanto se sentó, le rodearon los conspiradores con pretexto de saludarle; en el acto Cimber Telio, que se había encargado de comenzar, acercósele como para dirigirle un ruego; mas negándose a escucharle e indicando con el gesto que dejara su petición para otro momento, le cogió de la toga por ambos hombros (...) uno de los Casca, que se encontraba a su espalda, lo hirió algo más abajo de la garganta. Cogióle César el brazo, se lo atravesó con el punzón y quiso levantarse, pero un nuevo golpe le detuvo. Viéndose entonces puñales levantados por todas partes, envolvióse la cabeza en la toga y bajóse con la mano izquierda los paños sobre las piernas, a fin de caer más noblemente, manteniendo oculta la parte inferior del cuerpo. Recibió veintitrés heridas, y solo la primera lanzó un gemido, sin pronunciar una sola palabra: SUETONIO: *op. cit.*, pp. 50-55. Es de destacar que el lugar de su muerte fuera bajo la misma estatua de Pompeyo, tomado por algunos este hecho como algo decidido por algún ser superior. La estatua quedó toda manchada de sangre, de tal manera que parecía que el propio Pompeyo había presidido la ejecución de su enemigo.*

¹⁸³¹ Incluso un siglo después de su muerte, Valerio Máximo nos recuerda el carácter divino de César y de su venganza hacia los asesinos: en el libro primero, en el capítulo sobre los hechos milagrosos que acaecieron entre los romanos, destaca cómo *tras su muerte se le apareció a Casio ataviado con un manto púrpura y galopando amenazador contra él. Al volverle la espalda para huir gritó: "¿Qué más te puedo hacer si no te basta con haberte matado?". Al herir a César aún siendo mortal, lo único que consiguió fue ganarse la enemistad de un dios: VALERIO MÁXIMO: *op. cit.*, pp. 114-115.*

¹⁸³² El mismo Plutarco nos ofrece una visión positiva del héroe en sus campañas, sobre todo las de la Galia, que le acreditan de guerrero y general no inferior a ninguno de los más admirados en los hechos de armas. César es también la personificación la misma fortuna: se embarca en Apolonia en una barcaza hacia Brindisi; en el camino por el río Aoo hasta el mar el viento sopla con fuerza y pone la embarcación en peligro de zozobrar; el capitán da orden a los marineros de volver a puerto, pero lo más interesante son las palabras de César, según las cuales se identifica a sí mismo con la propia fortuna y por tanto con la presencia de éste, ella ha tomado posesión del barco: CEREZO, M.: *Plutarco. Virtudes y vicios de sus héroes biográficos*, pp. 69 y 104.

¹⁸³³ En la tradición literaria se destaca su austeridad, evidenciada en sus comidas frugales o en las limitaciones de las horas de sueño. También su genio militar, producto de su experiencia durante la conquista de la Galia y su síntesis entre prudencia y audacia: GONZÁLEZ ROMÁN, C.: *op. cit.*, p. 79. *Era César muy diestro en el manejo de las armas y los caballos y soportaba la fatiga hasta lo increíble; en las marchas precedía al ejército, algunas veces a caballo, y con más frecuencia a pie, con la cabeza descubierta a pesar del sol y de la lluvia. Salvaba largas distancias con increíble rapidez, sin equipaje, en un carro de alquiler, recorriendo de esta forma hasta cien millas por día. Si le detenían los ríos, los pasaba a nado o sobre odres henchidos, y con frecuencia se anticipaba a sus correos: SUETONIO: *op. cit.*, pp. 43-44.*

¹⁸³⁴ Salustio incluso paragonaba el modo de ser de Catón y César calificándolos de positivos: del primero decía que era *grande por sus beneficios y munificencia, bondad y elocuencia, entregado a las dádivas y perdones, refugio de los desheredados, de gran cortesía: SALUSTIO, C. C.: La guerra de Yugurta. La conjuración de Catilina*, p. 184.

añorando el pasado republicano. La visión positiva dominó durante la Edad Media, que veneró al primer emperador y creador del modelo político del cesarismo¹⁸³⁵. Pero a lo largo del siglo XIII y fomentada por las ciudades estado italianas independientes, de carácter republicano que temían la intervención de las grandes naciones en su política interior, se inició una corriente de desprestigio que valoraba de forma negativa la figura de César y su expansión imperialista. Dante lo situó en el Infierno, en el Canto IV que trataba del Limbo, entre un gran número de personajes de la cultura clásica que no podían disfrutar del Paraíso debido a su condición pagana: *Allí vi a Electra, con muchos de sus compañeros, entre los que conocí a Héctor y a Eneas; después a César armado y con sus ojos de ave de rapiña*¹⁸³⁶. El comentario negativo hacia César seguramente se debe a su ansia de poder, que empujó a Roma a la guerra civil y la colocó en una situación muy peligrosa. Dante volvió a ofrecer una segunda visión negativa sobre César refiriéndose a su posible homosexualidad y colocándolo de ejemplo cuando describía a los condenados por sodomía en la cornisa de los lujuriosos en el Canto XXVI del Purgatorio:

*La que no se mezcla es esa gente
que pecó en lo que César, que, triunfando,
reina se oyó llamar burlonamente:
por tal razón “Sodoma” van gritando,
y así se afrentan, tal como has oído,
con vergüenza su fuego alimentando*¹⁸³⁷.

El autor de la Divina Comedia se muestra contradictorio, ya que después de estos dos comentarios negativos, nos ofrece un poético resumen de la guerra civil y de las gestas heroicas de César en el Canto VI del Paraíso:

*Próximo el tiempo ya en que la divina
voluntad quiso al mundo ver sereno,
a César lo entregó a la grey latina.
Y si del Var al Rin hizo algo bueno,
díganlo el Loira, el Ísere y el Sena,
y el agua de que el Ródano va lleno.
Lo que hizo tras sacarlo de Ravena
y el Rubicón saltar, fue de tal vuelo
que en lengua y pluma pálido resuena.
La hueste revolvió al hispano suelo,
luego a Durazzo; y en Farsalia hirió*

¹⁸³⁵ Esta idea y el interés por la figura de César se continuarían en el Renacimiento: Carlos V envió una comisión científica a Francia para estudiar la topografía de la conquista de la Galia y Solimán el Magnífico mandó traducir al árabe los *Comentarios* de César: GONZÁLEZ ROMÁN, C.: *op. cit.*, pp. 61-63.

¹⁸³⁶ ALIGHIERI, D.: *La Divina Comedia*, p. 27.

¹⁸³⁷ DANTE: *Divina Comedia*, p. 371. Aquí Dante hacía referencia al suceso ocurrido según Suetonio durante la ceremonia de su triunfo sobre las Galias, en la que los soldados entre versos con que acostumbraban a celebrar la marcha del triunfador, cantaron los conocidísimos:

*Gallias Caesar subegit, Nicomedes Caesarem.
Ecce Caesar nunc triumphat, que subegit Gallias:
Nicomedes non triumphat, que subegit Caesarem*
César sometió a las Galias; Nicomedes a César.
He aquí a César que triunfa, porque sometió las Galias,
mientras Nicomedes que sometió a César no triunfa.

El comentario proviene de los rumores que corrían sobre las relaciones homosexuales que supuestamente César mantuvo durante su juventud con el rey Nicomedes de Bitinia: SÜETONIO: *Los doce césares*, pp. 39-41.

*de modo que hasta el Nilo sintió el duelo*¹⁸³⁸.

Sin embargo, Petrarca ofrecía una visión sumamente positiva al colocarlo en su *Triunfo de la Fama* al frente de una serie de figuras famosas por sus acciones valerosas o por sus obras literarias acompañado de otro de sus personajes admirados, Escipión¹⁸³⁹. César vuelve a aparecer como modelo negativo¹⁸⁴⁰ en la antecapilla del *Palazzo Pubblico* de Siena decorada en 1413, donde se le coloca junto a Pompeyo, quienes con su ambición llevaron la ruina al estado romano. Ambos se identifican como imagen de la discordia y la guerra civil, responsables del fin de la República y se colocan aparte de otros personajes de la historia romana. Esta imagen se ofrecía a los magistrados para que tomaran como ejemplo a los héroes que habían hecho grande a Roma, representantes de la magnanimidad y de la Justicia, pero la serie de modelos virtuosos se completaba con estos negativos¹⁸⁴¹.

En España se conocían menciones de César desde muy temprano¹⁸⁴², y siguiendo el modelo iniciado por Petrarca, volvemos a encontrarlo como uno de los muchos varones y mujeres de la Antigüedad que participan en el cortejo de Cupido y Venus del *Triunphete de Amor*, obra del marqués de Santillana. Como en la obra italiana, los personajes citados sucumben al amor profano y son presa de sus deseos¹⁸⁴³. Luis Vives hacía referencia a él al

¹⁸³⁸ DANTE: *op. cit.*, pp. 456-457.

¹⁸³⁹ PETRARCA, Francesco: *Triunfos*, pp. 19-22.

¹⁸⁴⁰ La concepción negativa de César o al menos la crítica a la guerra civil aparecía en autores clásicos incluso muy cercanos a la familia Julia como Virgilio:

*El suegro, de la alpina fortaleza
Y del monéceo alcázar descendiendo;
El yerno, de otra parte con destreza
Las orientales fuerzas recogiendo...
Hijos: Dejad la bélica fiereza.
¿Por qué el furor seguís de Marte horrendo?
¿Por qué de vuestra Roma el valor fuerte
a sus entrañas propias se convierte?*

VIRGILIO: *La Eneida*, p. 235.

¹⁸⁴¹ César representa una constante en los ciclos de hombres ilustres desde el de Giotto sobre todo por la influencia medieval de los *Neuf Preux* en una óptica positiva, como aparecía en el *Palazzo Trinci* de Foligno junto a Rómulo, fundador del Imperio. Pero en Siena el concepto cambia radicalmente y se acentúa su ciega ambición: esto tiene su explicación debido al clima de pánico que vivía el humanismo florentino a inicios del S. XV debido a la amenaza que representaba Gian Galeazzo Visconti. En Siena la reprobación de la monarquía como forma de gobierno había comenzado con los frescos de Ambrosio Lorenzetti en la Sala de la Paz con los Efectos del Mal gobierno y una serie de tiranos entre los que aún queda la imagen de Nerón. Así, el buen y mal gobierno en paredes contrapuestas simbolizaban la versión humanista del mismo y la serie de héroes antiguos que se ofrecían al espectador como modelo a imitar se unieron con la representación del vicio. Es un caso extraño y presenta una novedad en la tradición de los *Uomini Famosi* que no se utilizó posteriormente sobremanera. Tan sólo se conoce como modelo negativo la imagen de Calígula en la Sala de los emperadores de Foligno cuya figura hoy día ha desaparecido aunque aún se lee el epígrafe. Quizá esta concepción negativa de César durante el S. XV hiciera que su figura, como la de cualquier emperador romano, fuera cada vez más extraña y no aparezca ya en el *Palazzo Pubblico* de Florencia: CACIORGNA, M. y GUERRINI, R.: *La Virtù Figurata: Eroi ed eroine dell'antichità nell'arte senese tra Medioevo e Rinascimento*, pp. 95-98. Tanto César como Pompeyo recibieron críticas por parte de Leonardo Bruni por haber abierto el conflicto de la libertad que se perdió para siempre (refiriéndose a las guerras civiles): citado en DONATO, M. M.: *I generi e temi ritrovati in Memoria dell'Antico nell'arte Italiana, Volumen I*, p. 140. Maquiavelo también destacaba algún defecto en César, como el hecho de haber accedido al poder debido a su excesiva liberalidad, entendida como prodigalidad, y que si no hubiera sido asesinado, habría destruido el Imperio: MAQUIAVELO: *El Príncipe*, p. 114.

¹⁸⁴² En contra de lo que podíamos pensar, Bocaccio no le dedicó un capítulo a César en su *De casibus virorum illustrium*, a pesar de que la obra tratara de personajes célebres con un triste final. En la traducción castellana de Pero López de Ayala encontramos una somera mención de César en el capítulo referido a los sueños: *Otrosý Gayo Çésar, si oviera creýdo al sueño que soñó Calphurnia su muger, non cayera el día que murió en mano de los que eran conjurados para lo matar*: LÓPEZ DE AYALA, P.: *Caýda de Prínçipes*, p. 123.

¹⁸⁴³ La obra sigue paso por paso el modelo de Petrarca, ya estudiado en el capítulo 3.2:

*Vi Çésar e vi Ponpeo
Anthonio e Octaviano*

igual que a otros personajes de la Antigüedad citando algunas frases del personaje¹⁸⁴⁴ como modelo de virtudes cristianas, pero las referencias más interesantes las encontramos en la ya mencionada *Historia Parthenopea* de Alonso Hernández, realizada como sabemos en homenaje al Gran Capitán y comparando las virtudes de ambos militares (bondad y clemencia) en varias ocasiones¹⁸⁴⁵. También las Crónicas hacen referencia a César y explícitamente a su relación con el militar español: en la *Historia* (manuscrita) *del Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba*, se compara a ambos: *Tras la jornada de Tela (...). Parecíase mucho a Julio Cesar, dictador romano, en presteza y celeridad. (Tras la batalla de Nola) Pareció mucho este Gran Capitán en la presteza y celeridad y gozar de la victoria a Julio Cesar, perpetuo dictador de Roma, en combatir a sus enemigos, sin temer ningún peligro que delante se le ofreciese*¹⁸⁴⁶.

El propio don Gonzalo era consciente de la similitud de sus hechos con los de general romano y lo mencionó en una arenga a sus tropas para infundirles ánimo antes de la batalla: *Hizo a los italianos un razonamiento desta manera: Acordaos, dijo, señores, que en la tierra adonde estáis vuestros padres desde ella sujetaron a la mayor parte del mundo por solo su esfuerzo y gran corazón. Con solas dos legiones sujetó Julio Cesar, de quien vosotros descendéis, a Francia toda, de donde son nuestros enemigos*¹⁸⁴⁷. Estas similitudes se recogieron en las fuentes hasta en el más mínimo detalle: en la *Crónica* (impresa) *del Gran Capitán Gonzalo Hernández de Córdoba y Aguilar*, se destacaba cómo los franceses construyeron un puente con tablas sobre el río Garellano, y cómo don Gonzalo *exhortando primero su gente con buenas y animosas palabras, antes que pasasen la puente, de la manera que hizo Julio Cesar pasando el Rubicón, diciendo: Jacta est alea*¹⁸⁴⁸. También se comparaba una caída del caballo del Gran Capitán con otra que tuvo Cesar: *En este seguimiento de los franceses, el Gran Capitán, con la mucha prisa que llevaba al alcance, y como la tierra estaba llena de resbaladeros, de los lodos que las grandes aguas de aquel año habían causado, cayó con el caballo en el suelo; el cual levantándose con mucha diligencia sin recibir ningún daño (...) Ciertamente se puede creer que aquel gran dictador de Roma, Julio Cesar, a este Gran Capitán no hizo ventaja*

*los centauros e Perseo
Archiles, Paris troyano
Aníbal de mano en mano
Con otros que Amor trayó
Al su yugo esometió
Agora tarde o temprano.*

MARQUÉS DE SANTILLANA: *Poesías completas*, pp. 40. y 228.

¹⁸⁴⁴ Julio César repudió y desechó a su mujer sólo por sospecha que algunos tuvieron de ella, diciendo que la buena mujer debe carecer no sólo de culpa, mas aún de sospecha: LUIS VIVES, J.: *Instrucción de la mujer cristiana*, pp. 272 y 327. La sospecha vendría por la citada anécdota del descubrimiento de Clodio, posible amante de la esposa de César, en unas celebraciones estrictamente femeninas.

¹⁸⁴⁵ Pero aparte de las virtudes generales, se destacaba sobremanera que ambos militares vencieran a los galos y comparaba a éstos con los franceses a los que derrotó don Gonzalo, que siguió los pasos del general romano:

*Cesar no pocas vegadas entrara
En canpo con galos vanderas trendidas*

*Cesar por el contrario de tal se abstenia
Dela humanidad el siempre usara
El qual de tal caso gran laude sacara*

Ya questo por gloria no poca tenia

Tras estas pisadas tu sigues la via.

HERNÁNDEZ, A.: *Historia Parthenopea*, folios 6 verso, 136 recto, 138 verso y 139 recto.

¹⁸⁴⁶ RODRÍGUEZ VILLA, A.: *Crónicas del Gran Capitán*, pp. 292 y 414.

¹⁸⁴⁷ *Ibidem*, p. 345.

¹⁸⁴⁸ *Ibidem*, pp. 211, 218-219.

así en fuerzas como, en corazón, prudencia y consejo, porque de él se lee que yendo a conquistar a África, allegando en un puerto con su flota cerca de Alejandría, mandó a toda su gente salir a tierra, y en de saltando él de la barca a tierra, dio una gran caída¹⁸⁴⁹.

Con respecto a su iconografía, durante la Antigüedad se conocen infinidad de representaciones en bustos, estatuas y monedas que muestran retratos fidedignos del personaje¹⁸⁵⁰. Durante la época medieval, a César se le asocia junto a los *Neuf preux* (nueve valientes) de los que forma parte en los ciclos de hombres y mujeres ilustres¹⁸⁵¹. Una muestra de la evolución de este tipo de iconografía medieval aparece en el *Palazzo Trinci* de Foligno uno de los ciclos más antiguos conservados en Italia.



Taddeo di Bartolo: César, antecapilla del *Palazzo Publico*, Siena

¹⁸⁴⁹ *Ibidem*, p. 220.

¹⁸⁵⁰ El retrato romano no empezó ser bien conocido por la sociedad del momento hasta el año 100 antes de nuestra era. A partir de esa fecha su iconografía se popularizó aunque muchos de los personajes siguieran siendo anónimos. César es una de esas pocas excepciones en las que la numismática ha corroborado la titularidad del busto. Conocemos representaciones suyas en el Museo Capitolino de Roma, el *Louvre*, el Museo de Nápoles o el Museo de Acireale, Sicilia: BELLIDO, A.: *Arte romano*, pp. 99-105.

¹⁸⁵¹ La influencia medieval de los *Neuf Preux* y su visión positiva de la figura de César propiciaron la aparición de éste en muchos ciclos medievales hasta el siglo XV, como en el primer ciclo del *Aula Minor* del *Palazzo Vecchio* de Florencia o en el *Palazzo Trinci* de Foligno: CACIORGNA, M. y GUERRINI, R.: *op. cit.*, pp. 95-98. Ver capítulo 3.3.

La aparición en el corredor de figuras de Roma, Grecia, Judea y la cristiandad nos recuerdan sobremanera la tipología medieval de hombres ilustres¹⁸⁵². Casi simultáneamente a la adaptación del modelo medieval hacia unos cánones humanistas se retoma la idea negativa de César, ejemplificado en el ciclo de Siena citado anteriormente. De todos modos este carácter negativo no duraría demasiado, ya que en Florencia, y a raíz de los sucesos ocasionados por la Conjura de los Pazzi¹⁸⁵³ dadas las grandes semejanzas entre las muertes de Giuliano de Médici y César¹⁸⁵⁴ se empezó a valorar de nuevo su figura. Muestra de ello son el relieve de Julio César de Desiderio da Settignano hoy conservado en el Museo del *Louvre*¹⁸⁵⁵ o el ciclo que Andrea Mantegna realizó alrededor de 1490 sobre el *Triunfo de César* para el palacio ducal de los Gonzaga en Mantua¹⁸⁵⁶.

Ya en el siglo XVI sabemos de la existencia de los perdidos frescos sobre la historia de César decorados por Sodoma en el *Palazzo Chigi* de Siena y seguirán apareciendo a lo largo de la primera mitad del XVI con gran asiduidad. En los mismos años en que Sodoma trabajaba en el *Palazzo Chigi*, en Roma el cardenal Fabio Santoro encargaba a un artista que podría ser Ripanda la decoración de su palacio con historias relacionadas de César y Trajano. Estos frescos se han perdido pero tenemos gran información sobre ellos gracias a los epigramas que se conservan en manuscritos en el Vaticano¹⁸⁵⁷.

¹⁸⁵² Al final del *Trecento* encontramos dos ciclos completamente opuestos en su tratamiento sobre la figura de César: el ya citado de Siena y éste de Foligno, donde la visión cambia ya que prevalece el punto de vista militar y aparece como un general victorioso. Poco después lo encontramos así en el *Aula Minor* de Florencia con los epigramas de Coluccio Salutati quien antepuso a César sobre Augusto, Constantino o Carlomagno y retomó las ideas de Dante y Petrarca sobre su figura. De todos modos para la importancia de este personaje, su presencia en los ciclos de *Uomini Famosi* es bastante escasa, citando como otro ejemplo la Sala de la Audiencia de Lucignano: GUERRINI, R; CACIORGNA, M; y FILIPPINI, C.: *Biografía Dipinta: Plutarco e l'arte del Rinascimento 1400-1550*, pp. 17-18 y 181 y ss. El tema de su asesinato fue muy conocido y valorado durante el s. XV, como muestra su uso en *cassoni* de matrimonio como el de Apollonio di Giovanni: GOMBRICH, E. H.: *Norma y forma*, p. 36.

¹⁸⁵³ Atentar contra el protegísimos tirano en cualquier otra ocasión que no fueran las solemnes ceremonias de la Iglesia era casi imposible, pues con ningún otro motivo se reunía en pleno la familia principesca. En Milán se asesinó en 1412 al duque Giovanni Maria Visconti a la entrada de la iglesia de San Gotardo y al duque Galeazzo Maria Sforza en la iglesia de San Stefano: BURCKHARDT, J.: *La cultura del Renacimiento en Italia*, p. 85. La conjura de los Pazzi contra los Médici tuvo lugar el 26 de abril de 1478 delante de los cancelos de la Catedral durante el oficio dominical, y las puertas de bronce de la sacristía, colocadas hacía pocos años sirvieron de protección a Lorenzo el Magnífico frente a los autores del atentado que le perseguían, salvándole la vida, cosa que no ocurrió con su hermano Giuliano: WACKERNAGEL, M.: *El medio artístico en la Florencia del Renacimiento. Obras y comitentes, talleres y mercado*, p. 28. Parece ser que la conjura, en la que estaba implicado el mismo Papa e incluso tenía noticias Fernando de Aragón, se inició porque Lorenzo el Magnífico decidió no conceder más favores a la familia Pazzi, al considerar que tenían tanto poder que ya suponían una amenaza, además del desafortunado incidente de la compra de la ciudad de Imola: GUICCIARDINI, F.: *Historia de Florencia (1379-1509)*, pp. 84-90.

¹⁸⁵⁴ GUERRINI, R; CACIORGNA, M; y FILIPPINI, C.: *op. cit.*, p. 195 y ss.

¹⁸⁵⁵ CHASTEL, A.: *El Universo de las formas: El Renacimiento meridional, Italia 1460-1500*, p. 29.

¹⁸⁵⁶ Ver capítulo 3.2. También encontramos otras representaciones de César en los casetones del maestro de Anghiari (S. XV) hoy el museo de artes decorativas de París, con los temas de la batalla de Farsalia, el triunfo de César y la muerte de Pompeyo, referidos a la *Gesta Romanorum* de Lucano o en la serie de tapices de Tournai (1465-70). El tema de la preparación de la conjura y de la ejecución del asesinato fue bastante utilizado, como puede verse en los paneles decorativos de Jacopo del Sellaio en el *Staatliche Museum* de Berlín: AGHION, I., BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F.: *Héroes y dioses de la Antigüedad*, p. 99.

¹⁸⁵⁷ Hacia el final de 1510 Sodoma había pintado la Historia de César, hoy perdida, como decoración del *Palazzo Chigi*. Fabio Chigi abandonó el modelo de los hombres ilustres y tomó el nuevo modelo de la *Biografía Dipinta* que focalizaba la atención sobre un solo personaje. El cardenal Santoro hizo lo propio con los frescos de Trajano, que estaban muy influenciados por la técnica narrativa de la columna Trajana. En este momento en Roma se estaba difundiendo esta tipología iconográfica que modificaba la biografía plutarquea hacia el nuevo modelo. La *biografía pintada* se había iniciado con los trabajos de Pinturicchio en la Biblioteca Piccolomini, donde se representaba la vida de Pío II. La nueva tendencia de la biografía pintada funcionó en sus inicios en un ambiente papal o imperial, mostrando una ideología que exaltaba a un héroe de la Antigüedad como próximo a la figura del comitente, muchas veces con el nombre común del personaje. Por contra, la óptica de un *Comune* como el de Siena en un período en el que se sentía la amenaza sobre la



Andrea Mantenga: Triunfo de César IX (detalle), *Hampton Court*, originalmente en el palacio ducal de Mantua

En España la figura de César, muy unida a nuestra historia peninsular se tomó desde muy temprano para la representación de ciclos de virtudes. Salamanca fue la ciudad española que más prontamente incorporó la figura dentro de su iconografía y para ello se eligió uno de sus edificios emblemáticos, la fachada de la Universidad. Aquí aparece junto a otras figuras clásicas conocidas por sus virtudes (Hércules, Escipión Africano, Alejandro Magno). César se presenta como conquistador y gobernante que gracias a sus batallas (algunas de ellas en Hispania) ayudó a expandir las fronteras del imperio. En la misma ciudad y posiblemente por influencia del anterior, aparece de nuevo en el ciclo de hombres y mujeres ilustres del Colegio Mayor del Arzobispo Fonseca.

Pronto la influencia se extendería al resto de España y vemos representaciones de César en la fachada del convento de San Marcos de León junto a otros personajes mitológicos o reales que constituyen ejemplos de conducta debido a su sacrificio. En el reino de Aragón también aparecía en la Lonja de Valencia interpretada como Templo de la Fama y en el friso de la portada del palacio del conde de Morata en Zaragoza, con el tema del triunfo de César, posiblemente inspirado en Ayuntamiento de Tarazona¹⁸⁵⁸. En Andalucía destaca la iglesia del Salvador de Úbeda, en cuya portada se celebran el mundo militar y el tono heroico simbolizado por las figuras de Julio César, Carlos V y Hércules. Pero al igual que en Castilla encontramos grandes referencias de César en la ciudad de Salamanca, en Andalucía fue Sevilla la que, debido a su vinculación con su pasado mítico, demostró la afición que sentía por este personaje. Muestra de ello es su aparición en el

supervivencia de la República seguía fiel al modelo de *Uomini Famosi* que privilegiaba la serie y excluía la representación de un sólo personaje: CACIORGNA, M. y GUERRINI, R.: *op. cit.*, pp. 99-100.

¹⁸⁵⁸ SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Arte y Humanismo*, pp. 219-224.

programa iconográfico del cabildo hispalense, dirigido a la gloria de la ciudad. Al igual que Salamanca irradió su influencia por el resto de ciudades castellanas, Sevilla ejercería la suya y prueba de ello es la aparición de César en la fachada del Ayuntamiento de Jerez, celebrando el origen histórico-mitológico de la ciudad con los mismos personajes que los utilizados en el cabildo sevillano¹⁸⁵⁹.

La figura estudiada presenta ciertos problemas que comentaremos a continuación. El principal se refiere a la escasa semejanza del militar representado con la realidad clásica de lo que debió ser la figura de Julio César. Al contemplarlo nos recuerda más a un soldado relacionado con el mundo oriental que con la antigüedad grecolatina y podemos constatar esto debido a la gran cantidad de retratos escultóricos conocidos y a las innumerables monedas que representan la efigie de Julio César, por lo que sin duda sería la figura del programa que más fácilmente se podría reconocer en una representación realista y que menos problemas debía presentar al artista para encontrar un modelo fiel¹⁸⁶⁰. Más parece un guerrero musulmán, turco o relacionado con el mundo oriental que con la Roma clásica, siendo por tanto el más extraño de todo el programa figurativo. Otro problema añadido sería la pérdida de policromía y el deterioro del monumento que empiezan ya a afectar a esta figura y que tendrán su máximo exponente en las que comentaremos posteriormente, lo que dificulta e impide en cierta forma un estudio más exhaustivo de la misma.

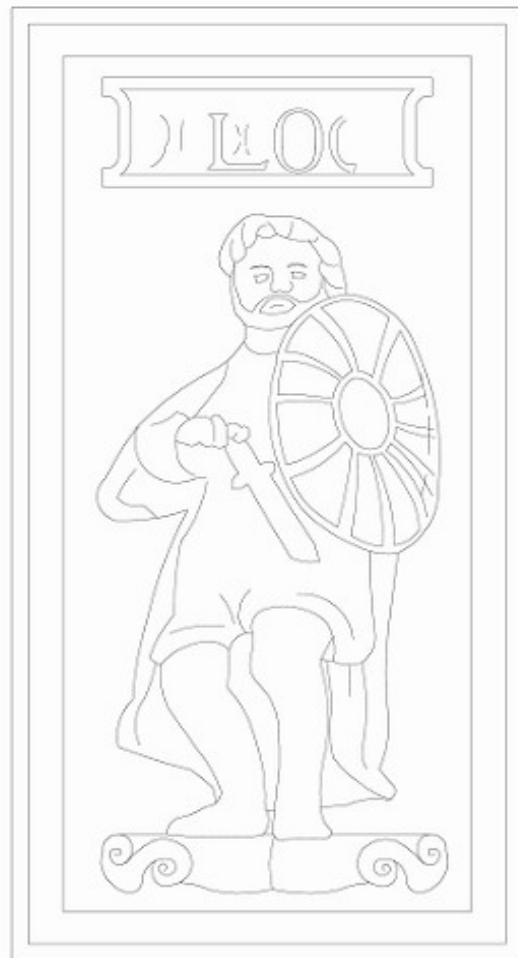
El personaje aparece mirando directamente al espectador como lo hacía Homero y se presenta en posición de tres cuartos, con su pierna izquierda adelantada y la derecha más retrasada y en flexión, con la que está apunto de realizar el siguiente paso. El peso recae sobre la pierna delantera, ya que la trasera se flexiona precisamente para conseguir el efecto de movimiento, pero este juego de piernas no se ejecuta para hacer posible un contraposto que afecte a la composición de la figura como hemos visto anteriormente, sino para obtener el movimiento que se pretende en este militar. El brazo y la mano izquierdos permanecen ocultos por el escudo que porta César, mientras que de su lado derecho, sólo se puede apreciar la mano que tiene la intención de desenvainar el puñal del cinto y el resto del brazo permanece invisible al espectador gracias al embozado de la capa. Porta unas botas metálicas como el resto de sus compañeros de programa, muy deterioradas en cuanto a la escultura en sí y a la policromía, pero en las que aún se pueden apreciar los remaches metálicos decorativos que aparecen cerca de las rodillas y que veíamos en anteriores comentarios. Bajo las mismas y hasta el faldón aparecen los ya conocidos calzones de la indumentaria, con una policromía prácticamente desaparecida. El faldón también es a tablas, de un color ocre claro que podemos adivinar gracias a la escasa policromía que aún resta y además suponiendo que pertenecería a la misma gama tonal que la decoración del escudo y el tocado, como el resto de sus compañeros.

A diferencia del resto del programa, la parte superior de la figura permanece

¹⁸⁵⁹ Ver capítulos 3.4 y 3.5 para los ciclos de hombres y mujeres ilustres en nuestro país.

¹⁸⁶⁰ Además de las muchas monedas en las que se pueden encontrar representaciones realistas de la figura de César y que debieron ser muy conocidas durante el Renacimiento, los autores clásicos ofrecían diversos pasajes que podrían haber inspirado al artista para concebir su idea del personaje, pero que ya sea por desconocimiento o por propia elección personal no se tuvieron en cuenta. Plutarco lo describe como *de complexión flaca, de carnes blancas y delicadas y estar sujeto a dolores de cabeza y al mal epiléptico*: PLUTARCO: *op. cit.*, p. 368. Evidentemente esta imagen no podría utilizarse para representar a un personaje de un ciclo iconográfico de virtudes. Suetonio lo presenta *de estatura elevada, blanco de tez, bien conformado de miembros, cara redonda, ojos negros y vivos, temperamento robusto,...* Concedía mucha importancia al cuidado de su cuerpo, y no contento con que le cortasen el pelo y afeitasen con frecuencia, hacíase arrancar el vello, por lo que fue censurado, y no soportaba con paciencia la calvicie, que le expuso más de una vez a las burlas de sus enemigos: SÜETONIO: *op. cit.*, pp. 37. Esta descripción y sobre todo el repetido detalle de afeitarse la barba tampoco se tuvieron en cuenta en el ciclo granadino.

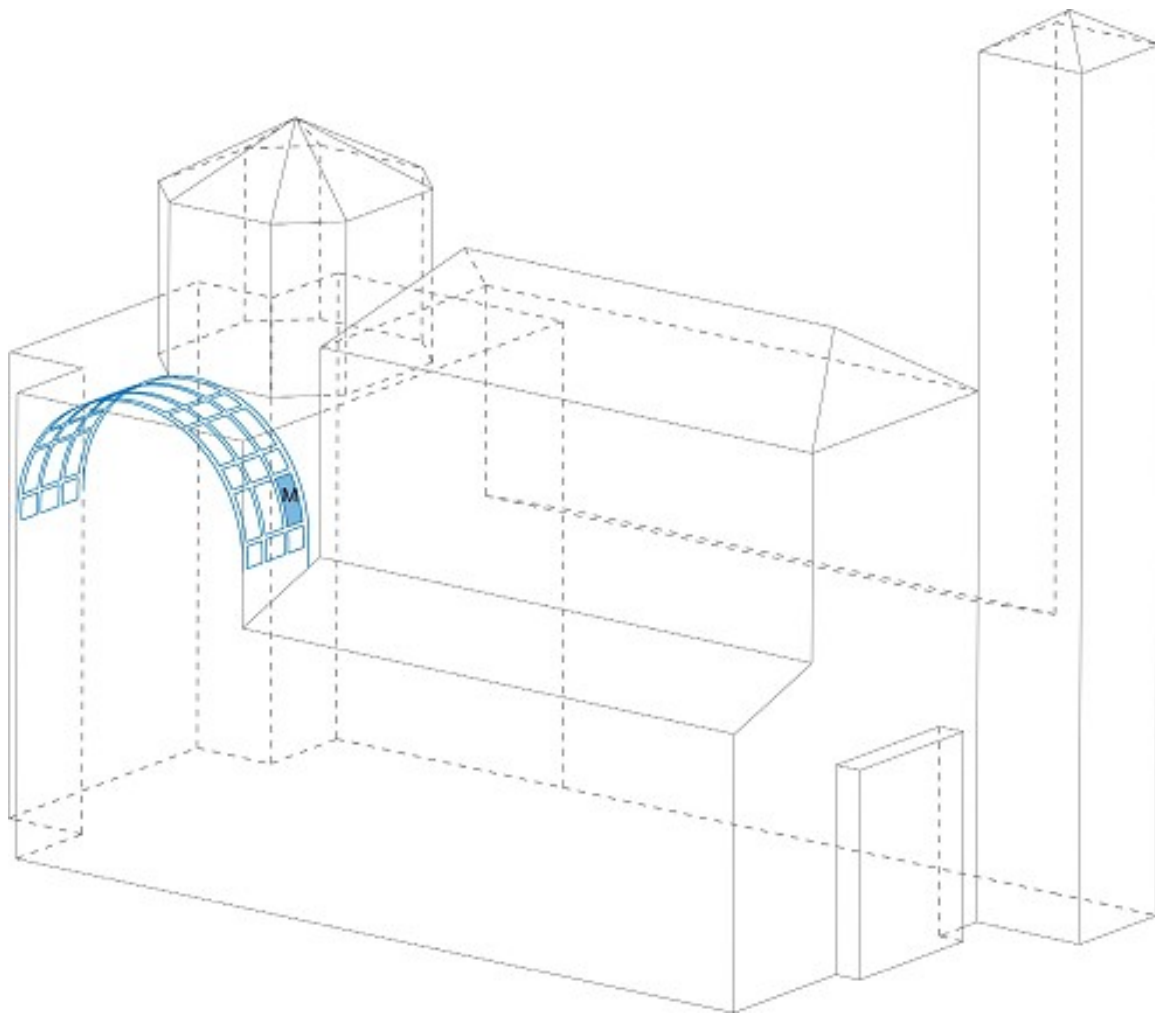
totalmente invisible al espectador debido al escudo y a la sombra que proyecta el mismo, por lo que es imposible aventurarnos a asegurar que porte una coraza como el resto de militares. Debido al mencionado escudo, incluso parte del rostro aparece en cierta sombra. La parte visible es la mencionada mano derecha que está en actitud de desenvainar el puñal que permanece atado al cinto, prácticamente rozando el escudo. Esta mano es la única parte del brazo visible, ya que debido al embozado de la capa, el brazo correspondiente es totalmente inapreciable al espectador. Dicha mano ofrece un detalle muy importante, y se trata de la forma de representar los dedos y el modo de coger la empuñadura del arma. El artista separa en dedo índice del resto de dedos colocando la empuñadura como separación: si recordamos es la misma técnica tan mencionada en el apartado de las mujeres sobre la forma especial y tan elegante de representar las manos que tiene este artista cuando sus figuras portan algún objeto. Vemos aquí de nuevo una especie de marca personal del artista, ya que ha querido seguir insistiendo en esta preferencia de las manos a pesar de que en esta figura el modo de coger el arma y la forma de los dedos sean bastante artificiales, ya que lo normal sería hacerlo con el puño cerrado.



Julio César , ciclo iconográfico de San Jerónimo



Localización de Julio César en las bóvedas de San Jerónimo



Localización de Julio César en la iglesia de San Jerónimo

El puñal es de pequeñas dimensiones y en un intento de hacer más verosímil la escena aparece en el momento de desenvainarlo, lo que unido al movimiento de piernas comentado anteriormente ayuda a crear un gran verismo en la actitud amenazante de este personaje. Ciertamente es el escudo la parte fundamental de toda la composición, ya que condiciona toda la figura. Este escudo es ovalado con un fondo claro y una decoración ocre-dorada, de tonalidad similar al faldón y al tocado. En su centro aparece un círculo del que nace una decoración de líneas rectas hacia el exterior a modo de Sol¹⁸⁶¹. La capa no surge de los hombros, sino que tiene su inicio en la cabeza bajo el tocado, como vemos por su sien izquierda y cerca del escudo, para crear más abajo el embozado del brazo derecho y llegar hasta por debajo de las rodillas de la figura. Se puede apreciar muy poco, ya que su principal cometido es crear el embozado del brazo derecho, quizá como una forma de equilibrar la composición y colocar un volumen parecido en el lado opuesto del escudo. De todos modos se puede apreciar en la parte inferior de la figura detrás de las piernas, la única zona en la que el escudo no le roba protagonismo. En esta zona se aprecia que posee un color plateado grisáceo casi perdido por el deterioro de la obra.

¹⁸⁶¹ A diferencia de lo que sucedía con Mario, el escudo de César no se corresponde con una tipología romana ortodoxa y se acerca tanto en su forma como en su decoración a la rodela del S. XVI: GARCÍA LLANSÓ, A.: *Armas y Armaduras*, pp. 81.

Merece especial atención el incluir en este apartado una comparación entre esta figura y la de Cicerón, sobre todo debido a los dos elementos mencionados: la capa y el escudo. En la figura de Cicerón el escudo aparecía como un mero objeto decorativo, aun siendo de grandes dimensiones, ya que la capa y la forma de cómo el brazo la recogía robaba todo el protagonismo a la composición, resaltando que se representaba la parte no decorada del escudo. En este caso el tratamiento es totalmente opuesto, es el escudo, al representarse de frente como sería su función normal, el que oculta a la figura y roba protagonismo a la capa, exactamente lo contrario a lo que sucedía en la figura de Cicerón, lo que demuestra la gran versatilidad de este artista para jugar con las posiciones de las figuras y la forma de tratar los atributos que éstas portan en sus manos.

El último elemento y quizá uno de los más desconcertantes de todo el programa sería el turbante dorado con el que aparece tocado César. No se trata de un casco metálico como el resto de sus compañeros, o de un sombrero a la manera de Homero decorado con plumas. Este complicado tocado se completa con una serie de relieves que asemejan una decoración vegetal. En su parte inferior se presenta de un dorado similar al tono del faldón y la decoración del escudo, mientras en su parte superior la tonalidad que adquiere es grisáceo-plateada, la misma que encontrábamos en la capa de la figura. Esto unido a su rostro sereno pero barbado, hacen que sea la figura más anticlásica en su representación de todo el conjunto y subraye su apariencia oriental¹⁸⁶². Su mirada aparece muy penetrante hacia el espectador y el conseguido efecto del puñal hace que cree en el visitante un sentimiento de amenaza.

¹⁸⁶² No debemos pensar que los errores en la iconografía eran algo poco habitual, sobre todo si hablamos de vestimentas o tipologías de civilizaciones lejanas en el tiempo o el espacio. En los tapices Berry, la espada de César presenta gran semejanza con una cimitarra y todavía en 1532 en Caen, los romanos desfilaban frente a Francisco I vestidos a la turca, después de los judíos, vestidos a la hebrea y de los cristianos a la Francesa. La progresiva integración de la Antigüedad sería muy lenta: en Siena, Cicerón presenta características medievales y en Foligno Augusto porta vestimentas propias de un torneo: DONATO, M. M.: *I generi e temi ritrovati in Memoria dell'Antico nell'arte Italiana, Volumen II*, pp. 113 y 152. La marca tradicional del sabio era la larga toca de aspecto oriental y a fines del S. XV los filósofos antiguos eran representados cubiertos con un turbante como los sabios del Islam, o con un gorro como los eruditos de Bizancio. Sócrates permaneció durante mucho tiempo representado como un mago oriental y su integración iconográfica sólo se conseguiría en la *Escuela de Atenas* de Rafael. El más extraño de estos personajes *orientalizantes* es sin duda el Hermes Mercurio Trimegisto del pavimento de Siena, realizado según un cartón de Giovanni de Stefano, que también completó en 1488 la serie de la Sibilas: CHASTEL, A.: *Arte y Humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo el Magnífico*, pp. 253-254. También era significativo que los filósofos y poetas clásicos fueran representados a menudo con la misma indumentaria oriental que los profetas judíos y que en el siglo XIII se definiera a los romanos, sus monumentos y sus dioses como *sarrazin* o *sarazinais*, empleando la misma palabra para los paganos de antaño y los infieles de su propia época: PANOFISKY, E.: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, pp. 169-170.

8.6. Pompeyo

Según su biografía compuesta por Plutarco, vivió entre el 107 y el 48 a.C. De muy joven, militó a las órdenes de su padre en la guerra contra Cina¹⁸⁶³. A los 23 años sin haber sido nombrado general reclutó soldados y formó legiones completas para ir en ayuda de Sila en su lucha contra Carbón y llegó a conseguir que los propios soldados del cónsul Escipión se pasaran a su bando. Cuando Pompeyo fue rodeado por sus enemigos, Sila se apresuró a ir en su socorro. Pompeyo ordenó a sus tropas que se acicalaran para presentarse con brillantez y gallardía y cuando Sila le vio se apeó del caballo y le ofreció un saludo tan digno como el de un emperador, a un joven que aún no estaba ni inscrito en el Senado¹⁸⁶⁴. Cuando Sila ya había dominado toda Italia y consiguió el título de dictador le encargó recuperar Sicilia y África de manos de los populares.

Al regresar a Útica recibió la noticia del relevo, pero su ejército se negó a abandonarle y tuvo que tranquilizarlo y pedir a los soldados que obedecieran las órdenes. Las primeras noticias de este evento que llegaron a Sila fueron que Pompeyo se había sublevado, pero cuando supo la verdad salió a recibirlo y abrazarlo y le llamó Magno en voz alta, ordenando que desde entonces se le saludara de aquel modo¹⁸⁶⁵. Por sus victorias pidió el triunfo, que celebró en un carro tirado por caballos, al no poder usar los elefantes que había traído de África¹⁸⁶⁶. Tras la muerte de Sila resolvió las sublevaciones de Lépido en la Galia Cisalpina y de Sertorio en Hispania¹⁸⁶⁷, que amenazaban a la República. A su regreso a Roma se le decretó un segundo triunfo y con el segundo consulado su poder en la ciudad se acrecentó. Más tarde se ocupó de la guerra contra los piratas que ocupaban todo el mar, interrumpiendo el comercio y ocasionando una gran carestía de productos en los mercados romanos. Pompeyo logró acabar con este problema en un tiempo sorprendente¹⁸⁶⁸.

¹⁸⁶³ Parece ser que Plutarco confunde aquí la cronología de los enfrentamientos, ya que Pompeyo se inició en la carrera de las armas junto a su padre el cónsul Pompeyo Estrabón en la Guerra de los Aliados, considerada como la introducción a la guerra civil entre Mario y Sila:

AMELA VALVERDE, L.: *Cneo Pompeyo Magno (106-48 a.C), defensor del orden establecido en Res Gestae. Grandes generales romanos (I)*, pp. 35-38.

¹⁸⁶⁴ En esta época de extrema juventud debemos situar la anécdota que Valerio Máximo relata en el libro quinto, en el capítulo dedicado a la gratitud de los romanos, donde recuerda la forma que Sila, siendo dictador, tenía de saludar a Pompeyo, que aún no ocupaba cargo público alguno. Se levantaba de su silla o bajaba de su caballo y no tenía problemas para decirlo en público, agradecido de que Pompeyo defendiera su causa a la edad de dieciocho años: VALERIO MÁXIMO: *Hechos y dichos memorables*, p. 295. De todos modos no todo era positivo para Valerio Máximo de la relación entre Pompeyo y Sila, ya que da una visión negativa del primero en el libro quinto. En el capítulo sobre la ingratitud de los romanos, encontramos esta crítica hacia nuestro personaje, recordando la muerte de Cneo Carbón, que ayudó a Pompeyo a defender sus bienes cuando era muy joven y al que luego él mismo mandó asesinar, cediendo al poder de Sila antes que a su propio espíritu: *Ibidem*, pp. 302-303.

¹⁸⁶⁵ A pesar de que el propio Sila le otorgó este apodo, Pompeyo fue uno de los últimos que, al referirse a sí mismo, lo hacía como *Pompeyo Magno*: PLUTARCO: *Vidas Paralelas*, volumen 3, p. 234.

¹⁸⁶⁶ El propio Sila se había opuesto a que Pompeyo celebrara la ceremonia del triunfo por no considerarlo digno de recibir este honor reservado a cónsules y pretores, y él aún no formaba parte del Senado. Tampoco lo mencionó en su testamento: *Ibidem*, p. 235. Pompeyo había construido su prestigio gracias a sus éxitos militares y el apoyo a Sila durante la guerra civil. A pesar de no reunir los requisitos legales, pudo celebrar en el año 79 su primer triunfo, un honor extraordinario para un joven de 27 años. Recordemos que las edades mínimas requeridas para cada magistratura eran 30 años para la cuestura, 37 para la edilidad o tribunado de la plebe, 40 para la pretura y 43 para el consulado. Pompeyo no reunía edad suficiente ni siquiera para la más baja de ellas: PINA POLO, F.: *Marco Tulio Cicerón*, pp. 76, 83-84.

¹⁸⁶⁷ Para resolver el problema de Sertorio el Senado aprobó un decreto en que le concedía el *imperium pro consule*, a pesar de seguir siendo solamente un *eques* o *privatus* y lo convirtió en gobernador de la Hispania Citerior. Tras derrotar a Sertorio regresó con sus tropas a Italia y finalizó los problemas creados por la sublevación de esclavos de Espartaco: AMELA VALVERDE, L.: *op. cit.*, pp. 40-44.

¹⁸⁶⁸ La flota pirática se convirtió en un gran problema para Roma cuando su osadía llegó al extremo de asaltar el puerto

Aprovechando su estancia en Cilicia tras la victoria contra los piratas, el Senado promulgó la *Lex Manilia* en el año 66¹⁸⁶⁹, transfiriéndole el mando de la guerra contra Mitridates y su yerno Tígranes de Armenia¹⁸⁷⁰ y confiriéndole el gobierno de las provincias de Bitinia y Cilicia. Persiguió a Mitridates hasta el Éufrates, Armenia y el Cáucaso, pero al escapar éste decidió regresar en las naves que custodiaban el Ponto y dirigirse a Judea, donde apresó al rey Aristóbulo e intervino en la disputa por el poder del reino. Cuando estaba a punto de llegar con su ejército a la Arabia Pétreá, recibió la noticia de la muerte de Mitridates, que se había quitado la vida a sí mismo por la rebelión de su hijo Farnaces, lo que puso fin a la guerra Mitridática¹⁸⁷¹.

A su regreso a Roma¹⁸⁷² licenció a sus soldados, acallando el rumor de que intentaba entrar con el ejército en la ciudad para consolidar su poder. *Durante su triunfo que duró dos días, fue tal su grandeza que muchos de los objetos pasaron sin ser vistos, y en los carteles que iban delante estaban escritas las naciones sobre las que triunfó y los cautivos conducidos en la pompa. Pero lo más asombroso fue que consiguió lo que nunca nadie había logrado, ya que su primer triunfo fue en África, el segundo en Europa y el tercero en Asia: parecía en cierta manera que con sus tres triunfos había abarcado toda la tierra. Muchos lo comparaban continuamente con Alejandro y ojalá su vida hubiera terminado aquí, ya que desde este momento solo le ofreció desgracias, aún habiendo adquirido por medios honestos el gran influjo del que gozaba en la República*¹⁸⁷³. Plutarco se refiere a los problemas que tuvo por parte del Senado, receloso de su acumulación de

de Ostia. El Senado promulgó la *Lex Gabinia* para conceder a Pompeyo como provincia todo el mar Mediterráneo desde las columnas de Hércules y todo el territorio hasta una distancia interior de 400 estadios islas inclusive. Sus tropas las formaban 500 navíos, 120.000 soldados de infantería y 5.000 de caballería, la mayor fuerza combinada que Roma había puesto nunca en marcha. Su estrategia fue dividir el mar en 13 áreas cada una bajo el mando de unos de sus oficiales, con una flotilla de barcos, infantería y caballería que patrullaba su área por mar y tierra para perseguir a los piratas. Sólo la costa de Cilicia no fue bloqueada para permitir a los piratas huir a este único y desguardado refugio como finalmente hicieron. Pompeyo atacó de una sola vez la flota pirata, que se rindió antes de entrar en combate. El Mediterráneo estaba libre de piratas en menos de 6 meses de proclamarse la *Lex Gabinia*: *Ibidem.*, pp. 44-47.

¹⁸⁶⁹ Cicerón sería una pieza clave en la promulgación de esta ley, convenciendo a los reticentes de que entregaran a Pompeyo poderes absolutos de dictador para acabar con la guerra. Esto le acercaría a Pompeyo, pero no impidió que éste permaneciera impasible cuando Cicerón fue condenado al exilio: BAÑOS BAÑOS, J. M. y LÓPEZ SANTAMARÍA, J.: *Antología de los discursos de Cicerón (II): Clodio y Pompeyo*, pp. 43-50.

¹⁸⁷⁰ De este rey Tígranes nos ofrece Valerio Máximo cierta anécdota para resaltar la virtud de la humildad en la persona de Pompeyo: en el libro quinto, en el capítulo dedicado a la benignidad y la clemencia de los romanos, narra cómo Pompeyo no le permitió permanecer a sus pies en actitud suplicante, sino que le dirigió amables palabras y ordenó que la diadema que Tígranes había arrojado se le colocara de nuevo en la cabeza. Tras imponerle determinadas condiciones le restituyó su esplendor en la creencia de que resulta igualmente hermoso vencer reyes que crearlos: VALERIO MÁXIMO: *op. cit.*, p. 286.

¹⁸⁷¹ Durante esta guerra Pompeyo reorganizó Oriente y su actividad afectó también a estados tapón, evitando así el contacto directo con los Partos, la otra potencia de la época, cuyos territorios transcurrían desde la Cólquide en el Norte hasta Nabatea y Judea en el Sur: AMELA VALVERDE, L.: *op. cit.*, pp. 47 y ss. Pompeyo llevó consigo a Oriente a su amigo e historiador Teófanos de Mitilene para que redactara un relato pormenorizado de sus campañas militares contra Mitridates, a imitación del gran Alejandro, acompañado durante sus guerras de conquista por el historiador Calístenes. Desgraciadamente la obra de Teófanos no se ha conservado: PINA POLO, F.: *Marco Tulio Cicerón*, p. 27. Valerio Máximo en el libro octavo, en el capítulo sobre el ansia de gloria entre los romanos, critica a Pompeyo, que concedió el título de ciudadano romano a Teófanos de Mitilene y pronunció un hermoso discurso hacia él porque estaba escribiendo su historia: VALERIO MÁXIMO: *op. cit.*, pp. 468-469. Pompeyo ganaría el favor de la historiografía cristiana al impedir el saqueo del templo durante la conquista de Jerusalén: PINELLI, A.: *I generi e temi ritrovati in Memoria dell'Antico nell'arte Italiana: Volumen II*, p. 290.

¹⁸⁷² El regreso de Pompeyo a Roma tras sus victorias en Oriente coincidió con el final de la Conjunción de Catilina. Ver capítulo 8.4.

¹⁸⁷³ PLUTARCO: *op. cit.*, pp. 258-259. Por esta época, tras sus victorias sobre Mitridates y Tígranes en el 55 a. C. inauguró el Teatro y Pórtico de Pompeyo, uno de los más grandes monumentos de la ciudad. Se trataba del primer teatro permanente en piedra de la ciudad, aunque no ha llegado casi nada a nuestros días. Las actividades edilicias de Pompeyo no fueron tan importantes como las de su predecesor Sila o su sucesor César, debido sobre todo a que Pompeyo pasó la mayor parte de su vida fuera de Roma. Al igual que sucedía con César, se conocen varios retratos suyos de busto de época clásica: GARCÍA BELLIDO, A.: *Arte romano*, pp. 71-74 y 105.

poder, para que aprobara todas las leyes que él proponía, en concreto la donación de tierras a sus veteranos de guerra. Para conseguir sus propósitos unió su prestigio militar al poder político de César y al poder económico de Craso, creando el llamado primer triunvirato¹⁸⁷⁴.

Mientras César lograba gran fama en las campañas de las Galias y Craso obtenía Siria y el mando de los ejércitos contra los Partos, Pompeyo conservaba el África y las dos Hispanias. Este período de estabilidad en la República, duraría poco tiempo: con la muerte de la esposa de Pompeyo e hija de César al dar a luz y la de Craso en la guerra contra los Partos desaparecía el último impedimento para que se produjese la guerra civil¹⁸⁷⁵. Cuando la República cayó en la anarquía el Senado lo nombró cónsul único, un título que prácticamente equivalía al de dictador¹⁸⁷⁶. Tras múltiples intentos de lograr un acuerdo pacífico entre ambas facciones, César atravesó el Rubicón con su ejército camino de Roma, dando origen a la guerra civil¹⁸⁷⁷.

Apenas se conoció la noticia el Senado corrió en busca de Pompeyo, que decidió huir de la ciudad amenazando con detener por cesarianos a los que se quedasen. A los pocos días llegó César a Roma y persiguió a Pompeyo con la intención de expulsarlo de Italia antes de que le llegasen las tropas de Hispania, pero éste embarcó en Brindisi con gran parte de del Senado y su ejército rumbo a Grecia. César se apoderó de Italia y para asegurar su retaguardia venció al ejército pompeyano en Hispania y lo incorporó al suyo. Mientras Pompeyo reunía sus fuerzas por mar y conseguía alianzas con los reyes de algunas naciones. Tras la victoria en *Dyrrachium*, el bando senatorial pidió que se persiguiese a César, pero Pompeyo se mostraba más cauto y prefería cercarle usando como armas la escasez y la falta de víveres¹⁸⁷⁸.

El ejército de César se reagrupó en la llanura de Farsalia, donde se libró la batalla final¹⁸⁷⁹. Pompeyo tomó el ala derecha teniendo como oponente a Antonio. Su plan era

¹⁸⁷⁴ El objetivo primordial del triunvirato era arrebatar uno de los consulados a los *optimates*, para cimentar la alianza Pompeyo se casó con Julia, hija de César. El éxito fue inmediato: César fue elegido cónsul, Pompeyo ratificó todos sus actos en Oriente y el reparto de tierras a sus veteranos y Craso la remisión de parte del precio a pagar por el diezmo de Asia a los publicanos, de quienes era representante: AMELA VALVERDE, L.: *op. cit.*, pp. 52-54. Para los hechos comunes de la vida de Pompeyo y César ver capítulo 8.5.

¹⁸⁷⁵ Valerio Máximo no confirma esta vez la versión de Plutarco sobre la muerte de Julia, y nos ofrece otra totalmente distinta: en el libro cuarto en el capítulo sobre el amor conyugal entre los romanos, relata cómo *Julia, hija de César y esposa de Pompeyo, creyó que las ropas manchadas de sangre que le traían eran de su esposo, y ante tal visión se desmayó. Debido a la caída perdió el hijo que esperaba y ella misma murió poco después. Su muerte fue una gran pérdida para la paz, ya que si ella no hubiera desaparecido las guerras civiles que ocurrieron después no se hubieran producido y César y Pompeyo habrían continuado su amistad debido a sus lazos de parentesco*: VALERIO MÁXIMO: *op. cit.*, p. 264.

¹⁸⁷⁶ Debido a la anarquía imperante en Roma y la violencia en las calles, fue imposible realizar las elecciones y el año 50 empezó sin magistrados. El único recurso fue designar a Pompeyo *consul sine collega*, nombramiento que suponía una violación a la ley que regulaba la elección al consulado, ya que según la legislación de Sila habiendo sido cónsul en el 55 no podía ser elegido de nuevo hasta pasados 10 años. A todas estas irregularidades había que sumar que Pompeyo seguía siendo procónsul en Hispania: AMELA VALVERDE, L.: *op. cit.*, pp. 54-58.

¹⁸⁷⁷ PLUTARCO: *op. cit.*, p. 271.

¹⁸⁷⁸ Mientras César era el líder indiscutible de sus tropas, en el ejército de Pompeyo abundaban las disensiones y la falta de acuerdo. El bando senatorial perdió la guerra porque Pompeyo no podía dar órdenes a los cónsules, que técnicamente eran de su mismo rango: AMELA VALVERDE, L.: *op. cit.*, p. 58.

¹⁸⁷⁹ Muchos fueron los prodigios que aconsejaron a Pompeyo no presentar batalla final contra César y predecían la victoria de éste. Valerio Máximo en el libro I, en el capítulo sobre los prodigios que tuvieron lugar entre los romanos, trata sobre las advertencias que Júpiter había enviado a Pompeyo. La primera fue lanzando rayos contra su ejército en Dirraquio, después por medio de enjambres de abejas, otras llenando el espíritu de sus soldados de una repentina tristeza y al final con las víctimas que huían de los altares. Pero Pompeyo no hizo caso a estas señales: el día de su derrota cuentan que las estatuas de los dioses de los templos se dieron la vuelta ellas solas, en Antioquía y Tolemaida se escuchó un grito de guerra y un estrépito de armas, en Pérgamo surgió de los templos un rugido de tambores; en Trallas creció una

envolver la caballería de César, donde él acostumbraba a colocarse. Pero al iniciarse la batalla, el ejército de Pompeyo empezó a desordenarse y la caballería huyó de manera indigna, seguida por las legiones entre las que hubo una gran mortandad. Tras la derrota y acompañado de un pequeño séquito Pompeyo, que por primera vez probaba lo que era ser vencido y huir, se dirigió al mar donde le esperaba una barca rumbo a Mitilene, donde recogió a Cornelia y a su hijo¹⁸⁸⁰.

Continuó su viaje hasta Atalia y mientras formaba otro ejército, envió embajadores a diferentes reyes para lograr asilo. Finalmente decidió ir a Egipto, donde el rey Ptolomeo libraba una guerra por el poder con su hermana Cleopatra. Allí los hombres del rey le aconsejaron engañar a Pompeyo para matarle y así congratularse con César y no tenerlo en su contra si aceptaban en su reino a su enemigo. Al aproximarse la nave de Pompeyo y ver que el recibimiento no era nada regio ya sus hombres empezaron a sospechar y le aconsejaron sacar la nave a alta mar y huir de allí. Al arribar a tierra fue Septimio el primero en apuñalarle por la espalda, tras lo que siguieron Salvio y Aquila. Al ver la situación Pompeyo solo se echó la toga en la cara con ambas manos esperando la certeza de los golpes de sus asesinos, muriendo a la edad de cincuenta y nueve años. Su cadáver fue decapitado y echado a tierra, para que fuese espectáculo de todos los que pasaran, hasta que Filipo lo recogió, lo lavó y con los restos de una barca pudo hacer una hoguera para el cadáver. Al realizar esta operación se acercó un romano de edad para ayudarlo diciendo que *gozaba entre tantas aflicciones el consuelo de tocar e incinerar con mis manos al mayor capitán que ha tenido Roma*¹⁸⁸¹. Sus cenizas fueron entregadas a su esposa Cornelia, que las llevó a Roma y las depositó en el campo Albano¹⁸⁸².

Han sido muchas las fuentes literarias que han tratado sobre la figura de Pompeyo y

palmera en el interior del templo de la Victoria bajo la estatua de César: VALERIO MÁXIMO: *op. cit.*, pp. 89, 96-97.

¹⁸⁸⁰ Durante este viaje tras la derrota de Farsalia, Valerio Máximo sitúa una anécdota que demuestra cómo Pompeyo fue humilde en la adversidad. En el libro cuarto, en el capítulo dedicado a la modestia de los romanos, trata de su llegada a Larisa tras ser vencido por César. Cuando salió a recibirle toda la población les dijo: *Id y rendid este honor al vencedor: Ibidem*, p. 261.

¹⁸⁸¹ PLUTARCO: *op. cit.*, p. 285-286. Plutarco termina comparando la historia de Pompeyo, que ganó poder y gloria por medios justos, con la de Agesilao, de inferior autoridad militar en la grandeza de los ejércitos que manejó y en la cantidad de batallas de las que salió vencedor: *Ibidem*, pp. 287-290. En la biografía de Plutarco, Pompeyo es presentado como un hombre decidido y con afán de mostrar su valía, pero además ambicioso de gloria ya que sin que nadie le designe general, se da a sí mismo el mando. Su felicidad y el hecho de que le llamen Magno provoca la envidia: *Cuan afortunado hubiera sido si hubiera acabado entonces su vida, cuando tuvo la fortuna de Alejandro pues el tiempo que vino después para él le trajo envidias de su felicidad y toda clase de desgracias intolerables*. Gracias a su muerte, Pompeyo adquiere en medio de la desgracia unos contenidos humanos que hace que brille con luz propia y de todos los personajes de las *Vidas* es el que posee una mayor relevancia humana: CERESO, M.: *Plutarco. Virtudes y vicios de sus héroes biográficos*, pp. 72, 91, 108-109 y 140.

¹⁸⁸² Durante la época medieval se tenía una idea algo diferente sobre la muerte de Pompeyo. Bocaccio, en su mencionado *De casibus virorum illustrium* traducido por Pérez de Ayala, ofrecía el nombre de Codro, en lugar de Filipo como el romano que rindió honores a su cadáver. Además de esto, si Plutarco decía que las cenizas fueron transportadas a Roma por Cornelia, según Bocaccio éstas permanecieron en Egipto y el gran Pompeyo no pudo disfrutar de un sepelio digno de su categoría: *E después, faziendo lo que estava ordenado de los fados, el viejo Ponpeo, dexando en la nao su muger e su compañía, desçendió en la barquita do venian los omnes de Tholomeo. E non muy lexos de la ribera por mandamiento del rey lo començaron a ferir con los cuchillos. E Ponpeo non cató ál salvo apostarse de sus ropas porque non cayese feo muerto, e tendió la çerviz e cortáronle la cabeça. E luego fue puesta en una lança e trayda por toda Alixandria como testigo e señal de vitoria que Tholomeo oviera. E porque todos la viesen e aun después mandó guardar la cabeça enbuelta en una sávana para la presentar a Çésar por aver su graçia. E el tronco del su cuerpo todo el día yogó en la agua, trayéndolo a unas partes e a otras las ondas. E en la noche un cavallero romano llamado Codro, que fue questor de Ponpeo, escondidamente troxo a la ribera el cuerpo, e ayuntando unas astillas e pedaços de barcas quebrantadas que yazian por la ribera, fizo un pobre foguezuelo, e lavando las feridas con sus lágrimas, segunt que pudo cunplió aquel sacrefiçio pobre e los polvos que fincaron cubriólos las arenas. Por ventura diremos que ovo vergueña la Fortuna que un cuerpo tal como éste de Ponpeo, el qual solía tener e guardar en sy un corazón tan noble e tan grande, e cuerpo que tantos e tan honrrados trihunphos avía resçebido e de tanta magestad e onrra era, que fincase en la mar por soterrar e ser bianda a los peçes: LÓPEZ DE AYALA, P.: *Caýda de Prínçipes*, p. 354.*

ya sus contemporáneos incidieron sobre sus virtudes y cualidades. De entre todos ellos destacó la figura de Cicerón, amigo personal de Pompeyo y autor que gracias a sus obras influiría en dar una imagen muy positiva del general romano a la posteridad. Uno de los mejores ejemplos lo encontramos en su intervención ante el Senado para aprobar la ley Manilia, que otorgara el mando de los ejércitos a Pompeyo en su lucha de Oriente, donde se ofrece un retrato del general que lo reconoce como el más grande de todos los tiempos: *Más aún, al valor de Cneo Pompeyo equiparable ¿qué discurso puede ser encontrado? ¿Qué es lo que alguien puede añadir, o digno de aquél, o nuevo para nosotros, o inaudito para alguno? Porque las virtudes del general no son aquellas solas que vulgarmente se estiman: labor en los negocios, fortaleza en los peligros, industria en la acción, celeridad en la ejecución, buen consejo en la previsión, las cuales existen tanto en este solo, cuanto no existieron en todos los demás generales a quienes o hemos visto o hemos oído. Testigo es Italia, quien aquel mismo Lucio Sila victorioso, confesó que había sido libertada por el valor y ayuda de éste; testigo es Sicilia, a quien de todas partes por muchos peligros ceñida, desembarazó, no con el terror de la guerra sino con la celeridad de su destino; testigo es África, quien oprimida por magnas fuerzas de enemigos, se inundó con la sangre de esos mismos; testigo es Galia, a través de la cual, con la matanza de los galos fue abierto a nuestras legiones un camino hacia Hispania; testigo es Hispania, quien frecuentísimamente contempló a muchísimos enemigos, por éste superados y prosternados; testigo en una vez más y frecuentemente Italia, quien, cuando por la abominable y peligrosa guerra servil era oprimido, de éste, ausente, auxilio solicitó con ansia; guerra que fue atenuada y aminorada con su espera; barrida y sepulta con su llegada. Testigos en verdad, ya son ahora todas las costas y todas las gentes y naciones extranjeras; todos los mares, en fin, tanto en su conjunto como en cada una de sus costas, todos los golfos y los puertos*¹⁸⁸³.

Valerio Máximo en el libro octavo, en el capítulo sobre las espléndidas recompensas concedidas al mérito entre los romanos nos informa de la gran cantidad de honores y triunfos que le fueron concedidos a Pompeyo, destacando los grandísimos y desacostumbrados honores que se le tributaron y haciendo un resumen de ellos, coincidiendo en gran medida con Cicerón¹⁸⁸⁴. Virgilio mencionaba al general en la *Eneida* para dar una idea negativa de la guerra civil y la lucha por el poder que mantuvo con César¹⁸⁸⁵. En la Edad Media la figura de Pompeyo siguió siendo muy admirada por la mayoría de autores que valoraban el mundo clásico y veían en él al defensor y continuador de la República pese a su desgraciado fin. Dante hacía referencia a Pompeyo en el Canto VI del Paraíso cuando mencionaba el río Po y a los personajes que marcaron su historia, haciendo que formara pareja con Escipión:

*...oh, río Po, las rocas que te hicieron.
bajo él siendo muy jóvenes, triunfaron
Pompeyo y Escipión, y en la colina
en que naciste su amargor probaron*¹⁸⁸⁶.

¹⁸⁸³ CICERÓN, Marco Tulio: *En defensa de la ley Manilia*, p. 10. Cicerón también exaltaría la figura de Pompeyo tras su regreso del exilio, en el discurso conocido como *En agradecimiento del Senado*.

¹⁸⁸⁴ *Enviado como procónsul contra Sertorio en España, dos veces celebró el triunfo antes de ser revestido de ningún cargo curul, al ser nombrado cónsul por tercera vez no tuvo colega en el consulado, celebró un único triunfo por la derrota de Mitridates y Tigranes y de otros muchos reyes (Ariobarzanes, Farnaces, Aristóbulo) además de infinidad de pueblos y ciudades, además de los piratas: VALERIO MÁXIMO: op. cit., pp. 474-475. Ver también las páginas 344-346 ejemplos de la paciencia de Pompeyo, destacada como una de sus más importantes virtudes.*

¹⁸⁸⁵ Cita ya mencionada en la capítulo de César: VIRGILIO: *La Eneida*, p. 235.

¹⁸⁸⁶ DANTE: *Divina Comedia*, pp. 456-457.

Petrarca, aún a pesar de reconocer a Escipión como su héroe predilecto, dedicaba estas palabras a Pompeyo que volvían a colocarlo como el primero entre muchos:

*Y vi a un gran hombre de modales buenos:
y, a no ser por su fin, hubiera sido
el primero, pues era entre nosotros
Alcides, Baco, o el mismo Epaminondas*¹⁸⁸⁷.

Boccaccio siguió los pasos de su maestro y ofrecía con más detalle los triunfos y honores que recibió el que consideraba el mejor militar de la historia: *E ansy - segunt él mesmo después fizo relación al senado - él vençió a veynte e dos reyes e con trihunfo de todos éstos fue venido en Roma. Otrosí fue fallado que ganó e conquistó en España asy çibdades como villas e castillos en número de ochoçientos e setenta e seys, e conquistó en las partes septentrionales entre castillos e çibdades mill e quinientos e treynta e ocho; e ganó de los pirotas e cursarios navíos ochoçientos e quarenta e seys. ¿Quién me dirá que tanto fizo Ércoles nin Alexandre, maguer que muy gloriosa dellos fable Greçia? (...). Seyendo en hedat de veynte e seys años e con grant honrra que ganó aquel camino en África, subió al Capitolio levando los sus elefantes el su carro. E aun, lo que en él en aquel tiempo fue visto por non bien ordenado, que seyendo privado de la capitania de España le fizieron trihunpho. E después que ovo asosegado la mar, echando dende los cursarios e pirotas, e vençido a Mitridates, e después ovo el trihunfo terçero quando troxo a Roma a Aristóbolo en cadenas e con otros muchos e notables fechos que fizo*¹⁸⁸⁸. Pero a pesar de todos estos triunfos, honores y glorias, no olvidaba el triste fin del general, quien, después de haber poseído el mundo, terminó sus días de la manera menos digna y honrosa para el que fue dueño de Roma: *Después que conté la desaventurada fin de tan claro e magnífico e poderoso enperador valiente como fue Ponpeo, ca yo non veo qué me finca de contar el poderío de la Fortuna e de la su poca firmeza, ca quando yo non pienso nin leo ninguno de los omnes mortales aver caydo de tan alto estado como este Ponpeo Magno e exçelente cayó*¹⁸⁸⁹.

La obra de Boccaccio y el gusto por la Antigüedad hicieron que la figura de Pompeyo fuera suficientemente conocida y valorada en nuestro país como para que se utilizara en las obras que rindieron homenaje al Gran Capitán. En la *Historia* (manuscrita) *del Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba* se nombraba a Pompeyo para comparar su triunfo sobre Mitridates rey del Ponto, con el que el Gran Capitán obtuvo por la conquista de la fortaleza de Ostia: *Fue reputado aquel triunfo por mayor quel que el gran Pompeyo de Mitridates Rey de Ponto (...) porque aquellos triunfaban de las provincias y*

¹⁸⁸⁷ Petrarca vuelve aquí a utilizar el conocido recurso de la comparación entre dos personajes para ensalzar la figura del que más le interesa. Es curioso que uniera a personajes de la Antigüedad, cuando normalmente se comparaba a uno contemporáneo y otro clásico: PETRARCA, F.: *Triunfos*, p. 257.

¹⁸⁸⁸ Como ya hemos comentado anteriormente, la obra de Boccaccio *De casibus virorum illustrium* fue traducida al castellano por Pero López de Ayala, quien le dio fama en nuestro país: LÓPEZ DE AYALA, P.: *Cayda de Prínçipes*, p. 353.

¹⁸⁸⁹ *Ibidem*, p. 358. A mediados del S. XV se produjo una verdadera explosión de traducciones latinas de historiadores griegos impulsadas durante el pontificado de Nicolás V. Lorenzo Valla tradujo a Tucídides y Herodoto, Poggio Bracciolini a Jenofonte y Diodoro y Niccolo Perotti a Polibio. La Biblioteca Vaticana no contaba por entonces con manuscritos de Apiano pero los cardinales Besarión e Isidoro se procuraron de alguno que llegaría a Roma antes de 1453. Fue entonces cuando Pier Cándido Decembrio se ocupó de la traducción latina de los libros XI al XVII de Apiano. Destaquemos que el libro XII está dedicado a la Guerra de Mitridates, destacando las gestas de Pompeyo que por esa época serían conocidas y puestas de nuevo en valor, dando una nueva fama al militar romano. La primera edición de la traducción latina vendría impresa en Venecia en 1477 por Ehrard Ratdolt de Ausburgo, dedicando el tomo I al rey de Nápoles Alfonso de Aragón y el tomo II al Papa Nicolás V: GOUKOWSKY, P.: Introducción biográfica crítica a APPIEN: *Histoire romaine, Livre XII, La guerre de Mithridate*, pp. CLI-CLVII.

*reinos lejos de Roma, a quien los romanos conquistaban; mas este era muy mayor, que triunfaban del enemigo que a ellos en su misma cibdad les hacía cruel guerra*¹⁸⁹⁰. También Alonso Hernández en su *Historia Parthenopea* comparaba al Gran Capitán con el general romano destacando su religiosidad:

*En liberalidad has sydo adriano
Ygual a Pompilio en la religion*¹⁸⁹¹.

Por último, Juan Luis Vives lo consideraba también un modelo a imitar dentro de los personajes clásicos como ejemplo máximo de honra, ya que sus virtudes eran perfectamente compatibles con las del buen cristiano¹⁸⁹².



Taddeo di Bartolo: Pompeyo, antecapilla del *Palazzo Publico*, Siena

En el arte conocemos representaciones de este personaje, tanto en retratos de época clásica como en monedas que debieron ser muy apreciadas entre los coleccionistas del Renacimiento. Debemos esperar hasta el siglo XIV para encontrar a Pompeyo representado

¹⁸⁹⁰ RODRÍGUEZ VILLA, A.: *Crónicas del Gran Capitán*, p. 295.

¹⁸⁹¹ HERNÁNDEZ, A.: *Historia Parthenopea*, folio 131 verso.

¹⁸⁹² LUIS VIVES, J.: *Instrucción de la mujer cristiana*, pp. 224 y 327.

junto a Cesar y Trajano en la sala de los Emperadores o de los Gigantes del *Palazzo Trinci* de Foligno, ciclo inspirado en las biografías de Petrarca que ya se habían usado en el desaparecido *Palazzo Carrara* en Padua¹⁸⁹³. Volvemos a encontrarlo en el ya comentado ciclo del *Palazzo publico* de Siena realizado por Tadeo di Bartolo. Junto a las alegorías de la Fortaleza, Prudencia, Magnanimidad y Justicia colocó a personajes romanos como Cicerón, Catón o Escipión Africano entre otros, opuestos a César y Pompeyo¹⁸⁹⁴, cuyos epigramas revelaban que por culpa de su ambición que hizo prevalecer el interés privado antes que el bien común llevaron la ruina al estado romano. La libertad, encarnada por los héroes de la historia romana que representaban la República, se veía amenazada por César y Pompeyo, representados como los destructores de una libertad irrecuperable e instauradores de un período de decadencia¹⁸⁹⁵. Pompeyo solía representarse para destacar sus victorias sobre los reinos orientales, como ocurría en la Audiencia de Lucignano, realizada alrededor de 1540¹⁸⁹⁶. Desde el siglo XVI los autores sintieron especial predilección por representar el tema de la presentación de la cabeza de Pompeyo ante César y su consiguiente disgusto¹⁸⁹⁷.

En la figura estudio de nuestra investigación, Pompeyo se presenta en una posición muy extraña, quizá la más complicada de todo el ciclo iconográfico. Aparece en una clara actitud dinámica ya que avanza hacia delante, pero no de frente al espectador, sino que todo el cuerpo muestra un escorzo muy forzado, sobre todo en la parte inferior del mismo. Es muy similar a algunos diseños del programa iconográfico femenino por la posición de tres cuartos, pero las representaciones femeninas no poseían este toque de escorzo y daban una impresión mucho más serena y equilibrada. Dos rasgos unidos acentúan este escorzo en la figura de Pompeyo: la posición de las piernas y la de la cabeza.

Mientras en las figuras femeninas, las que aparecían de tres cuartos ocultaban sus piernas mediante sus vestimentas, Pompeyo las muestra, dejando al descubierto este detalle compositivo. Este elemento por sí solo no daría la sensación de extrema complicación a esta figura, ya que otras del mismo programa poseen esta posición en las piernas o alguna similar, como la de César. Pero si a esto unimos el hecho de que Pompeyo vuelve la vista hacia atrás, es decir, en la dirección contraria a la que se dirigen sus piernas y hacia la que avanza, descubriremos que estos dos elementos han hecho de este diseño el más extraño de todo el programa. Se diría que Pompeyo se vuelve hacia atrás como echando en falta algo o como si le llamara la atención lo que hay a sus espaldas. Por lógica, esta posición hace que el contacto con el espectador sea nulo, ya que el militar, a diferencia de otros compañeros suyos como Homero, César o Marcelo, no posee ninguna relación visual con el visitante del monumento.

¹⁸⁹³ DONATO M. M.: *Gli eroi romani tra storia ed "exemplum". I primi cicli umanistici di Uomini Famosi in Memoria dell'Antico nell'arte Italiana: Volumen II: I generi e temi ritrovati*, pp. 99 y 148. Recordemos que mientras César aparecía con frecuencia en los primeros ciclos de hombres ilustres, la figura de Pompeyo tuvo un relieve menor, como en Foligno donde su papel era principalmente ideológico, debido a su trágico destino. Su imagen figuraba entre Calígula y Trajano en la sala de los emperadores, hoy perdida aunque aún queda el epigrama de Francesco Fiano: CACIORGNA, M. y GUERRINI, R.: *La Virtù Figurata: Eroi ed eroine dell'antichità nell'arte senese tra Medioevo e Rinascimento*, pp. 275-278.

¹⁸⁹⁴ CAVALCASELLE, G.B. y CROWE, J.A.: *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XV.*, pp. 277 y 280-281.

¹⁸⁹⁵ GUERRINI R.: *Dal testo all'immagine. La "pittura di storia" nel Rinascimento in Memoria dell'Antico nell'arte Italiana: Volumen II: I generi e temi ritrovati*, pp. 64 y 133.

¹⁸⁹⁶ En esta obra, contemporánea a la granadina del ciclo de San Jerónimo, aparece también con barba y armado por completo, en la mano derecha con un cetro y la espada envainada: CACIORGNA, M. y GUERRINI, R.: *op. cit.*, p. 278.

¹⁸⁹⁷ AGHION, I., BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F.: *Héroes y dioses de la Antigüedad*, p. 99. Un ejemplo sería la serie de lienzos de la escuela de Palma el Viejo (1510-12) hoy conservada en Londres y que probablemente se trate de un ciclo de la vida de César.

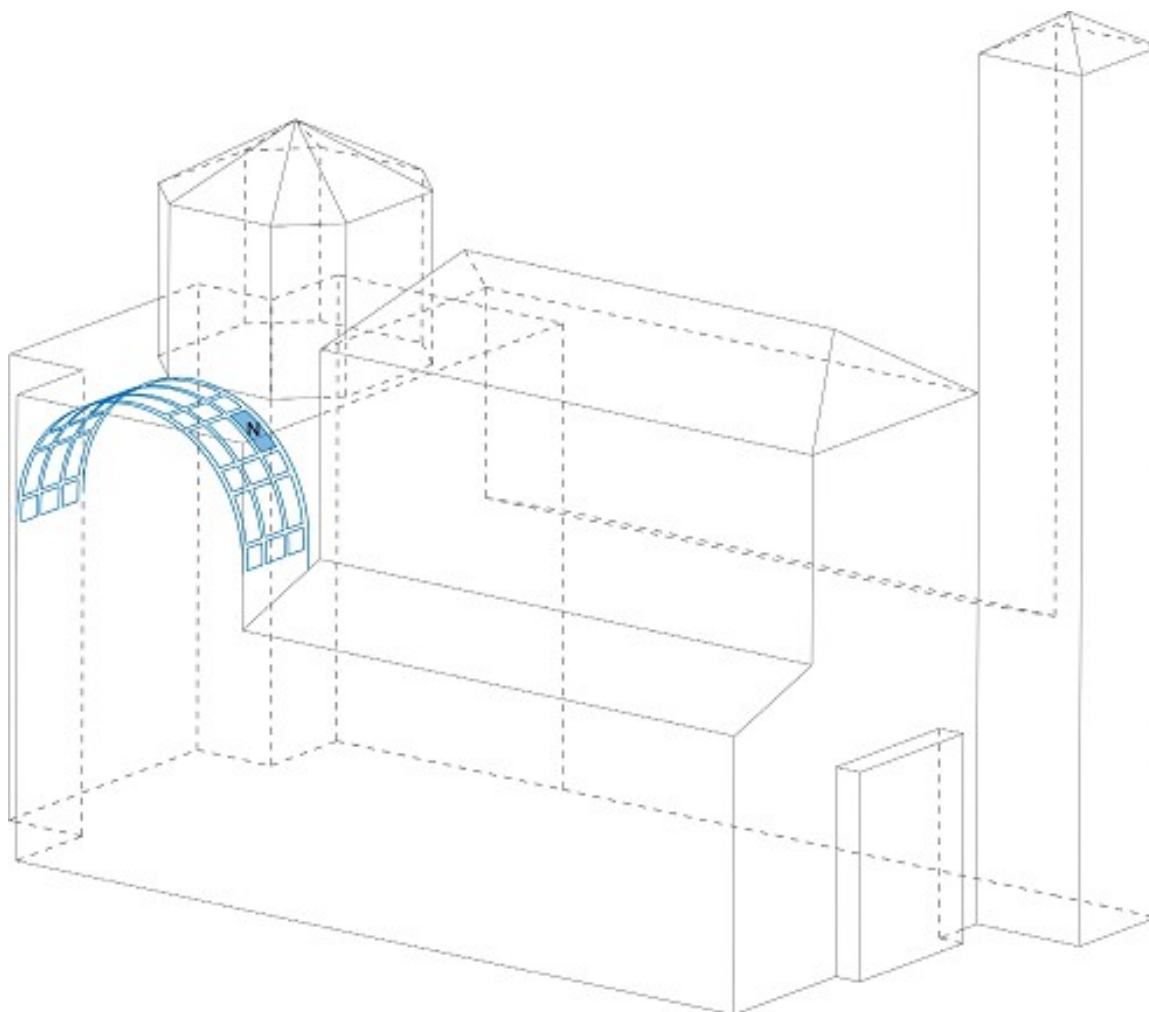
Porta en sus piernas las mismas botas metálicas con remaches que el resto de sus compañeros y que le protegen desde los pies hasta la altura de las rodillas. Un detalle similar al que poseía Cicerón es la decoración de pequeños flecos marrones que se inician por debajo de la rodilla para marcar así la articulación de la armadura en esta zona, aunque en Pompeyo éstos sean de un tamaño mucho mayor a los que encontrábamos en el orador. Algo que hace que sea extraño con respecto a todo el programa es la vestimenta de la mitad inferior del cuerpo, ya que rompe con el tradicional faldón del resto de militares del programa, al portar una especie de armadura que sólo volveremos a encontrar en la figura de Marcelo. Se trata de una protección metálica que cubre los muslos y la zona de los genitales, a la usanza de la época como podemos ver en ciertos retratos de Carlos V o Felipe II. Bajo esta protección de un tono violáceo encontramos el ya mencionado calzón de un tono ocre oscuro.



Pompeyo, ciclo iconográfico de San Jerónimo



Localización de Pompeyo en las bóvedas de San Jerónimo



Localización de Pompeyo en la iglesia de San Jerónimo

La parte superior de la vestimenta se caracteriza por continuar portando la coraza ya conocida pero que permanece oculta en gran parte. Ésta y la parte de los brazos son del mismo tono que las botas y la protección metálica de las piernas, pero en esta zona la prenda fundamental de la composición es el manto blanco que Pompeyo lleva sobre sus hombros y que cubre casi la mitad de la figura. Este manto se anuda a un lado del pecho y es el elemento más importante de la composición, cuyos pliegues dan a la composición un mayor toque de verismo, abarcando desde la nuca hasta la altura de las rodillas. Sólo las manos quedan al descubierto del blanco del fondo para resaltar el arma que porta Pompeyo. Su brazo izquierdo aparece levantado hacia arriba mientras el derecho permanece relajado, formando entre ambos una diagonal que se acentuará al analizar el arma.

Este arma es una alabarda similar a la que Mario llevaba en sus manos, a diferencia que la de Mario tenía un empuñadura más larga que llegaba hasta el suelo y la de Pompeyo es mucho más corta¹⁸⁹⁸. El arma forma una diagonal perfecta dentro del marco compositivo de la figura, dejando la parte metálica a la altura del rostro del personaje. También se aprecia, aunque de una manera más secundaria, el cinturón marrón y la espada que a éste

¹⁸⁹⁸ El arma de Pompeyo no se corresponde ni con la tipología de la alabarda ni con la del hacha de mano, representándose como un híbrido de ambas: GARCÍA LLANSÓ, A.: *Armas y Armaduras*, pp. 237 y 245.

se ciñe, del mismo modo que se hacía en la ya mencionada figura de Mario. En ambos personajes la espada adquiere un matiz anecdótico al colocarse tras el cuerpo del militar, dificultando así la visión de la misma. En cuanto a las manos y la forma que éstas tienen de sujetar el arma, vuelve de nuevo a cumplirse el rasgo ya de sobra mencionado de la separación del dedo índice, sobre todo más apreciable en su mano izquierda. También posee un casco metálico con decoraciones circulares y una pluma como veíamos en otros personajes (Homero, Escipión). Esta pluma se coloca como equilibrio compositivo a una altura similar a la de la parte metálica de la alabarda, creando así unos volúmenes parecidos. El rostro de Pompeyo se nos muestra con un cierto grado de preocupación o al menos de intranquilidad, con el ceño fruncido y observando lo que sucede a su espalda¹⁸⁹⁹. Su rasgo más característico sería la barba que ya veíamos en otros compañeros de programa, acentuando la virilidad del personaje.

¹⁸⁹⁹ Como vemos por la forma de representar al general romano, el artista tampoco ha seguido la descripción física que Plutarco nos ofrece al inicio de su biografía y ha preferido realizar una interpretación libre, a pesar de contar con bustos y sobre todo monedas en los que aparecen retratos fidedignos de Pompeyo. *En cuanto a su aspecto, era muy afable, amable con dignidad y ya en la misma juventud resplandeció lo grave y regio de sus costumbres. El cabello poco levantado y el movimiento compasado y blando de los ojos, por lo que encontraban cierta semejanza son los retratos de Alejandro, debido a lo que muchos lo llamaban por este nombre. Manifestaba también sobriedad y parsimonia en la comida.* PLUTARCO: *op. cit.*, pp. 225-226.

8.7. Marcelo

Según las fuentes bibliográficas conocemos dos personajes llamados Marcelo que podrían ser la figura representada en el ciclo:

1) El primero fue un general romano que vivió en el s. III a.C. y entre sus más importantes hazañas, que comentaremos más adelante, destacó el asedio a Siracusa, donde murió el famoso matemático Arquímedes.

2) El segundo fue un nieto de Augusto nacido en el 42. a. C., hijo de Octavia y Gayo Claudio Marcelo, que se casó con su prima Julia, hija de Augusto y Scribonia en el 25 a. C. En un principio el emperador lo eligió como sucesor, pero su temprana muerte frustró estos planes y tuvo que elegir a Agripa, con el que casó a la viuda de Marcelo. En su honor y memoria su madre le dedicó una biblioteca y Augusto un teatro al que puso su nombre¹⁹⁰⁰.

Tenemos constancia de ambos Marcelo en un pasaje extraído de la *Eneida* de Virgilio, en el que Anquises habla de las victorias militares del primero y predice la muerte prematura del segundo, de la que ya hemos hecho referencia: *Así hablaba Anquises a la Sibila y a Eneas, que le escuchaban admirados. Mira, Eneas - prosigue-, cómo avanza Marcelo, cargado de óptimos despojos, y cómo triunfador, levanta por cima de todos los que le rodean la frente. Jinete intrépido, él será el sostén de la República en las alarmas del pavoroso tumulto; él quien hará morder el polvo al cartaginés y al indómito galo, y quien suspenderá en el templo del poderoso Quirino la tercera armadura arrebatada a un caudillo enemigo. Aquí Eneas interrumpe a Anquises, pues veía marchar junto a Marcelo a un joven de extremada belleza y refulgentes armas, pero cuya frente velaba la tristeza y cuyos ojos se humillaban al suelo: ¿Quién padre -dice-, es aquel que acompaña a Marcelo? ¿Es hijo suyo, o algún vástago de su gloriosa raza? ¿Qué rumor se alza de la comitiva que le rodea! ¡Y cuánto se parece al héroe! Mas, negra ala agita su funesta sombra sobre la juvenil cabeza. - Oh hijo mío- responde Anquises, con lágrimas en los ojos- no quieras saber el duelo inconsolable de los tuyos. Los hados no harán sino mostrarle a la tierra esta gloria, y se la arrebatarán al instante. ¡Oh, dioses, Roma os pareciera más poderosa, si la dejarais gozar de este don! ¡Qué gemidos por él llevará el viento, desde el Campo de Marte a la magna ciudad! Y tú, dios del Tíber, ¡qué funerales verás en tus orillas, cuando bañen tus ondas la tumba reciente! Jamás retoño alguno de la troyana estirpe hará entrever tan altas esperanzas a sus antepasados latinos; jamás la tierra de Rómulo podrá gloriarse de un hijo tan cabal. ¡Oh, piedad, antigua virtud, brazo invencible en la guerra! Nadie se le hubiese puesto enfrente impunemente en los combates, ya acometiera a pie al enemigo, ya hiriera con la espuela los ijares de espumeante caballo. ¡Ah infortunado joven! ¡Si hubieras de quebrantar de algún modo la cruel sentencia de los hados, tú serías Marcelo! Dadme a manos llenas lirios: quiero esparcir las flores más hermosas y ofrendárselas al alma de mi descendiente, rendirle al menos este vano homenaje¹⁹⁰¹.*

¹⁹⁰⁰ TRECCANI, G. (ed): *Enciclopedia italiana*, vol. XXII, p. 218. No parece probable que en el S. XVI se confundieran ambos personajes ya que Luis Vives mencionó a este segundo Marcelo y lo identificaba perfectamente como el hijo de Octavia, recordando su temprana muerte, sin confundirlo con el general del S. III a. C.: LUIS VIVES, J.: *Instrucción de la mujer cristiana*, p. 315.

¹⁹⁰¹ VIRGILIO: *Eneida*, pp. 166-167. Debemos recordar que Virgilio realizó la *Eneida* con el propósito de ensalzar a Augusto y su estirpe, y por tanto mencionaba al primer Marcelo como antecedente directo del malogrado sobrino del

Según el ciclo iconográfico que estamos estudiando, consideramos que la figura representada es la del primer Marcelo, general del siglo III a. C. que luchó contra los cartagineses, sobre todo porque además de ser más conocido que el sobrino de Augusto, Plutarco le dedicó una de sus *Vidas Paralelas* como al resto de personajes romanos del ciclo. El autor griego nos recuerda que Marco Claudio Marcelo, cinco veces cónsul, era guerrero, robusto, ágil, muy inclinado a la guerra, intrépido y fiero en los combates, pero prudente, humano y aficionado a la literatura. Como todos los de su generación, de joven combatió contra los cartagineses en Sicilia, en edad varonil contra los galos y en la vejez otra vez contra Aníbal¹⁹⁰².

Tras la Iª guerra púnica los galos volvieron a amenazar Roma¹⁹⁰³ y por todo el país se extendió tal miedo que puso sobre las armas al pueblo romano. En los primeros combates alternaron victorias y derrotas ya que algunos agurios habían sido desfavorables a los romanos¹⁹⁰⁴. Los galos estaban comandados por su rey Viridomaro, al mando de un ejército de diez mil hombres que traspasó los Alpes. Marcelo dejó a su colega con toda la infantería y un tercio de la caballería, tomó el resto de la misma y alcanzó a los enemigos en Clastidio. Aunque los galos superaban con mucho al ejército de Marcelo, éste salió a su encuentro. El rey galo, que superaba a los demás en talla y armadura, también se adelantó al ver que las insignias identificaban a Marcelo como general. Durante el combate, Marcelo atravesó con su lanza la coraza del galo y luego acabó con él¹⁹⁰⁵. Tras esto acometió la caballería y consiguió un incomparable triunfo, ya que no se recordaba que tan pocos jinetes hubiesen vencido a tan gran número de caballería e infantería juntas. Después se volvió a unir a su colega que peleaba en *Mediolanum* (Milán), la mayor ciudad de los galos, quienes se rindieron al saber que su rey había muerto. Tras la victoria el Senado decretó el triunfo a Marcelo, que llevó la armadura del rey galo al templo de Júpiter Feretrio, siendo esta ofrenda la tercera y última que se hizo de éste tipo, ya que Rómulo había realizado la primera con los despojos de Acrón, rey de los Ceninetes y Cornelio Coso con los de Tolumio el etrusco¹⁹⁰⁶. La victoria sobre el rey de los galos y su ofrenda en el templo de Júpiter serían para la literatura posterior los momentos de máximo apogeo de Marcelo y temas recurrentes cuando se quiera tratar de su figura¹⁹⁰⁷. De hecho Virgilio

emperador, haciendo un paralelismo entre las dos figuras como haría posteriormente Plutarco, manteniendo el género de la comparación hasta pasado el Renacimiento. La muerte del segundo Marcelo fue muy llorada por Augusto y tanto Virgilio como Propertio realizaron elegías en honor del sobrino del emperador: WATTS, A. E.: *The poems of Propertius*, pp. 153-154.

¹⁹⁰² PLUTARCO: *Vidas Paralelas*, volumen 2, p. 101. Parece ser que Marcelo era diestro en todos los géneros de lucha, pero sobre todo en los duelos y desafíos, en los que se excedía, ya que no hubo ninguno que no aceptase.

¹⁹⁰³ La expresión *los Galos volvieron a amenazar Roma* se refiere a la destrucción de la ciudad en el año 386 a. C. por parte de este pueblo al mando de su caudillo Breno: MONTANELLI, I: *Historia de Roma*, pp. 67-68.

¹⁹⁰⁴ Siendo cónsul Tiberio Sempronio fueron nombrados como sucesores suyos Escipión Násica y Cayo Marcio, pero debido a un error cometido al cumplir con los ritos sagrados, fueron sustituidos por Marcelo, que tuvo por colega a Ceo Cornelio. Para los romanos eran más importantes los agurios consultados y la piedad a los dioses que los acontecimientos en sí se mostraran propicios. Esto lo corrobora Valerio Máximo en el libro primero, en el capítulo que trata sobre la observancia de la religión, donde nos dice que los romanos siempre cumplieron el ceremonial referente a los cultos divinos, y menciona la prohibición hecha por el Senado a Marcelo de consagrar un mismo templo a dos divinidades, por lo que tuvo que colocar las estatuas del Honor y del Valor en templos separados: VALERIO MÁXIMO: *Hechos y dichos memorables*, p. 73.

¹⁹⁰⁵ Valerio Máximo confirma este suceso, ya que en el libro tercero, en el capítulo dedicado a la fortaleza de espíritu entre los romanos, relata la valentía de Marcelo al atacar con unos pocos jinetes junto al río Po al rey de los galos, Viridomaro al que le cortó la cabeza y arrebató sus armas: *Ibidem*, p. 181.

¹⁹⁰⁶ PLUTARCO: *op. cit.*, p. 106.

¹⁹⁰⁷ Recordemos que durante la ceremonia del triunfo, si el general había dado muerte personalmente en combate singular a un jefe enemigo, ofrecía los despojos (*spolia opima*) en el templo de Júpiter Feretrio, como hizo Marcelo frente a Viridomaro en el 222 a. C.: MARÍN Y PEÑA, M.: *Instituciones militares romanas*, pp. 244 y ss. Ver capítulo 3.2. Llama la atención que, a pesar de ser un episodio muy famoso de la vida de Marcelo, Polibio no mencione la muerte de Viridomaro en el extenso relato que ofrece sobre la guerra contra los galos insubros: POLIBIO: *The histories of Polybius*,

volvió a mencionarlo en la *Eneida* pero no ya para alabar al sobrino del emperador, sino para incluirlo entre la lista de hombres ilustres y describía estos hechos entre los más gloriosos del general:

*Mira cómo el clarísimo Marcelo
de despojos opimos va cargados:
mil claros triunfos le promete el Cielo,
con que a todos le hace aventajado,
éste remediará el romano duelo
y aplacará su turbulento estado;
pondrá por tierra al africano acerbo
y el brío quitará al francés proterbo.
Este dichoso y fuerte caballero
al templo llevará Capitolino
de despojos opimos don tercero
y dedicarlos ha al padre Quirino*¹⁹⁰⁸.

Durante la segunda guerra púnica cuando Aníbal invadió Italia, Marcelo se encontraba en Sicilia con la armada y no pudo intervenir para evitar el desastre de Cannas, donde murieron miles de romanos¹⁹⁰⁹. Tras esta derrota se temió la invasión de Roma y Marcelo envió parte de su ejército para defenderla. Mientras él acudió al auxilio de Nápoles y de Nola y aunque, debido a las victorias cartaginesas había en el ejército una gran insubordinación e indisciplina, ésta fue la primera vez que las tropas de Aníbal cedieron a los romanos, que los acosaron hasta su mismo campamento. Gracias a esto adquirió Marcelo gran renombre, porque esta batalla infundió valor a los romanos, que vieron que no peleaban contra un enemigo imbatible¹⁹¹⁰.

Fue nombrado cónsul por tercera vez y se embarcó hacia Sicilia, que los cartagineses pretendían recobrar gracias a los éxitos de Aníbal. Allí decidió tomar Siracusa, que se había unido al enemigo, por tierra y mar a un mismo tiempo, mandando él mismo más de sesenta galeras llenas de armas de asedio. Para ello formó un gran puente con ocho barcas unidas entre sí¹⁹¹¹, pero Arquímedes había diseñado maquinarias que protegían la ciudad de cualquier ejército atacante. Al atacar los romanos por dos partes, Arquímedes empleó sus inventos y atacó al ejército con armas arrojadas y grandes

Volumen I, p. 130.

¹⁹⁰⁸ VIRGILIO: *op. cit.*, p. 237.

¹⁹⁰⁹ Es de destacar que durante la batalla de Cannas muchos romanos fueron capturados y liberados más tarde por un mísero rescate. Al regresar estos soldados al ejército muchos generales no quisieron admitirlos en sus filas, pero los que se presentaron ante Marcelo, se echaron a tierra y suplicaron ser de nuevo admitidos en el ejército. Compadecido, escribió al Senado y se quejó de que no se le permitiera mejorar la mala situación de esos ciudadanos: PLUTARCO: *op. cit.*, p. 110. En esto se refleja el carácter piadoso del general. Valerio Máximo nos ofrece su versión de este suceso: en el libro segundo, en el capítulo dedicado a la disciplina militar entre los romanos, trata sobre los desertores de la batalla de Cannas, que estaban reducidos a una situación incluso peor que la muerte. El Senado recibió una carta enviada por Marcelo para poder hacer uso de estos soldados en el asedio de Siracusa, a lo que los senadores respondieron que aquellos eran indignos de ser recibidos en el interior de un campamento. Pero le permitieron que juzgara lo que era más conveniente para la República mientras no pisaran Italia: VALERIO MÁXIMO: *op. cit.*, p. 158.

¹⁹¹⁰ Una vez más Valerio Máximo nos confirma este hecho: en el libro cuarto, sobre la moderación de los romanos, comenta que Marcelo fue el primero en mostrar a sus conciudadanos que Aníbal no era invencible: VALERIO MÁXIMO: *op. cit.*, p. 233.

¹⁹¹¹ Recordemos que el Gran Capitán utilizó esta misma táctica para atravesar el río Garellano en una de sus últimas campañas contra los franceses en diciembre de 1503: MARTÍN GÓMEZ, A. L.: *El Gran Capitán: Las campañas del Duque de Terranova y Santángelo*, pp. 167 y 174. Para más información sobre la batalla del Garellano y la construcción del puente de barcas *vid.*: SANZ SAMPELAYO, L.: *Ceriñola/Garellano: la cuna de los tercios en Córdoba, el Gran Capitán y su época*, pp. 194-197.

pedras despedidas con tal violencia que rompían la formación. Cada vez que se aproximaban a la ciudad los recibían con dardos y no importaba cual fuera su lejanía o cercanía ya que Arquímedes los había previsto para que fueran proporcionados a todas las distancias. Contra las naves empleó grandes maderos con punta que las hacían hundirse en el mar o garfios de hierro para que chocaran contra las rocas. Los artilugios de Arquímedes tuvieron tanto éxito que Marcelo al ver destruido el puente de barcas y sus máquinas de asedio, se retiró con el ejército para tomar Megara y recorrer Sicilia separando muchas de sus ciudades del bando de los cartagineses. Al regresar a Siracusa aprovechó los festejos en honor de Diana y que los siracusanos estaban entregados al vino para tomar la ciudad. Al contemplar Marcelo su hermosura antes de ser conquistada derramó muchas lágrimas compadeciéndose de lo que iba a suceder, ya que los soldados habían pedido el saqueo¹⁹¹² y lo que más le afligió fue la muerte de Arquímedes durante la conquista¹⁹¹³. Marcelo regresó a Roma y adornó la ciudad con objetos vistosos, ganándose el favor del pueblo, pero también recibió críticas por traer a los dioses sicilianos cautivos y concitar su odio. Esto, unido a que aún no había completado la misión en Sicilia, hizo que sus enemigos se opusieron a que se le decretase el triunfo y se le concedió un triunfo menor¹⁹¹⁴.

Tras ser nombrado cónsul por cuarta vez, partió contra Aníbal y tomó las principales ciudades de los samnitas que se habían rebelado, para abastecerse de gran cantidad de trigo. En la batalla contra los cartagineses los soldados romanos fueron casi todos heridos y Aníbal fue libre para moverse por toda Italia mientras los romanos se recuperaban, lo que fue criticado por los enemigos de Marcelo, que tuvo que regresar a Roma para defenderse de tales calumnias¹⁹¹⁵. Convenció al Senado y no sólo fue absuelto

¹⁹¹² De nuevo volvemos a ver la gran humanidad de Marcelo, que se negó a prender fuego a la ciudad, y sólo de mal grado accedió al saqueo y a apropiarse de los esclavos, pero no de las personas libres. Mandó expresamente que no se hiciera violencia ni se esclavizase a ningún siracusano. Los romanos tenían fama de ser terribles en la guerra y hasta aquella ocasión nunca se habían visto ejemplos de tanta indulgencia y humanidad: PLUTARCO: *op. cit.*, p. 115. Valerio Máximo confirma este suceso en el libro quinto, en el capítulo sobre la benignidad y la clemencia de los romanos, donde comenta cómo al conquistar Siracusa, Marcelo se situó frente a la ciudadela para contemplar la suerte de una ciudad antes floreciente y ahora deshecha y vencida y no pudo contener sus lágrimas. De ahí su humanidad, que parecía que no era él el vencedor sino el vencido, al no cebarse en la desgracia de los derrotados: VALERIO MÁXIMO: *op. cit.*, pp. 283-284.

¹⁹¹³ Arquímedes estaba tan ensimismado en sus estudios que no sintió la invasión de los romanos y se negó a seguir al soldado que se presentó en su casa sin resolver el problema que tenía entre manos, por lo que éste irritado desenvainó su espada y le mató. Valerio Máximo lo recuerda en el libro octavo, en el capítulo sobre el estudio y la aplicación entre los extranjeros: *Ibidem*, p. 451. Marcelo admiraba a Arquímedes y deploró su asesinato y la pérdida de una gran inteligencia dándole honorable sepultura. Construyó una tumba con una esfera inscrita en un cilindro y las cifras que expresaban las relaciones entre ambas figuras geométricas. Recordemos que esta tumba sería más tarde redescubierta por Cicerón: *Siendo yo cuestor, logré descubrir su sepulcro, desconocido para los siracusanos, y cuya existencia ellos negaban, que estaba rodeado y cubierto por completo de zarzas y matorrales. Yo conservaba en mi memoria unos breves Senarios, que según la tradición estaban grabados sobre su monumento, que indicaban que encima del sepulcro se había colocado una esfera con un cilindro*: CICERÓN: *Disputaciones Tusculanas*, pp. 425-426. Polibio también ofrece un extenso relato sobre el asedio y la toma de Siracusa: POLIBIO: *op. cit.*, pp. 527-534.

¹⁹¹⁴ Valerio Máximo corrobora el comentario de Plutarco en el libro segundo, en el capítulo dedicado al derecho sobre celebrar la ceremonia del triunfo, donde habla sobre la ley que impidió que se les concediera el triunfo a Escipión al recuperar España o a Marcelo al conquistar Siracusa, ya que les habían confiado estas misiones sin antes haber sido investidos de ninguna magistratura. Valerio nos ofrece una versión mucho más dulce y sin el comentario de los enemigos y las envidias hacia la persona de Marcelo que muestra Plutarco: VALERIO MÁXIMO: *op. cit.*, p. 163. Sus enemigos se ganaron a los siracusanos para que se presentaran ante el Senado y le acusaran de haberlos tratado con excesiva dureza pero el Senado desestimó la acusación y Marcelo llegó a reconciliarse con los mismos que le habían acusado. Una vez más Valerio Máximo en el libro cuarto, sobre la moderación de los romanos, comenta cómo Marcelo soportó pacientemente las acusaciones ante el Senado y cómo finalmente cuando estas quejas no fueron atendidas, admitió entre sus clientes a los que le habían acusado: *Ibidem*, p. 233.

¹⁹¹⁵ Marcelo fue objeto constante de críticas por parte de sus enemigos dentro de la misma Roma. Se le acusó del destrozo de Siracusa y sus enemigos políticos intentaron desprestigiarlo por diferentes motivos. Esta situación nos recuerda bastante a la que sufrió el Gran Capitán al final de su vida, tras vencer en numerosas batallas sus mayores críticas vinieron desde su propio bando y siempre relacionadas con temas de política o finanzas: *Marco Cornelio, enemigo de Marcelo y pretor de Sicilia, había realizado casi un reclutamiento para que vinieran a Roma el mayor*

de sus cargos, sino que fue nombrado cónsul por quinta vez, con más de sesenta años de edad. Apaciguó Etruria y partió hacia la guerra entre las ciudades de Baucia y Venusia: allí, en medio de los dos campos había un collado que ofrecía bastante defensa y los romanos que tomaron posiciones más tarde, se sorprendieron que Aníbal no lo hubiera ocupado. El propio Marcelo se adelantó con unos caballos para inspeccionar el terreno aún a pesar de que los sacrificios realizados por los agoreros no eran nada propicios y pronosticaban un gran peligro¹⁹¹⁶. Marchó junto a su colega Crispino y su hijo al collado, que estaba poblado de espesura y sombrío, y ya en el interior fueron sorprendidos por lanceros que los rodearon por todas partes y empezaron a lanzarles dardos y a perseguir a los fugitivos. Marcelo fue traspasado en un costado por un hierro ancho: fue la primera vez que los romanos sufrieron un descalabro tan grande como fue morir dos cónsules en el mismo combate¹⁹¹⁷.

La mejor y más completa descripción de la muerte de Marcelo la ofreció Tito Livio en su relato sobre la segunda guerra púnica: *Entre el campamento cartaginés y el romano había un collado boscoso, que en un primer momento no fue ocupado por ninguno de los dos contendientes, ya que los romanos ignoraban cómo era la parte que daba al campamento enemigo, y Aníbal lo creía más apropiado para emboscadas que para acampar; por tanto, en mitad del bosque, Aníbal había mantenido ocultos unos cuantos escuadrones de nómadas enviados de noche a tal efecto (...) En el campamento romano, la gente andaba comentando que se debía tomar posiciones en ese collado y asegurarlo con una fortificación, no fuera que, si llegase a ser ocupado por Aníbal, vinieran a tener al enemigo, por así decir, sobre sus propias gargantas. Esta circunstancia influyó en Marcelo, quien dijo a su colega: “¿Por qué no vamos nosotros mismos con unos pocos jinetes para hacer un reconocimiento? (...) No aparecieron los que tenían que surgir de frente desde la misma cima hasta que los hubieron rodeado aquellos que debían bloquear el camino por la espalda. En ese momento surgieron todos desde todas partes y atacaron dando alaridos. Aunque los cónsules se encontraban en una hondonada tal que ni podían*

número posible de gente para presentar quejas de su persona (contra Marcelo); éste, igualmente, había abarrotado la ciudad de cartas falaces en las que, para ensombrecer su gloria (la de Marcelo), aseguraba que había guerra en Sicilia (...). Claudio Marcelo también era objeto de murmuraciones aviesas, no ya por haber salido derrotado en un primer encuentro, sino además porque en mitad del verano, campeando libremente Aníbal a lo largo de Italia, había recluso a sus soldados bajo los techos de Venusia. Era su enemigo personal el tribuno de la plebe Gayo Publicio Bibulo. Éste, ya desde la primera batalla que resultó desfavorable, no había dejado de difamar a Claudio en todos los mítines y lo había convertido en personaje odioso a la plebe (...) Sobre el mando militar de Marcelo se trató en el circo Flamínio con numerosa asistencia de la plebe y de todos los estamentos; y el tribuno de la plebe no sólo acusó a Marcelo sino a toda la clase dirigente, afirmando que con sus chanchullos y sus vacilaciones se estaba consiguiendo que Aníbal mantuviera como provincia suya a Italia (...) Marcelo refutó este discurso del tribuno con la mención de sus hazañas de tal modo que no sólo fue rechazada la propuesta sobre la derogación de su mando militar, sino que, al día siguiente, todas las centurias, en medio de una firme adhesión, lo eligieron cónsul: TITO LIVIO: *Historia de Roma, La segunda guerra púnica, Tomo II: libros 26-30*, pp. 75-76, 81-88 y 186-187.

¹⁹¹⁶ Valerio Máximo, en su libro primero, en el capítulo sobre los prodigios que tuvieron lugar entre los romanos, relata cómo Marcelo quiso saber la voluntad de los dioses por medio de un sacrificio solemne en el que debido a la forma de las entrañas de las víctimas el arúspice no vaticinó buenos augurios. Fue así avisado para que no iniciara ninguna acción temeraria, pero lejos de hacer caso, la noche siguiente eligió unos pocos soldados para hacer una inspección en la que fue sorprendido por una gran cantidad de enemigos que acabaron con su vida, produciendo un gran dolor y perjuicio a su patria: VALERIO MÁXIMO: *op. cit.*, pp. 94-95. Marcelo era famoso por ser diestro en toda clase de combates, pero en duelos y desafíos se excedía a sí mismo: no hubo desafío que no aceptase y en ninguno dejó de dar muerte a su adversario. Aníbal solía decir que temía a Fabio como maestro y a Marcelo como antagonista, pero fue imprudente al arrojar al peligro y lograr una muerte impropia de un general, aunque Plutarco pide disculpas y reconoce que Marcelo se sacrificó por su patria: CEREZO, M.: *Plutarco. Virtudes y vicios de sus héroes biográficos*, pp. 69 y 78.

¹⁹¹⁷ La muerte de Marcelo fue uno de los momentos trágicos de la segunda guerra púnica y Cornelio Nepote en sus *Vidas* lo mencionó cuando trataba sobre la figura de Aníbal y cómo el cartaginés acabó con la vida del romano señalando el tema de la emboscada: ... *sin que Aníbal se encontrara por allí, le derrotó tras haberle hecho caer en una emboscada. A Marco Claudio Marcelo, cónsul por quinta vez, le mató de semejante manera cerca de Venusia*: NEPOTE, C.: *Vidas*, p. 214.

escaparse hacia la cima ocupada por el enemigo, ni replegarse por estar rodeados por la espalda, sin embargo se hubiera logrado prolongar la refriega por algún tiempo, si la huida que comenzaron los etruscos no hubiese espantado a los demás. Con todo, los fregelanos, abandonados por los etruscos, no rehuyeron el combate mientras los cónsules, ilesos aún, aguantaban la situación animando y a veces luchando personalmente; pero después que vieron a los dos cónsules heridos, y a Marcelo atravesado incluso por un venablo cayendo del caballo moribundo, entonces también ellos mismos pues quedaban muy pocos, se dieron a la fuga (...) La muerte de Marcelo, siendo lamentable desde otros puntos de vista, principalmente lo fue porque, a una edad superior a sesenta años, un hombre, con la sagacidad digna de un viejo general, tan temerariamente había precipitado a la catástrofe a sí mismo, a su colega y poco menos que a toda la república¹⁹¹⁸. Aníbal admiraba tanto a Marcelo a pesar de ser enemigos que al saber que había muerto se marchó de inmediato para el sitio, le quitó el anillo y adornando su cuerpo lo hizo quemar¹⁹¹⁹. Recogió las cenizas en una urna de plata, la ciñó con una corona y la envió al hijo de Marcelo.

En cuanto a la comparación que Plutarco hace entre Pelópidas y Marcelo, destaca del segundo el haber dado muerte por su mano al caudillo enemigo galo y que en una época en la que el ejército estaba vacilante y había sufrido tantas muertes de generales, supiera infundir en los soldados el valor suficiente para hacer frente al enemigo y sustituir el antiguo miedo por valor ya que los enseñó a avergonzarse si huían y a sentir pena si no salían vencedores de una batalla. Aunque critica que fuera imprudente al arrojarse al peligro y corriera una muerte impropia de un general, más propia de un centinela o un batidor, y que varón tan señalado y tan grande en poder se malograra de aquel modo. Ambos personajes tuvieron un entierro señalado tras su muerte, el primero llevado a cabo por sus soldados y el segundo por sus enemigos. Por todo lo mencionado, podemos resumir que la idea que se obtiene de la figura de Marcelo es la del salvador de Roma en momentos de penuria y que de los pocos defectos que se le pueden achacar son la imprudencia y temeridad, por la que obtuvo una muerte poco honrosa y nada acorde con su dignidad.

La figura de Marcelo fue menos conocida que la de otros personajes del ciclo y por tanto menos tratada por la literatura ejemplar¹⁹²⁰. Cicerón lo recordaba como ejemplo de valentía ante la muerte y exaltaba su temeridad, algo contrario a lo que haría posteriormente Plutarco: Si la muerte realmente le hubiera aterrorizado, Lucio Bruto no habría caído en combate por tratar de evitar el regreso del tirano que él mismo había expulsado, ni los Decios se habrían enfrentado a las armas enemigas (...) ni se habría visto en una sola guerra caer por la patria a los Escipiones en Hispania, a Paulo y Gémino en Cannas, a Marcelo en Venosa (...) ¿Acaso hoy alguno de ellos es infeliz? (...) La fama había abandonado a Curio, a Fabricio, a Calatino, a los dos Escipiones, a los dos Africanos, a Máximo, a Marcelo¹⁹²¹.

¹⁹¹⁸ TITO LIVIO: *op. cit.*, pp. 197-200. Polibio también recriminaba al militar romano y consideraba su muerte un acto de falta de precaución impropio de un general, ya que éstos no debían nunca exponerse a un peligro innecesario y menos en una campaña menor: POLIBIO: *The histories of Polybius*, Volumen II, pp. 31-32.

¹⁹¹⁹ Valerio Máximo, en el libro quinto, en el capítulo sobre la benignidad y la clemencia de los extranjeros, comentaba los honores que recibió el cuerpo de Marcelo de manos de Aníbal, al colocarlo sobre una pira vestido con un capote cartaginés y una corona de laurel sobre su cabeza: VALERIO MÁXIMO: *op. cit.*, p. 291.

¹⁹²⁰ Juvenal nos lo muestra como ejemplo de orgullo de nacimiento, algo que era conocido por la población como un dicho común: *...como un gladiador recorrió huyendo los medios del Coso, que él era de mejor linaje que los Capitolinos y los Marcelos*: JUVENAL: *Sátiras*, p. 21.

¹⁹²¹ CICERÓN: *Disputaciones Tusculanas*, pp. 177-178 y 196.

Ya en época medieval, Marcelo aparecía en el Canto VI del Purgatorio de la *Divina Comedia* de Dante como ejemplo de nombre usado en una expresión de ensalzamiento a una persona: *Porque la tierra de Italia está llena de tirano, y el hombre más ruin, al ingresar en un partido, se convierte en un Marcelo*¹⁹²². Aquí el comentario dedicado a la figura de Marcelo no puede ser más positivo, llegando a tomar forma de un dicho popular supuestamente conocido por muchos, calificando al general romano como antónimo de ruin y utilizando su nombre como algo positivo. Petrarca trató sobre su figura en el *Triunfo de la Fama* y lo colocaba junto a Marcelo, el sobrino de Augusto, y otros muchos romanos emparejados por el nombre, un recurso muy propio de los elencos latinos:

*Con él dos Fabios y otros dos Catones;
dos Paulos, dos Marcelos y dos Brutos*¹⁹²³.

La influencia de Petrarca aparecería de nuevo en nuestro país gracias al marqués de Santillana y su obra *Triunphete de Amor*. Aquí, en la parte dedicada al *Planto de la reina doña Margarida*, viuda del rey Martín el Humano, aparecen parejas de amantes griegos y latinos y personajes famosos de la Antigüedad que acuden al cortejo fúnebre de la reina, entre los que se menciona a Marcelo¹⁹²⁴. Juan de Mena lo mencionaba en sus obras y lo identificó como *el cónsul romano, que edificó a Córdoba en el Andalucía*¹⁹²⁵. Esta idea se volvería a retomar en la *Historia Parthenopea* de Alonso Hernández:

*Marçelo destirpe que fue generosa
A Cordaua diera la su fundación*¹⁹²⁶.

Otras obras que se realizaron en honor al Gran Capitán también mencionaban a Marcelo y lo comparaban con el militar español. En la *Historia* (manuscrita) *del Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba* se destacaba la campaña del Garellano y la destreza de ambos militares: *Y saliendo de la dicha Barletta diste batalla á vuestros enemigos los franceses cuasi en aquel mismo lugar adonde venció Anibal á los romanos. Y de lo que es muy más de maravillar, que estando cercado, saliste á los que vos tenían cercado, en la cual dicha batalla mataste al Capitán General, y fuiste en el alcance desbaratando é hiriendo los franceses hasta el Garellano, adonde los venciste y despojaste de mucha y buena artillería, señas y banderas con aquel sufrimiento de Fabio, dictador romano, y con la destreza de Marcelo y la presteza de César*¹⁹²⁷.

¹⁹²² ALIGHIERI, D.: *La Divina Comedia*, p. 143.

¹⁹²³ Los *dos Fabios* son Quinto Fabio Máximo Rutiliano y Quinto Fabio Máximo Alobrógico, importantes generales de la época republicana. Los *dos Catones* son Catón el Viejo llamado *el Censor* y Catón el Uticense, opositor de César durante la guerra civil. Los *dos Paulos* son Paulo Emilio muerto en Cannas y su hijo Lucio Emilio Paulo *el Macedónico*; los *dos Brutos* son Lucio Junio Bruto vencedor de Tarquinio el Soberbio y Marco Junio Bruto, uno de los conjurados en el asesinato de César: PETRARCA, F.: *Triunfos*, pp. 251-252.

¹⁹²⁴ MARQUÉS DE SANTILLANA: *Poesías completas*, pp. 208-215, especialmente 212 donde nombra a nuestro personaje.

¹⁹²⁵ DE MENA, J.: *Obra completa*, p. 80. La tradición de la fundación de Córdoba por parte de Marcelo tiene su origen en el libro III de la *Geografía* de Estrabón dedicado a Iberia: STRABON: *Géographie, Livres III et IV*, pp. 30 y 188. El historiador griego la fecha entre los años 168 y 152 a.C. tras las guerras celtibéricas, y por tanto se trata de otro personaje posterior con el mismo nombre, que llevaría a la confusión a los autores medievales. Este personaje era Marco Claudio Marcelo, cónsul en el año 152 a. C. y al que fue a relevar de su cargo Escipión Emiliano acompañado por Polibio: POLIBIO: *Historias, Libro I*, pp. XXXVII-XXXVIII. Aparte de otras similitudes, la elección de Marcelo identificado como fundador de Córdoba a pesar del error, no deja de acercarse al Gran Capitán y su tierra natal, en un claro intento de perpetuar las virtudes del general romano en el militar español.

¹⁹²⁶ HERNÁNDEZ, A.: *Historia Parthenopea*, folio 122 recto. El comentario de la fundación de Córdoba por parte de Marcelo se repetiría hasta la *Neapolisea* de Francisco de Trillo y Figueroa a mediados del S. XVII.

¹⁹²⁷ RODRÍGUEZ VILLA, A.: *Crónicas del Gran Capitán*, p. 246. Precisamente la comparación se realiza en la campaña en la que el Gran Capitán utilizó el puente barcas para vencer a los franceses, la misma táctica que Marcelo había usado

En la iconografía tardomedieval la figura de Marcelo recorre los primeros ciclos de hombres ilustres como ejemplo de prudencia y de pericia militar. Así aparece alrededor del luneto de la Prudencia en la antecapilla de Siena junto a Fabio Máximo, otro militar de la segunda guerra púnica. Aquí Fabio y Marcelo aparecen en dos medallones como los campeones de la lucha contra Aníbal¹⁹²⁸: el primero en actitud defensiva y Marcelo atacando, recordando el texto de Plutarco en el que comparaba a uno con el escudo y a otro con la espada¹⁹²⁹.



Taddeo di Bartolo: Marcelo, antecapilla del *Palazzo Publico*, Siena

Marcelo aparece de nuevo y con unas características muy similares en el *Aula Minor* del *Palazzo Publico* de Florencia, ciclo que sería destruido y su lugar ocupado por el de la *Sala dei Gigli*. El programa del *Aula Minor* fue realizado por Coluccio Salutati posiblemente inspirado en obras de carácter mitológico de Bocaccio¹⁹³⁰. En esta sala, entre los 9 grandes héroes de la República romana aparecían Marcelo y Fabio Máximo relacionados con la Prudencia, siguiendo el mencionado ejemplo de Siena. En el *Palazzo Trinci* de Foligno lo encontramos en la sala de los Emperadores o de los Gigantes, junto a un ciclo de 20 héroes de la historia romana a tamaño tres veces y medio mayor del natural cuya programación fue posiblemente redactada por el humanista Francesco da Fiano

en el asedio a Siracusa, haciendo el símil mucho más preciso e interesante.

¹⁹²⁸ CACIORGNA, M. y GUERRINI, R.: *La Virtù Figurata: Eroi ed eroine dell'antichità nell'arte senese tra Medioevo e Rinascimento*, pp. 245-247.

¹⁹²⁹ Refiere Posidonio a este propósito que a Fabio Máximo le llamaban escudo, y a Marcelo, espada, y el mismo Aníbal solía decir que a Fabio le temía como a ayo, y a Marcelo como a antagonista; porque de aquél era contenido para que no hiciese daño, y de éste lo recibía: PLUTARCO: *op. cit.*, p. 107.

¹⁹³⁰ Además de Bocaccio, las fuentes para su composición fueron el *De viris illustribus* de Petrarca y *Famosi cives* de Villani: BRANCA, V.: *Bocaccio y su época*, p. 172 y BOCACCIO, G.: *Genealogía de los dioses paganos*, p. 37.

inspirado en las biografías de hombres famosos de Petrarca. Aquí Marcelo aparece representado como un joven imberbe de cabellos rubios, pero su identificación se ha llevado a cabo por los escritos referentes a este ciclo, no por la propia obra pictórica¹⁹³¹.

La figura estudiada posee la particularidad especial de ser la que menor cantidad de policromía ha conservado de todo el programa figurativo. Su estado de conservación es lamentable, llegando a afectar incluso a la propia forma de la escultura, deteriorando la base sobre la que ésta se apoya. Debido a la mencionada falta de conservación del color, nuestro estudio se verá muy limitado y por lo tanto será menos completo que el del resto de figuras del programa. Dicha policromía sólo se puede observar a duras penas en los muslos, pies y parte de la cara de la figura, teniendo el resto de la misma el color blanquecino de la propia piedra. Marcelo se presenta al espectador totalmente de perfil, con su pierna izquierda avanzada y la derecha retrasada, en una clara pose de movimiento hacia delante. El peso recae sobre la pierna interior, dejando claro que sería su pierna derecha la que se movería a continuación para dar el siguiente paso. Este perfil tan perfecto solamente se ve roto por la posición de la cabeza, que se gira 90° para mirar hacia nosotros y por tanto mantener un contacto visual con el espectador. La indumentaria es muy similar a la del resto de figuras del ciclo: posee unas botas que protegen sus piernas hasta la altura de las rodillas y en las que podemos observar los remaches decorativos que ya habíamos visto en otros militares. No viste el característico faldón a tablas del resto del programa, sino que junto con Pompeyo, son los únicos que portan una armadura en la parte superior de las piernas que les cubre hasta la cintura, pero que sólo protege la parte delantera de las mismas, a modo de musleras. En la parte trasera de las piernas observamos el calzón o malla que posee el mayor resto de policromía de toda la figura, de un color ocre terroso. Marcelo porta una coraza como el resto de sus compañeros, la cual no tiene hombreras y que al encontrarse de perfil no recibe ninguna decoración y tampoco resalta del fondo de la camisola, al haber perdido ambas totalmente su color original.

Llegados a este punto sería interesante hacer una comparación entre esta figura y la ya estudiada de Mario, que se encuentre justamente enfrente. Ambas se representan totalmente de perfil al visitante, pero mientras Mario aparece más estático y ausente, Marcelo por contra se nos presenta en clara actitud dinámica y manteniendo un completo contacto visual con el espectador. Si en Mario la imposibilidad de decorar la coraza se suplía colocando en el centro de la figura un brazalete que llamaba la atención del visitante, en Marcelo el artista prefiere no repetir este motivo y se vale de una decoración menos sutil pero más efectista que la de Mario, usando para ello la capa del general. De ahí que la parte más importante de la composición sea esta capa que Marcelo porta, pero que a diferencia de otras figuras que poseen este mismo atributo, no se presenta a la espalda como sería su lugar tradicional, sino enrollada entorno al militar. La capa da varias vueltas alrededor del tronco de Marcelo para terminar en su parte posterior a la altura de las rodillas. Este modo de representar la capa ofrece el toque decorativo que no se pudo conseguir en la coraza, al aparecer la figura de perfil y además el artista no repite la misma estrategia que la usada con Mario. En la parte trasera del cuerpo la capa aparece con un cierto vuelo que nos ayuda a imaginar el carácter dinámico de toda la composición.

El segundo elemento importante sería la única arma que lleva y la forma que tiene de sostenerla entre sus manos. Se trata de una espada larga que abarca desde la barbilla del

¹⁹³¹ DONATO M. M.: *I generi e temi ritrovati en Memoria dell'Antico nell'arte Italiana, Volumen II*, pp. 99 y 148 y BERTELLI, S.: *La corte italiana del Quattrocento en La Pittura italiana. Il Quattrocento*, Tomo secondo, p. 503.

militar hasta la altura de las rodillas¹⁹³². Es difícil de apreciar a simple vista, pero lo más característico es la forma tan artificial que tiene de portar el arma, pareciendo más una ofrenda que un instrumento cuyo fin sería el de defensa o amenaza.

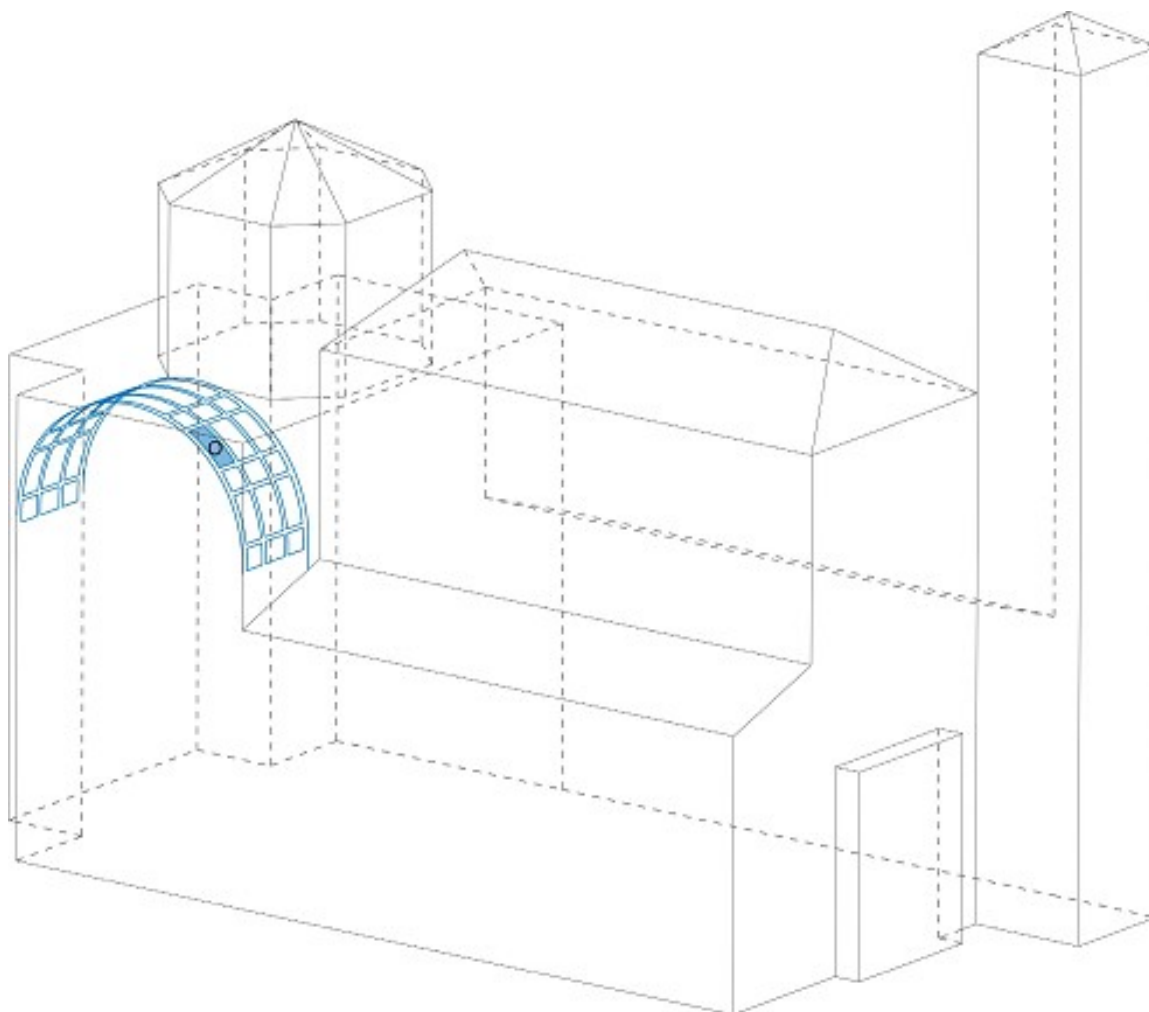


Marcelo, ciclo iconográfico de San Jerónimo

¹⁹³² En la época en la que se realizó el ciclo la espada se consideraba la más noble de las armas portátiles, esgrimida por vez primera por el ángel que expulsó a Adán y Eva del Paraíso en cumplimiento del mandato divino. Debían no ser muy largas para que pudieran desenvainarse con comodidad y se llevaran ceñidas sobre lo alto del muslo: GONZÁLEZ CASTRILLO, R.: *El Arte militar en la España del siglo XVI*, p. 162. La espada normal no rebasaba el metro de longitud, era un arma noble que parecía transferir sus cualidades a quien la poseía; las de mayor porte y calidad compradas o tomadas en la batalla eran patrimonio familiar y pasaban en herencia a los hijos. Era costumbre besar su cruz antes de utilizarlas en combate: MARTÍN GÓMEZ, A. L.: *El Gran Capitán: Las campañas del Duque de Terranova y Santángelo*, pp. 14-15.



Localización de Marcelo en las bóvedas de San Jerónimo



Localización de Marcelo en la iglesia de San Jerónimo

Esto se correspondería con la historia narrada anteriormente de la ofrenda de los despojos ópimos de las armas del rey galo Viridomaro ante el templo de Júpiter Feretrio, de la que encontramos una representación en el reverso de la moneda que P. Léntulo Marcelino realizó en el 49 a. C. para festejar su triunfo y así retomar el tema del prestigio de su *gens*¹⁹³³. Esta forma elegante de sostener el atributo se complementa con la ya conocida forma de representar los dedos de las manos cuando éstas transportan ciertos objetos, lo que también se cumple en esta figura al separar los dedos índice de ambas manos del resto de dedos mientras sujeta la empuñadura de la espada. Aparecen también como elementos comunes la codera, situada a la altura del pecho, y el casco. Este casco tiene un gran parecido al de Mario y carece de la pluma decorativa con la que se adornan otras figuras del mismo programa. Posee una visera triangular que se adivinaría móvil para proteger la parte superior del rostro del militar. En cuanto al rostro, es imposible conocer ninguna expresión del mismo o atisbo de gesto, debido a la ya mencionada ausencia de policromía. Tan sólo podemos reseñar el contacto visual tan claro que mantiene con el visitante del monumento, al que prácticamente *busca* con la mirada.

¹⁹³³ TRECCANI, G. (ed): *op. cit.*, p. 216.

8.8. Aníbal

Se trata del general y estadista cartaginés que vivió entre los años 247-183 a.C. Plutarco no lo incluyó en sus *Vidas paralelas* como ocurría con el resto de personajes del ciclo masculino y por tanto para investigar sobre su biografía debemos basarnos en la información que nos aportan otros autores clásicos como Nepote, Valerio Máximo, Tito Livio o Polibio. De todos estos autores Cornelio Nepote fue el único que dedicó al general cartaginés una biografía dividida en 13 capítulos cortos, colocada junto a las de algunos militares griegos. En ella destacaba cómo Aníbal sobresalió por encima de todos los demás enemigos de Roma, ya que todas las veces que se enfrentó a ésta en suelo italiano resultó vencedor y sólo se vio resquebrajado su poder por la envidia de sus conciudadanos¹⁹³⁴. Debemos resaltar que, al contrario de lo que sucedía con el resto de personajes del ciclo que son romanos, Aníbal es un acérrimo enemigo de Roma y sin embargo las fuentes históricas (lógicamente las de los vencedores) alabaron las virtudes del considerado enemigo más formidable de la República.

La biografía de Aníbal se inicia con el famoso pasaje del juramento de odio hacia los romanos cuando aún era niño, que Nepote describió a través de las palabras del mismo Aníbal: *Mi padre Amílcar, cuando era yo un niño de no más de nueve años, al salir de Cartago para dirigirse a España como general, inmoló víctimas a Júpiter Óptimo Máximo; y mientras hacía estos sacrificios, me preguntó si quería ir con él a la guerra. Al decirle yo que sí iba con mucho gusto y rogarle que no dudara en llevarme, él me contestó: Está bien, irás, si me juras lo que te voy a pedir. Al momento me llevó junto al altar ante el que estaba haciendo el sacrificio, y ordenando que se fueran los demás, con la mano puesta sobre el mismo me hizo jurar que jamás firmaría una paz con Roma*¹⁹³⁵.

En edad adulta marchó a España y tras la muerte de su padre y de Asdrúbal, tomó el mando absoluto del ejército cartaginés sin haber aún cumplido los 25 años. Tito Livio ofreció una visión muy positiva y destacaba las grandes virtudes del general: *Enviado Aníbal a España se ganó desde el momento mismo de su llegada las simpatías de todo el ejército; los veteranos pensaban que se les había devuelto a Amílcar en su juventud: veían en Aníbal la misma expresión en el rostro, la misma viveza en los ojos, su misma fisonomía y sus mismos rasgos de la cara. Pero pronto consiguió que el parecido con su padre fuera lo de menos para ganarse el apoyo de todos. Nunca hubo una misma forma de ser tan apropiada para cuestiones tan diferentes: la obediencia y el mando. De ahí que no era fácil distinguir si lo querían más Asdrúbal o el ejército, pues ni el general prefería dar el mando a ningún otro en acciones arriesgadas y peligrosas ni los soldados confiaban y*

¹⁹³⁴ El autor llegó a reconocer que Aníbal habría llegado a vencer a la misma Roma, pero la envidia de muchos pudo con él: NEPOTE, C.: *Vidas*, p. 210. De nuevo, como ocurría con Marcelo, el tema de la envidia dentro de su propio bando vuelve a emparejar al Gran Capitán con el genera cartaginés.

¹⁹³⁵ *Ibidem.*, p. 211. Valerio Máximo nos recuerda este pasaje en el libro noveno, en el capítulo sobre la ira y el odio entre los extranjeros, donde menciona que Anibal dijo que sería el enemigo más implacable de Roma, jurando que *no cesaría de hacerse la guerra hasta que una de ellas (Roma o Cartago) fuera reducida a polvo*: VALERIO MÁXIMO: *Hechos y dichos memorables*, p. 497. Polibio también hacía referencia a este episodio pero lo situaba en el altar de Zeus, y lo relató en boca del propio Aníbal cuando estaba ya al final de su vida en la corte de Antíoco. El general cartaginés rememoraba el juramento que había hecho ante su padre de que nunca establecería amistad con los romanos y le advirtió que mientras fuera enemigo de éstos estaría a su lado pero que si establecía la paz lo tendría a él como su enemigo más feroz: POLIBIO: *The histories of Polybius*, Volumen I, p. 175. Este tema será muy utilizado cuando se quiera representar la iconografía de Anibal, pero en una fecha posterior a la que nos interesa: AGHION, I., BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F.: *Héroes y dioses de la Antigüedad*, p. 25.

*se exponían más con otro jefe. Tenía una enorme osadía para arrostrar los peligros y una enorme sangre fría ya dentro de ellos. Ninguna acción podía cansar su cuerpo o doblegar su espíritu. Soportaba igualmente el calor y el frío; comía y bebía por necesidad física, no por placer; no distinguía las horas de sueño y de vigilia entre el día y la noche, sino que sólo dedicaba al descanso el tiempo que le sobraba de sus actividades; y para descansar no tenía necesidad de una buena cama ni del silencio: muchos lo vieron a menudo tendido en el suelo y cubierto con el capote militar entre los centinelas y garitas de los soldados. Su vestimenta no se diferenciaba de sus compañeros, pero sí llamaban la atención sus armas y sus caballos. Era con diferencia el primero tanto de jinetes como de infantes; iba en cabeza al combate, pero era el último en retirarse una vez iniciado el mismo. Estas cualidades admirables de este hombre quedaban igualadas por enormes defectos: crueldad inhumana, perfidia más que púnica, ningún respeto por la verdad, ninguno por lo sagrado, ningún temor de Dios, ninguna consideración por los juramentos, ningún escrúpulo religioso*¹⁹³⁶.

En tres años sometió a muchos pueblos de España y tomó Sagunto, ciudad aliada de Roma. La toma de Sagunto, como desencadenante de la IIª guerra púnica, fue uno de los pasajes más famosos de la vida de Aníbal. Su plan de control de los ejércitos fue enviar uno a África, otro lo dejó en España bajo el mando de su hermano y el tercero lo dirigió él mismo hacia Italia venciendo a todos los enemigos que se le presentaron. Al llegar a los Alpes preparó sendas y caminos para que pudieran pasar los elefantes y hacer entrar a su ejército en Italia. Allí venció tres veces al cónsul Publio Cornelio Escipión¹⁹³⁷ junto al Ródano, el Po y Trebia, y atravesó los Apeninos en dirección a Etruria. En este viaje se vio afectado por una enfermedad ocular (tracoma) que hizo que desde entonces no volviera a ver bien con su ojo derecho. En la batalla del lago Trasimeno dio muerte al cónsul Cayo Flaminio¹⁹³⁸ y a casi todo su ejército, provocando un gran pánico en la ciudad de Roma.

En la región de Apulia venció a los ejércitos de Gayo Terencio y Lucio Paulo en la famosa batalla de Cannas,¹⁹³⁹ aunque Nepote prefirió no citar el nombre de este evento ya que fue el peor desastre sufrido por los romanos hasta esa fecha. Valerio Máximo nos ofrece varias menciones de esta batalla en el libro tercero, en el capítulo sobre la fortaleza de espíritu entre los romanos, y destaca que Aníbal machacó a las tropas romanas y doblegó su valentía con una claridad mucho mayor que la de Nepote¹⁹⁴⁰. La batalla de Cannas está considerada por la historiografía tradicional como la mayor victoria conseguida por Aníbal y debido a la importancia que tendrá en la lectura del ciclo¹⁹⁴¹

¹⁹³⁶ TITO LIVIO: *Historia de Roma, La segunda guerra púnica, Tomo I: libros 25-30*, p. 64 y ss.

¹⁹³⁷ Padre del Escipión de nuestro ciclo, ver capítulo 8.2.

¹⁹³⁸ Volvemos a confirmar esta anécdota de la pluma de Valerio Máximo, que nos aporta algunos detalles más que Nepote: en el libro primero, en el capítulo sobre los prodigios que tuvieron lugar entre los romanos, señala esta derrota cómo culpa del cónsul Cayo Flaminio, ya que por no haber tenido en cuenta los auspicios se produjo el desastre de la batalla junto al lago Trasimeno. Valerio nos informa de un hecho importante que Nepote pasa por alto, y es que Aníbal estuvo buscando el cuerpo mutilado del cónsul para darle sepultura: VALERIO MÁXIMO: *op. cit.*, p. 93. Aníbal eludió la batalla campal y desplegó patrullas que realizaron escaramuzas para atraer al enemigo a las orillas del lago Trasimeno, rodeado de bosques donde había ocultado su caballería: MONTANELLI, I: *Historia de Roma*, pp. 137-138.

¹⁹³⁹ NEPOTE, C.: *op. cit.*, p. 213.

¹⁹⁴⁰ VALERIO MÁXIMO: *op. cit.*, p. 184. Pero también en el libro noveno, en el capítulo sobre la soberbia y el despotismo entre los extranjeros, comenta que Aníbal tras esta victoria fue demasiado orgulloso para recibir en su campamento a ninguno de sus compatriotas, y opina que es raro que la fortuna y la moderación puedan ir de la mano unidas, con lo que a pesar de proclamarlo vencedor a todas luces, critica su actuación: *Ibidem*, p. 501.

¹⁹⁴¹ Si para Aníbal la batalla de Cannas fue el apogeo de su carrera militar e incluso pudo acabar con la República romana, el Gran Capitán libró el enfrentamiento decisivo de Ceriñola en el mismo lugar que la batalla clásica, algo que recordaría más tarde las obras poéticas dedicadas a su figura.

incluimos el relato que de ella nos ofrece Tito Livio, que relata minuciosamente las pérdidas que sufrieron los romanos: *Los cónsules, después de reconocer detenidamente los caminos, siguieron al cartaginés y, tan pronto se llegó a Cannas y tuvieron al cartaginés a la vista, establecieron dos campamentos, quedando las tropas divididas. El río Aufido (hoy Ofanto) dividía ambos campamentos (...) Aníbal, al amanecer, pasó el río después de enviar por delante a los baleáricos y otras tropas ligeras. Y según iban pasando, las colocaba en línea de combate: a los jinetes galos e hispanos cerca de la orilla en el flanco izquierdo contra la caballería romana; el flanco derecho fue asignado a los jinetes nómidas, mientras el centro de las líneas se apoyó con los infantes, de manera que los africanos ocuparon los dos flancos y entre ellos en el centro los galos e hispanos (...) Los jefes estaban al frente de las alas: Asdrúbal de la izquierda, Maharbal de la derecha, mientras Aníbal en persona ocupó la parte central con su hermano Magón (...) Los africanos envolviendo las alas de los romanos que se precipitaban incautamente en medio, encerraron al enemigo incluso por la espalda. Desde ese momento los romanos, que habían librado para nada un solo combate, iniciaron contra los africanos, sin tener en cuenta a los galos e hispanos cuyas espaldas había dañado una nueva lucha, desigual no sólo porque copados luchaban contra quienes les rodeaban, sino también porque cansados tenían que enfrentarse a fuerzas nuevas y frescas (...) Al cónsul, pues ignoraban quién era, lo acribillaron a dardos, a Léntulo su caballo se lo llevó en medio de la refriega. Entonces se lanzaron a una huida en desbandada. Siete mil hombres huyeron al campamento menor, diez mil al mayor, casi dos mil a la misma aldea de Cannas; a éstos rápidamente los rodeó Cartalón con sus jinetes al no tener la aldea defensa de ninguna clase. El otro cónsul, G. Terencio Varrón, no metido en ninguna columna de fugitivos por casualidad o a drede, huyó a Venusia con casi cincuenta jinetes. Se dice que las bajas se cifraron en cuarenta y cinco mil quinientos infantes y dos mil setecientos jinetes a partes más o menos iguales entre ciudadanos y aliados. Entre ellos los dos cuestores de los cónsules, L. Atilio y L. Furio Bibáculo; veintinueve tribunos militares, algunos ex cónsules, ex pretores y ex ediles, entre los que cuentan a Cn. Servilio Gémino y a M. Minucio, el lugarteniente del dictador el año anterior y cónsul unos años antes; además ochenta que o eran senadores o que habían ejercido magistraturas de las que se reclutaban a los senadores. En Cannas apenas siguieron cincuenta al cónsul fugitivo, pues casi todo el ejército quedó junto al otro cónsul muerto*¹⁹⁴².

Mientras Aníbal estuvo en suelo italiano nadie logró vencerlo en combate y tras la victoria de Cannas se dirigió a Roma sin contar con ninguna resistencia en su camino, venciendo a Quinto Fabio Máximo y posteriormente a Marcelo. De especial importancia para nuestra investigación es el pasaje de la muerte de Marcelo, de quien Nepote tan solo mencionaba que Aníbal lo mató cerca de Venusia¹⁹⁴³. Para ampliar esta información volvemos a acercarnos a Valerio Máximo, ya que en el libro quinto, en el capítulo sobre la

¹⁹⁴² TITO LIVIO: *Historia de Roma, La segunda guerra púnica, Tomo I: libros 25-30*, pp. 231-244. Polibio nos ofrece unas cantidades aún mayores de las pérdidas: de los 6.000 caballos sólo escaparon unos 70, de infantería murieron unos 70.000 y otros 10.000 romanos fueron capturados: POLIBIO: *op. cit.*, pp. 270-275. Según Valerio Máximo, en el libro séptimo, en el capítulo sobre las estratagemas de los extranjeros, Aníbal supo engañar a los romanos en Cannas con su astucia al hacer que éstos se colocaran de frente al Sol para que les hiriera los ojos, que el polvo del terreno de la batalla hiciera el mismo efecto y que parte de su ejército hiciera la falsa maniobra de huir para así separar al ejército romano y parte cayera en una emboscada. Finalmente hizo que cuatrocientos caballeros simularan ser desertores y al acercarse al cónsul atacaran a los romanos a traición. Valerio califica estas gestas de los cartagineses de artimañas y engaños, por lo que considera que los romanos fueron más engañados que vencidos: VALERIO MÁXIMO: *op. cit.*, p. 414. En esta batalla murieron tantos nobles romanos que sus anillos llenaron dos sacos: PANOFKY, E.: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, p. 121. Para más información sobre la batalla de Cannas, las estrategias utilizadas por ambos bandos y el resultado final de muertos y prisioneros vid.: LAGO, J. I.: *César. Alejandro. Aníbal*, pp. 109-142.

¹⁹⁴³ Ver capítulo 8.7.

benignidad y la clemencia de los extranjeros, relataba como *Aníbal, considerado el más implacable enemigo del pueblo romano, en tres ocasiones se preocupó de honrar los cadáveres de los enemigos romanos. La primera tras la batalla de Cannas, cuando hizo buscar el cuerpo de Emilio Paulo para que no quedara sin enterrar. La segunda cuando celebró los funerales de Tiberio Graco, asesinado por los lucanos en una emboscada, y entregó los huesos a sus soldados para que los llevaran a su patria. Por último, el hecho de que rindiera los honores a Marco Marcelo, y lo colocara sobre la pira vestido con un capote cartaginés y una corona de laurel. Por ello alcanzó más gloria por haberlos sepultado que por haberlos vencido, ya que los engañó con su astucia y los honró con su benignidad*¹⁹⁴⁴. Aquí vemos de nuevo que, la historiografía alaba al que fue el enemigo más acérrimo de los romanos.

Tras esta victoria fue llamado a Cartago sin haber sufrido ninguna derrota e hizo la guerra contra Escipión, hijo del otro Escipión al que venció tres veces (como hemos comentado anteriormente) y luchó contra él en Zama¹⁹⁴⁵, donde tras dos días y dos noches fue vencido. Sin embargo, consiguió burlar una emboscada de sus propios númidas y llegar al puerto de Hadrumeto, donde reunió nuevas fuerzas para continuar la lucha. Pero cuando ya tenía todo preparado los cartagineses firmaron la paz con los romanos, que se negaron a devolver a los rehenes cautivos mientras Aníbal, al que consideraban su peor enemigo, siguiera ostentando el máximo poder de las tropas. Los cartagineses respondieron nombrando rey a Aníbal después de haber sido general durante 22 años: en esta magistratura Aníbal demostró tanta capacidad para la política como antes había hecho en la guerra. Consiguió reunir el dinero para pagar los tributos a Roma y que aún quedaran remanentes en el erario público.

Al año siguiente llegaron a Cartago legados desde Roma, pero Aníbal al pensar que habían venido para llevárselo, se embarcó a escondidas y se refugió en Siria junto a Antíoco. Los cartagineses intentaron detenerlo pero al no lograrlo confiscaron todos sus bienes y arrasaron su casa, considerándolo desde entonces como un exiliado¹⁹⁴⁶. Tres años después de su huida regresó a África para convencer a los cartagineses de volver a hacer la guerra contra Roma, apoyado por las fuerzas de Antíoco, al que ya había convencido para que marchara con sus tropas a Italia. Destacamos la fidelidad y la astucia de Aníbal, ya que: *Aunque Aníbal era consciente de que las empresas de Antíoco eran muchas veces insensatas, no obstante no lo abandonó en ninguna de ellas*¹⁹⁴⁷. En una de ellas Antíoco resultó derrotado y Aníbal, temeroso de ser apresado por los romanos, se dirigió a Creta para refugiarse: *Aquel hombre, el más astuto de todos, se dio cuenta enseguida del riesgo que corría si no tomaba precauciones contra la codicia de los cretenses; pues llevaba consigo gran cantidad de dinero*¹⁹⁴⁸. Tras esta batalla, los romanos descubrieron que

¹⁹⁴⁴ VALERIO MÁXIMO: *op. cit.*, pp. 290-291.

¹⁹⁴⁵ Un Escipión veterano de los triunfos en Hispania se colocó al frente de un poderoso ejército y navegó hacia Cartago. A Aníbal no le quedó mas remedio que regresar a defender su patria en el 202 a. C. Las fuerzas estaban equiparadas pero los romanos recibieron finalmente el apoyo de Masinisa, rey de Numidia y los cartagineses perdieron la batalla y la guerra: MONTANELLI, I: *op. cit.*, pp. 145-146.

¹⁹⁴⁶ Volvemos a confirmar esta afirmación gracias a Valerio Máximo en el libro quinto, en el capítulo sobre la ingratitud de los extranjeros, donde narra cómo los propios cartagineses se comportaron con Aníbal: gracias a él sobrevivieron y alcanzaron la victoria, pero no tuvieron ningún problema en quitárselo de su vista: VALERIO MÁXIMO: *op. cit.*, p. 303.

¹⁹⁴⁷ NEPOTE, C.: *op. cit.*, p. 217.

¹⁹⁴⁸ Para ello echó plomo en unas ánforas y las terminó por llenar de oro y plata en su parte superior, para, en presencia de hombres importantes depositarlas en el templo de Diana, como si pusiera todos sus bienes bajo su protección. Tras engañarlos, llenó unas estatuas con sus riquezas y las colocó en el patio de su casa. Tras salvar así sus bienes, se dirigió al Ponto para refugiarse en la corte de Prusias, para también convencerlo de que luchara contra los romanos. Para ello debía antes vencer a Eumenes, con quien Prusias hacía la guerra y en esta misión volvió a demostrar toda su astucia: ordenó

Aníbal se refugiaba en el reino de Prusias y se dirigieron allí para capturarlo. Aníbal vivía en una fortaleza regalo del rey y la había reformado para que tuviera muchas salidas, pero los legados romanos llegaron con una gran cantidad de soldados y las bloquearon todas. Al ver esto, Aníbal comprendió que sus días estaban contados y al no querer morir a manos de nadie se tomó un veneno¹⁹⁴⁹ que siempre llevaba consigo y murió a los 70 años de edad¹⁹⁵⁰.

Aparte del relato que hemos seguido a través de la biografía de Nepote, abundan en Valerio Máximo otros fragmentos que nos dan la idea de un Aníbal tirano, sin compasión y hasta salvaje¹⁹⁵¹. Por lo tanto, la imagen que podemos obtener del general cartaginés por la obra de Valerio Máximo es bastante contradictoria, ya que tanto relata pasajes en los que destaca su astucia, como los ya comentados en los que critica su severidad¹⁹⁵². De todos

capturar un gran número de serpientes venenosas vivas y encerrarlas en vasijas de barro. Durante el combate naval Aníbal ordenó solo atacar la nave del rey, mientras una lluvia de serpientes caía sobre el resto de las naves creando el terror entre los enemigos, los cuales, desconcertados tuvieron que huir: *De esta manera Aníbal, con su astucia, venció la supremacía de la flota de Pérgamo: Ibidem*, pp. 217-218 y 220. De este período es la anécdota de Valerio Máximo: en el libro tercero, en el capítulo sobre la confianza que los extranjeros tenían sobre sí mismos, relata cuando Aníbal se encontraba desterrado en el palacio del rey Prusias y le aconsejó entrar en batalla. El rey contestó que las entrañas de las víctimas de los sacrificios habían predicho lo contrario a lo que Aníbal respondió: *Dime, ¿acaso tú vas a confiar más en un pedazo de hígado de ternera que en un veterano general?* Aníbal recordó con esas palabras la España arrebatada al pueblo romano, las tropas de la Galia y la Liguria sometidas a su poder, el cruce de los Alpes, la batalla del lago Trasimeno, y la de Cannas, la más brillante de las victorias, y la conquista de Capua y cómo había arrasado toda Italia. Aníbal sufrió al ver que todas estas victorias valían menos que las indicaciones del hígado de una víctima. Según Valerio, el genio de Aníbal debería pesar más, incluso a juicio de Marte, que todas las hogueras sagradas de los presagios y todos los altares de los oráculos de Bitinia: VALERIO MÁXIMO: *op. cit.*, pp. 219-220. No es la única vez que Valerio Máximo alaba las virtudes de Aníbal: en el libro séptimo, en el capítulo sobre la astucia de los extranjeros en sus dichos y en sus hechos destaca la astucia de Aníbal cuando éste nunca atacaba las tropas de Fabio Máximo y devastaba mientras el resto de Italia. Esta táctica hubiera podido levantar sospechas entre el Senado romano si aquellos no supieran del gran amor de Fabio por su patria y de la gran astucia de Aníbal: *Ibidem*, p. 408.

¹⁹⁴⁹ Polibio ofreció un relato muy positivo sobre Aníbal en la descripción de su muerte: reconoció que fue un personaje excepcional y la prueba irrefutable de que había nacido para ser un jefe y que poseía un conocimiento de estado inusual fue que, aunque durante 17 años estuvo implicado en una guerra a través de numerosas tribus bárbaras y utilizar innumerables hombres de muchas razas y pueblos, en lo que parecían empresas desesperadas, nunca fue objeto de una conspiración por parte de ninguno de ellos y nadie de los que se pusieron bajo su mando desertó. De ahí que terminara sus días con el suicidio: POLIBIO: *op. cit.*, Volumen II, p. 331.

¹⁹⁵⁰ Además de las guerras, Nepote nos informa que Aníbal se dedicó también a las letras. El final de la biografía habla de cómo el próximo volumen de Nepote trataría de la vida de los generales romanos para poder compararlas con las de los extranjeros y así juzgarlas más fácilmente. Es una pena que este volumen se haya perdido, porque contaríamos con una valiosísima información que podría indicarnos que la obra de Nepote pudo servir de precedente a la de Plutarco.

¹⁹⁵¹ En el libro noveno, en el capítulo sobre la crueldad entre los extranjeros, señala cuando Aníbal hizo pasar su ejército por el río Vergelo a través de un puente hecho con cadáveres de soldados romanos. Él mismo mandaba cortar los pies a los soldados romanos prisioneros que parecían cansados y los abandonaba en el sendero. Al resto que llegaba hasta el campamento los agrupaba por hermanos o familias y los hacía luchar hasta que sólo quedaba uno de ellos: VALERIO MÁXIMO: *op. cit.*, p. 489. Más adelante, en el capítulo sobre la perfidia entre los extranjeros, destaca cuando Aníbal hubo persuadido a los habitantes de Nuceria para salir de la ciudad, los ahogó por medio de vapor y humo de los baños e hizo lo mismo con los senadores de Acerra (aunque Tito Livio ofrece una versión totalmente contraria de este hecho): *Ibidem*, pp. 503-504.

¹⁹⁵² Valerio Máximo no fue el único autor latino que ofreció una visión crítica de Aníbal. Juvenal en su *Sátira X* ofrece ejemplos de vanidad de la gloria en personajes como el cartaginés, Jerjes o Alejandro Magno: *Sin embargo, en ocasiones la gloria de unos pocos hundió a su patria, y el ansia de alabanza y de títulos, que se pegarán a las piedras, guardianes de las cenizas y que la fuerza terrible del cabrahigo tiene capacidad de hacer saltar, toda vez que hasta los mismos sepulcros tienen asignado un final. Pon en el peso a Aníbal: ¿cuántas libras hallarás en el supremo caudillo? Éste es el que no cabe en el África batida por el Océano mauritano y que confía a su vez con el tibio Nilo hasta los pueblos de los etíopes y sus elefantes diferentes. Añade a su imperio Hispania, cruza al otro lado del Pirineo. La naturaleza le opuso los Alpes y la nieve. Hiende los peñascos y desbarata los montes con vinagre. Ya tiene a Italia, mas con todo aspira a ir más lejos. "Nada he conseguido –afirma– si no astillo las puertas con mis soldados cartagineses y planto el pendón en mitad de la Subura." ¡Vaya cara, de qué cuadro digna cuando el cuadrúpedo getulo transportaba al caudillo bizco! Así que, ¿cuál es su final? ¡Oh gloria! Pues también es derrotado por supuesto, y huye al galope al destierro, y allí se sienta, cliente importante y admirable, delante del palacio del rey, en tanto al tirano bitinio le venga en gana despertar. El final de una vida que en otro tiempo embarulló al mundo entero no lo pondrá las espadas, no lo pondrán piedras ni dardos, sino el anillo aquel, vengador de Cannas, reivindicación de tanta sangre: JUVENAL: *Sátiras*, pp. 133-134. Con la alusión del anillo Juvenal hacía referencia al lugar donde Aníbal ocultaba el veneno que*

modos y conociendo el carácter excesivamente patriótico de los historiadores romanos, el hecho de que Aníbal fuera considerado como el más importante de los enemigos de Roma doscientos años después de su muerte nos da la idea de lo que aún en época imperial seguía significando esta figura para los romanos y cómo, de una manera muy especial, éstos seguían honrando su memoria con el recuerdo. Polibio por el contrario, se mostró más neutral y defendió a Aníbal alabando tanto su carácter como sus hazañas: *él en persona dirigió las tropas en Italia, y las de Hispania las colocó bajo el mandato de su hermano Asdrúbal y posteriormente por Magón. Su influencia era grande y poderosa y su mente privilegiada*. Criticaba que algunos autores dijeran que Aníbal había sido extremadamente cruel y muy apegado al dinero (algo que ya ocurría en su época y que posteriormente repetiría Valerio Máximo), y lo disculpaba diciendo que los grandes hombres cuando se ven inmiscuidos en grandes circunstancias no son totalmente dueños de sus actos¹⁹⁵³.

Durante la Edad Media la figura de Aníbal aparecía como el máximo enemigo de Roma, pero esto no le trajo excesivas connotaciones negativas como ocurrió durante la historiografía romana, sino que se valoraron sus virtudes y se le vio como el más digno rival y uno de los mejores militares de la Historia. Dante lo mencionaba como simple referencia en el Canto XXXI del Infierno y de nuevo para exaltar la geografía italiana junto a Escisión, Pompeyo o César:

*Los árabes su orgullo ante él rindieron
cuando, siguiendo a Aníbal remontaron,
oh río Po, las rocas que te hicieron*¹⁹⁵⁴.

Petrarca lo incluyó como la primera figura de la segunda parte del *Triunfo de la Fama*. Recordemos que el *Triunfo de la Fama* estaba dividido en 3 partes: la primera dedicada a los militares romanos, la segunda a los militares extranjeros entre los que Aníbal destacaba el primero, incluso por delante de Alejandro Magno, al ser el enemigo más formidable y que más derrotas había infringido a los romanos en su propio territorio, y la última dedicada a los literatos, historiadores y poetas. La estricta división de militares romanos en primer lugar y extranjeros en segundo nos recuerda sobremanera a la división que Valerio Máximo realizaba en todos los capítulos de sus libros, sea cual fuere el tema, dando siempre prioridad a los personajes ilustres de su cultura.

*Con infinita y noble maravilla,
al contemplar de Marte la gran gente,
que nunca estirpe igual hubo en el mundo,
confrontaba lo visto con los libros,
llenos de claros nombres y de méritos,
y sentí la ignorancia en que me hallaba.
Desviáronme ilustres extranjeros:
primero Aníbal, y el cantado en versos,
Aquiles coronado por la fama*¹⁹⁵⁵.

tomó para suicidarse.

¹⁹⁵³ POLIBIO: *op. cit.*, Volumen I, p. 582. El hecho de que Polibio no fuera romano, que estuviera muchos años en Roma privado de libertad y que visitara algunos de los lugares que recorrió Aníbal debieron influir en él para ofrecer una visión menos politizada y más neutral del cartaginés que otros autores: POLIBIO: *Historias, Libro I*, pp. XI y XXXII-XXXIX.

¹⁹⁵⁴ DANTE: *Divina Comedia*, pp. 181 y 456. Aquí el autor confundía a los cartagineses, y como venían del norte de África los llamaba árabes.

¹⁹⁵⁵ PETRARCA: *Triunfos*, p. 267. Se conocen dos manuscritos de la obra de Apiano que contienen el *Libro de Aníbal*, uno del S. XI y otro del S. XV del que el segundo es apócrifo del primero, pero ni este libro ni la *Ibérica* obra también de

En la literatura española la figura de Aníbal fue muy bien recibida, sin duda porque jugó un papel esencial en la Historia de nuestro país y está claramente vinculada a nuestra cultura. Debió tener una connotación extremadamente positiva, ya que Del Pulgar lo utilizó como símil y comparó en su semblanza al marqués de Santillana con el militar cartaginés, en un claro gesto de alabanza¹⁹⁵⁶. También Juan de Mena mencionaba a Aníbal y a la familia de los Escipiones para explicar la historia de los más importantes¹⁹⁵⁷.

Pero sin duda la información más completa la ofrecía Pero López de Ayala en su traducción del de *Casibus virorum illustrium* de Bocaccio o *Cayda de Príncipes* en castellano. López de Ayala retomaba los momentos más importantes de la vida de Aníbal que la historiografía clásica había logrado mantener durante la Edad Media. Los pasajes destacados son el inicio de su vida con el juramento de odio hacia los romanos: *E aún Haníbal non era más de nueve años quando un día, sacrificando su padre en el templo, llegó allí Haníbal niño e juró que, después que veniese a hedat quel su cuerpo lo pudiese cunplir, sería enemigo del pueblo e nombre romano; e por cierto después que a la hedat llegó non fallaçió al juramento que fizo*¹⁹⁵⁸. Y por supuesto sus gestas militares más importantes, entre las que destacan los enfrentamientos con Escipión padre y las batallas del lago Trasimeno y Cannas: *Se encontró con Gneo Scipión, cónsul de los Romanos, e peleó con él e lo vençió e lo fizo foyr ferido en su cuerpo. E con aquel esfuerço que ya tomava, yendo adelante açerca de la çibdat de Tribia, peleó con Senpronio, conpañero de Scipión, e vençiólo (...)* *E Anibal, aun estando sobre un elefante que fincara en medio de aquellas aguas e lagunas, con el grant frío e ayre que fazia perdió un ojo. E como quier que todos estos trabajos con su fuerte coraçon e con grant esfuerço vençiera, e escapase de aquellos pasos malos e restaurase lo que pudo en las grandes pérdidas que allý oviera, enpero llegó al lugar llamado Trasimeno e allý peleó con el cónsul romano Flamineo, e lo vençió e matando muchas de sus gentes (...)* *Después açerca de Canas por açucia de Terençius Varro, cónsul romano, ovo pelea, la qual non tanto por fuerça de armas como por arte engañosa vençió Anibal. E asý quebrantó aquel día las fuerças de la cavallería de Roma, muriendo Luçius Emilius Paulus, cónsul, e fuyendo Terençio Varro, el otro cónsul, a Venosia, que Haníbal fincó por vençedor del campo e murieron aquel día de los Romanos muy turpemente muchas gentes además, e murieron muchos senadores e pretores e consejeros de la çibdat que apenas fincó alguna libertad a Roma para se defender*¹⁹⁵⁹.

Pero como con el resto de personajes de la obra, Bocaccio y Ayala en su traducción incidían en la caída de los grandes personajes, y por ello Aníbal aún estando en la cima del mundo tras vencer a los ejércitos romanos, sufrió la derrota de Zama y acabó sus días abandonado y traicionado, por lo que no le quedó otra salida que el suicidio: *Haníbal, sabiendo que los Romanos avían enbiado a Gneo Servilio a Cartago por le fazer matar, tomó secretamente todo quanto avía e, poniéndose en una nao, se fue como desterrado e con muy pocos omnes que le acompañaban (...)* *E el rey Prusias luego en aquel punto enbió gentes suyas, las cuales çercaron enderredor toda la casa de Anibal e estaban guardando que, si alguno dentro estava escondido, que non pudiese escapar. Haníbal,*

Apiano fueron conocidos por Pier Candido Decembrio o por los humanistas del S. XV: GAILLARD, D.: Introducción biográfica crítica a APPIEN: *Histoire romaine, Livre VII, Le livre d'Annibal*, pp. XLII-XLII y GOUKOWSKY, P.:

Introducción biográfica crítica a APPIEN: *Histoire romaine Livre VI, L'Ibérique*, p. LVIII. Este desconocimiento no merma en absoluto el hecho de que Aníbal fuera una figura de sobra conocida por la cultura humanista del Renacimiento.

¹⁹⁵⁶ DEL PULGAR, F.: *Claros varones de Castilla*. pp. 37-45.

¹⁹⁵⁷ DE MENA, J.: *Obra completa*, p. 17.

¹⁹⁵⁸ LÓPEZ DE AYALA, P.: *Cayda de Príncipes*, p. 292.

¹⁹⁵⁹ *Ibidem*, p. 293.

veyendo ya que por la venida de aquel mensajero de Roma non se le podía escusar la muerte, ca él non se fiava en lealtad del rey Prusias, vínose a poner en un lugar muy apartado e pequeño de su casa. E quando allý llegó e falló que los que le aguardavan ya estaban en aquel lugar, tomó el venino, el qual siempre trayá aparejado para escapar de los tales peligros, e conosciendo las crueles costumbres de los Romanos beviólo e dende luego a poca ora murió, e en la çibdat de Libisa de Bithinia fue soterrado¹⁹⁶⁰.

También Maquiavelo, en *El Príncipe*, narra cómo *Entre las admirables empresas de Aníbal se cuenta que teniendo a sus órdenes un extraordinario ejército, formado por gentes de razas diversas no sufrió, pese a verse obligado a combatir en un país extranjero, asonadas ni motines entre sus soldados ni contra él tanto en los momentos de buena como en los de mala fortuna. La causa de ello no era sino su inhumana crueldad que, unida a sus muchas cualidades, le hizo siempre respetable y terrible a los ojos de sus soldados; sin ella, cabría decir, no le hubieran servido sus restantes virtudes para obtener aquel resultado*¹⁹⁶¹. Todo este conocimiento y el apego que la tradición literaria castellana sentía por Aníbal se trasladó a las obras literarias dedicadas a ensalzar la memoria del Gran Capitán. Las similitudes entre el militar cartaginés y el cordobés eran tantas que las comparaciones se sucedieron de manera constante. Alonso Hernández en su *Historia Parthenopea* nos recuerda que:

*Aníbal supiera muy bien ya vençer
mas negligente a seguir la vitoria (...)
Tú sabes vençer pasar y tener
y bien conservarlo y más aumentar*¹⁹⁶².

La estrofa hace referencia al éxito de la batalla de Cannas, que tuvo lugar en el mismo escenario en el que más de 1500 años después el Gran Capitán vencería a los franceses en Ceriñola. En ambas batallas los dos militares destacaron por su presteza, pero el Gran Capitán superó a Aníbal, ya que si Cannas fue la última gran victoria del cartaginés y desde ese momento se inició su caída hacia la desgracia, Ceriñola significó el triunfo más grandioso del cordobés y el inicio de la hegemonía española en el Sur de Italia.

En la *Historia* (manuscrita) del *Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba* encontramos infinidad de referencias a Aníbal, siendo con mucha diferencia el militar del ciclo con el que más se compara al Gran Capitán. Se contrasta el cerco de la ciudad de Tarento con el que llevó a cabo Aníbal, al que el militar español siguió en la táctica de asedio: *El Gran Capitán le pareció seguir lo que Aníbal en el cerco de aquella cibdad había hecho cuando la tuvo sitiada. Hizo con gran presteza y maravilloso artificio veinte navíos encima de carros, y pasándolos de la mar á aquel mar que está allí cerrado, que tiene de largo cuatro millas*¹⁹⁶³. También en la batalla de Ceriñola se recuerda la gran

¹⁹⁶⁰ *Ibidem*, pp. 295-296.

¹⁹⁶¹ MAQUIAVELO: *El Príncipe*, p. 119. Aunque la crueldad pueda parecernos a primera vista un defecto, para Maquiavelo se transforma en la virtud sin la que Aníbal no hubiera llegado a convertirse en un *Vir Illustri*.

¹⁹⁶² HERNÁNDEZ, A.: *Historia Parthenopea*, folio 147 recto.

¹⁹⁶³ RODRÍGUEZ VILLA, A.: *Crónicas del Gran Capitán*, p. 324. Esta comparación también la encontramos en la *Crónica* (impresa) del *Gran Capitán Gonzalo Hernandez de Córdoba y Aguilar*, donde se describe la batalla de Tarento de la siguiente manera: *El Gran Capitán allende de esto, con maravillosa y extraña manera, a imitación del cartaginés Aníbal, hizo poner hasta veinte navíos encima de carros, y del abierto mar Jonio los hizo traspasar en aquel mar cerrado: Ibidem*, p. 97. En otras ocasiones se le compara también a Quinto Fabio Máximo, el enemigo de Aníbal: *El Gran Capitán con su astucia nos gastará, como ha hecho desde Barleta, como hizo Quinto Fabio Máximo a Aníbal, y esta falta será causa de otras muchas*. En otras referencias la mención a Aníbal se puramente gratuita y no hay comparación con el Gran Capitán: *Ibidem*, pp. 269, 283, 314, 329 y 365.

victoria de Aníbal: *Al fin llegaron los españoles antes que los franceses a la villa de Cherinola. Esta villa de la Cherinola está puesta en un alto. Fue llamada antiguamente Castillo de Geryón y fue muy mentado por haber sido combatida por aquel Aníbal, capitán de los cartagineses, y no hubo efecto su cerco*¹⁹⁶⁴. El propio don Gonzalo debió ser consciente de que su hazaña en Ceriñola le acercaría a la figura del general cartaginés y que la comparación entre ambos sería inevitable, ya que se dirigió a su capitán de infantería Pedro Navarro de este modo: *Yo os dejo en la plaza más mentada de toda Europa y aún de las otras partes de la tierra. Esta es aquella cibdad de Canas, adonde Aníbal, aquel tan señalado capitán de los cartagineses, mató en una batalla cuarenta mil romanos; y las más gente que hicieron el hecho, eran españoles; así que la tierra os conoce como a sus descendientes*¹⁹⁶⁵.

Como precedentes de la figura de Aníbal en el arte, no se encuentran representaciones suyas de época antigua salvo en algunas monedas cartaginesas. Al ser un personaje no romano y además enemigo acérrimo de estos, es lógico que no apareciera con la misma abundancia que el resto de militares romanos del ciclo y que su recuperación a lo largo del final de la Edad Media fuera mucho más gradual. En cambio a partir del S. XV y gracias a la recuperación de textos clásicos éstas comenzaron a abundar¹⁹⁶⁶, muchas veces ligadas a la historia de Escipión o al relato de la segunda guerra púnica. Un ejemplo de ello lo encontramos en el ciclo de frescos decorativos del Palacio de los Conservadores de Roma, obra de Jacopo Ripanda entre 1508-13, donde se narra su historia haciendo un paralelismo con la figura de Escipión¹⁹⁶⁷.

También se conoce una representación suya en el ciclo boloñés de la Cámara de audiencias de los XVI reformadores del estado de la libertad, programado por Giovanni Battista Refrigeria, que curiosamente fue traductor de las *Vidas* de Plutarco. En este ciclo Aníbal es la figura más singular ya que aunque normalmente se le coloca en inferioridad a los romanos por ser extranjero, aquí se sitúa al centro de la serie quizá debido a que el comitente Giovanni II realizaba así un homenaje a su padre Annibale Bentivoglio, que había muerto luchando por la libertad de la ciudad¹⁹⁶⁸. En España conocemos una

¹⁹⁶⁴ *Ibidem*, p. 367. De nuevo la *Crónica* impresa nos repite este mismo evento destacando la similitud entre los hechos: *Y saliendo de dicha Barleta diste batalla a vuestros enemigos los franceses cuasi en aquel mismo lugar adonde venció Aníbal a los romanos: Ibidem*, p. 246.

¹⁹⁶⁵ *Ibidem*, p. 330. El propio don Gonzalo aparecía descrito en las Crónicas (al igual que veíamos en López de Ayala) destinado a superar a Aníbal en virtudes, que a la postre le llevarían a disfrutar de mayores logros militares. Un ejemplo de ello fueron la valentía y la prudencia que demostraba, además del conocimiento de la táctica militar que hicieron que venciera en los mismos lugares que el cartaginés e incluso en los que aquel había salido derrotado: *Señores, lo que a mí me parece es lo que tengo que hacer, y es que nunca Dios quiera que baste ninguna fortuna ni adversidad para me hacer volver atrás. Yo determino, señores, de ganar antes tres pasos adelante, aunque sean para mi sepultura, que tomar dos solos atrás para mi salvación y remedio (...) Ya que me hubiese de retraer, no había de ser a Capua, porque no se sufre perderse una cibdad más de un capitán. Aníbal, aquel muy astuto y sabio capitán de los cartagineses, Capua fue su total perdición por se recoger allí: Ibidem*, p. 403.

¹⁹⁶⁶ La figura de Aníbal comenzó a ponerse en valor en los inicios del Renacimiento y no se le vio como el acérrimo enemigo romano, sino como el militar digno de admiración. Segismundo Pandolfo Malatesta mandó apoyar las columnas de las capillas del templo Malatestiano de Rímimi sobre elefantes, en un claro intento de parangonarse con el general cartaginés.

¹⁹⁶⁷ AGHION, I., BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F.: *Héroes y dioses de la Antigüedad*, pp. 24 y 25. Estos mismo motivos se usarían en la Europa nórdica, como en la decoración de la sala de fiestas del convento de San Jorge, cerca de Friburgo, obra de A. Holbein y T. Schmid sobre 1515 y donde los frescos con las hazañas de Escipión y Aníbal se contraponen (asalto de Sagunto y Cartago).

¹⁹⁶⁸ DONATO, M. M.: *I generi e temi ritrovati en Memoria dell' Antico nell' arte Italiana: Volumen II*, p. 140 y ss. No es extraña la elección de personajes clásicos que tuvieran el mismo nombre que el comitente o alguno de sus familiares cuando se pretendía comparar y halagar al homenajeado. Recordemos que el motivo de realización de *El Sueño de Escipión* de Rafael era hacer un homenaje a Escipión Borghese y por eso se escogió un personaje de la Antigüedad con su mismo nombre, algo muy usual en la Italia humanista: GUERRINI, R.: *I generi e temi ritrovati en Memoria dell'*

representación suya en la fachada del convento de San Marcos de León, junto a otros personajes de la Antigüedad y el pasado hispano.



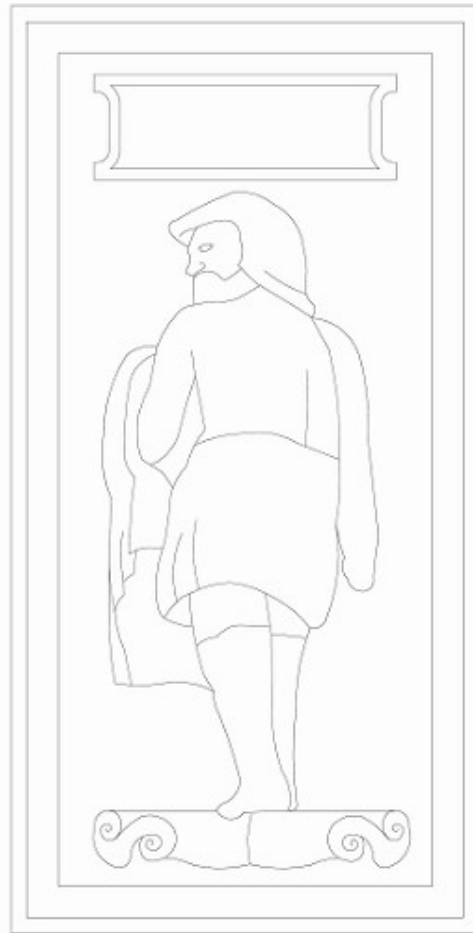
Juan de Juni, Juan de Angés, Guillén Doncel y Esteban Jamete (atribuido): medallón de Aníbal, fachada del convento de San Marcos, León

En cuanto a la iconografía más corriente para representar a Aníbal según los textos clásicos sería la del paso de los Alpes con su ejército y la famosa utilización de elefantes en su maniobra, episodio que narraba Polibio. Otro ejemplo sería el famoso pasaje en el que Aníbal niño juró odio eterno a los romanos que nos citaba Tito Livio. Ninguno de estos modelos sería satisfactorio para el programa que nos incumbe, ya que no se puede utilizar una composición de conjunto como podría ser la de un ejército o Aníbal y su padre en el templo debido a las reducidas dimensiones del programa y a la estructuración del mismo, que sólo permite una figura dentro de cada marco para el que ha sido concebida. Tampoco el paisaje podría usarse en este programa, ya que no fue concebido para este propósito. De ahí que Aníbal sólo pueda ser identificado por la cartela que le acompaña y sin la cual sería un militar más.

Con respecto a la composición de la figura, aún colocándose en el lugar más marginal del programa es una de las más interesantes en relación a su diseño y posible origen que comentaremos en el capítulo 9. Aníbal se presenta con la cabeza de perfil, pero el resto del cuerpo lo hace de espaldas, siendo esta posición bastante artificial y extraña dentro de todo el programa. Se trata de la única figura que se coloca totalmente de espaldas tanto al altar mayor como al espectador una vez éste ha atravesado la perdida reja. Por lo tanto la relación visual con el visitante es completamente nula y Aníbal permanece impassible mientras el visitante lo contempla, sin mantener con éste ningún tipo de diálogo.

¹*Antico nell'arte Italiana Volumen I*, pp. 77 y 85. Ver capítulo 8.2.

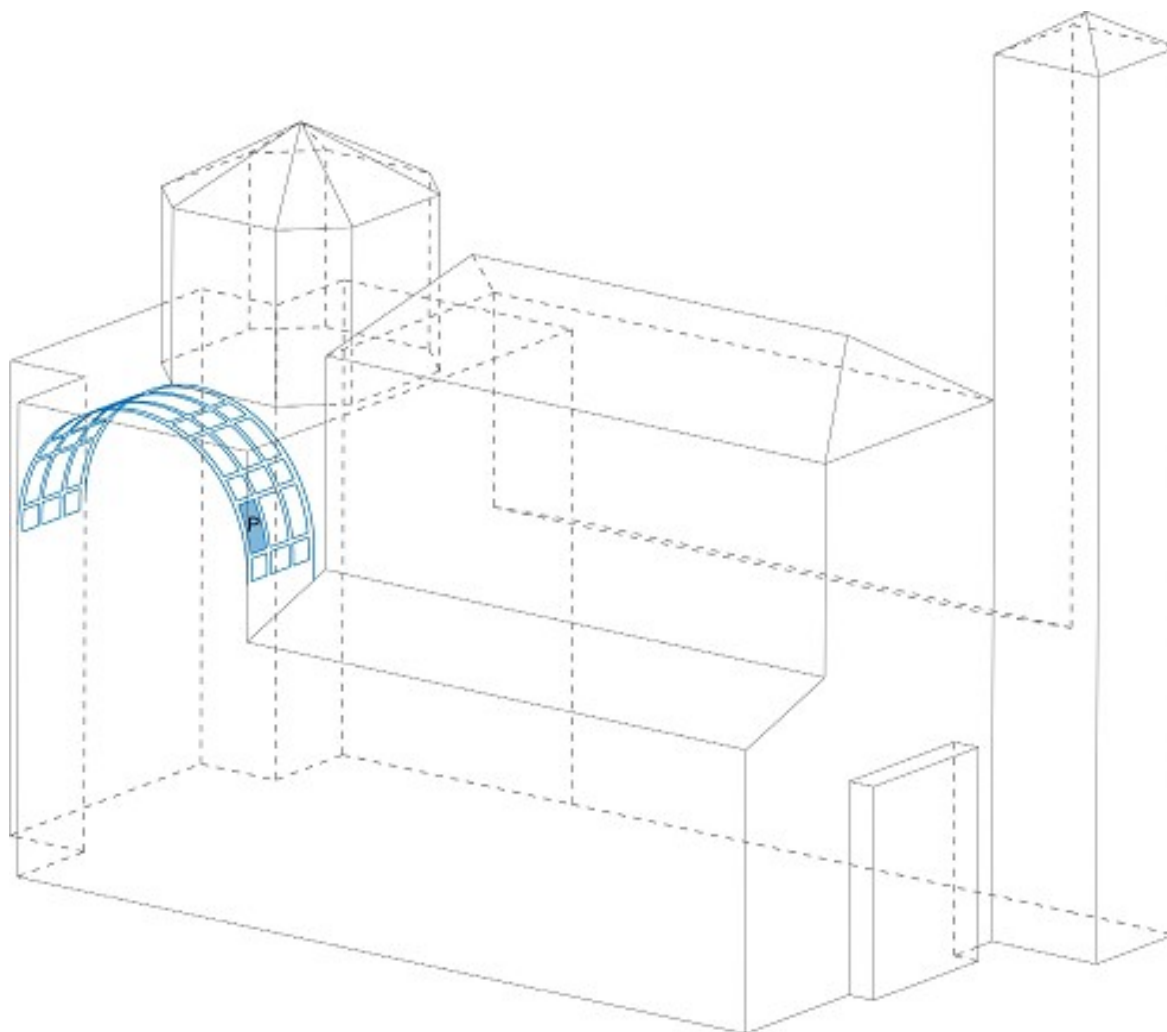
Esta figura también cuenta con el mismo problema que la de Marcelo, y se trata de la pérdida de gran parte de la policromía original que en un tiempo la decoraba. Estas pérdidas no llegan a tanta gravedad como en la figura mencionada, pero dificultan la lectura iconográfica de la misma. Esto, unido al hecho de que Aníbal se coloque en el lugar más marginal y por tanto menos iluminado de toda la composición hace que buena parte de los detalles de su decoración pasen desapercibidos a gran parte del público. Aníbal posee las ya conocidas y características botas con remaches que el resto de personajes del ciclo. Tienen un color azulado metálico y protegen las piernas hasta la altura de las rodillas. Más arriba encontramos los calzones color ocre muy deteriorados en su colorido, que separan las botas del faldón a tablas. Este faldón es también similar al del resto de figuras; posee un color marrón oscuro, que junto con las botas, es la parte que menos ha sufrido la pérdida de policromía que soporta el militar. En la parte superior encontramos la coraza que también portan otros de sus compañeros, pero que en este caso la falta de color en la armadura hace que Aníbal pierda gran parte de su fuerza y expresión originales. La cabeza, que como ya hemos dicho cumple un perfil riguroso, porta un casco de formas circulares similar a los de Marcelo o Marco Tulio. En la parte delantera posee una protuberancia alargada muy parecida a la que tenía el casco de Mario, mientras que en la parte posterior se prolonga hasta cubrir y proteger la nuca del cartaginés. Aparte de esto, se decora con la ya conocida pluma como otras de las figuras, detalle que sólo puede comprobarse a corta distancia debido la escasa luz que por su específica colocación recibe.



Anibal, ciclo iconográfico de San Jerónimo



Localización de Aníbal en las bóvedas de San Jerónimo



Localización de Aníbal en la iglesia de San Jerónimo

Ya hemos comentado que la cabeza se coloca de riguroso perfil, por lo que solamente podemos contemplar la parte izquierda de la faz del general. El rostro se nos presenta distante y sin expresión, con una majestad que no necesita mantener ningún tipo de relación con el visitante que lo está contemplando. Aparece barbado, con una perilla muy poblada que no cubre todo el rostro.

Pero aparte de la composición, el elemento más característico y curioso de Aníbal sería la capa que porta en sus manos, y que debido a que está colocado de espaldas al espectador, sólo puede llevarla delante de su propio cuerpo, con lo que está restando visibilidad a la misma. La capa no se coloca a su espalda, que sería el lugar normal para que tuviera una óptima visión, como ocurría con Marco Tulio o César, sino que sirve de elemento compositivo y el artista juega con ella como hacía con Marcelo, para hacer menos monótono el ciclo figurativo. Esta capa aparece en las manos de Aníbal, más como una ofrenda que como una prenda en sí misma, dando un carácter elegante pero al mismo tiempo extraño a la composición total de la figura.

Otro tema interesante sería el hecho de que Aníbal sea el único de todos estos militares que, aún vistiendo como los demás, no porte ningún arma, a diferencia de las espadas, alabardas o escudos del resto de sus compañeros. El resto posee algún tipo de

arma, ya sea ofensiva o defensiva, que llevan claramente en las manos, mostrándola al visitante del monumento para simbolizar así su condición de militares y guerreros. Algunos de ellos, además de en las manos, ostentan otras armas al cinto (Marco Tulio y Homero). Pero Aníbal, al tener las manos ocupadas con la capa y además colocar su propio cuerpo entre éstas y el visitante, no puede portar ningún tipo de arma. Es de destacar que tampoco en el cinto se encuentre ninguna espada, lugar idóneo y de gran visibilidad si el artista hubiera querido colocar este atributo al general cartaginés.

8.9. Estudio del programa iconográfico masculino

Al igual que en el ciclo femenino las mujeres ilustres que simbolizaban las virtudes de la duquesa se realizaban en altorrelieves que sobresalían de la pared, esto mismo ocurre con el grupo de los hombres. El altorrelieve, como técnica muy valorada en la escultura renacentista hispana y que supedita la composición de la figura a su adaptación en el marco, vuelve a utilizarse para las figuras que representan los valores del Gran Capitán. También se decide colocar un sólo personaje en cada espacio del entramado de las bóvedas, para conseguir la misma monumentalidad que se lograba con el ciclo femenino. Las similitudes entre ambas partes no se limitan al número de figuras (ocho en ambos casos) sino que se cumple la total simetría estructural que todo el conjunto disfruta en su colocación en las bóvedas como lugar más privilegiado y desde donde mejor podían ser contemplados por el espectador, cumpliendo así su función de referente al Gran Capitán y a su esposa y motivar al público para conocer sus virtudes y servirles de modelo. Al igual que ocurría con las mujeres, también la reja de estilo renacentista¹⁹⁶⁹ impedía el paso del visitante hacia el interior del crucero y su acceso hasta el altar mayor, haciendo que la mitad del ciclo masculino permaneciera invisible y desconocida al público general. Así se creaba un espacio privilegiado o visible para cualquier visitante y un espacio marginal o invisible a quien no disfrutara de un acceso especial. Vimos como este elemento hacía que el ciclo femenino se separase en dos grupos de cuatro figuras, dividiendo perfectamente el programa iconográfico en la parte privilegiada donde se colocaban las mujeres de origen bíblico y en la parte marginal con las mujeres de origen mitológico. Tanto si los creadores del programa iconográfico consideraron inferiores a las figuras de origen mitológico relegándolas a un lugar secundario frente a las de origen bíblico o si eran conscientes de que podrían crear problemas por su origen pagano con las autoridades eclesiásticas o de lectura para un público no especializado, esto no ocurre con los hombres. El ciclo masculino no posee una estructura tan simétrica y perfecta en su división como el femenino (religioso-mitológica) y su lectura debe realizarse de un modo distinto, ya que los personajes elegidos no parecen tener unas características comunes que lleven a una lectura iconográfica similar a la que hemos hecho con las mujeres.

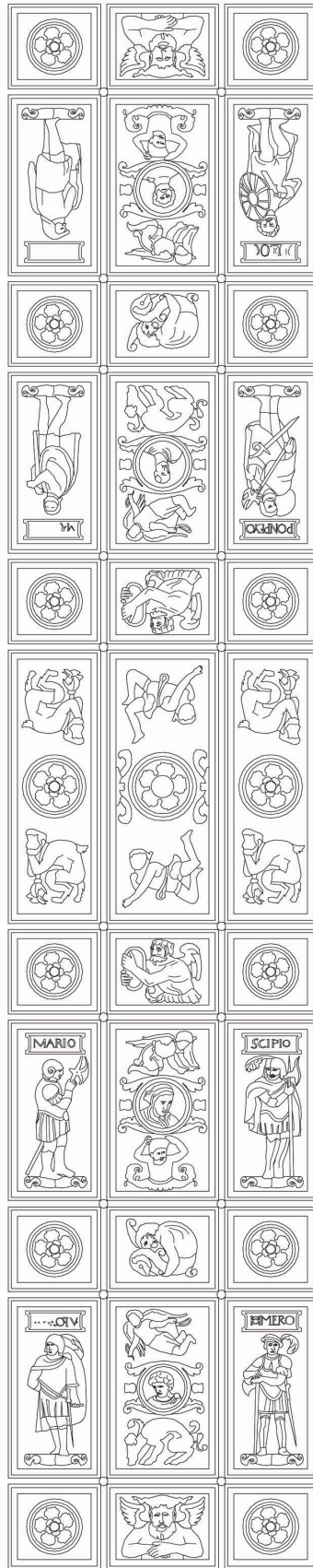
En el ciclo femenino encontrábamos un esquema general compositivo donde las figuras estaban colocadas e interpretadas de una forma absolutamente ordenada y planificada, con unas características comunes que unían aún más la totalidad del programa iconográfico. El tema separaba su origen bíblico o mitológico y la interpretación del artista las distribuía en registros de tres cuartos, de perfil, estático o dinámico. Además todas las figuras dirigían su atención hacia el crucero de la iglesia y la línea general de los atuendos se elaboraba para ofrecer una estética uniforme. El ciclo masculino por el contrario no posee unos rasgos comunes y por ello su lectura no debe realizarse en dos bloques separados sino en una línea continua. Además debemos señalar que la falta de homogeneidad en sus diseños hizo que el artista experimentara con las características compositivas, ofreciendo gran variedad de posturas en las figuras y jugando con los diferentes tipos de cascos, armaduras y armas, lo que convierte al ciclo masculino en la parte más rica en cuanto a tema figurativo de todo el conjunto¹⁹⁷⁰.

¹⁹⁶⁹ La mencionada reja fue realizada en 1601 por Francisco de Aguilar y desapareció de durante la invasión francesa: ver capítulo 2.2.

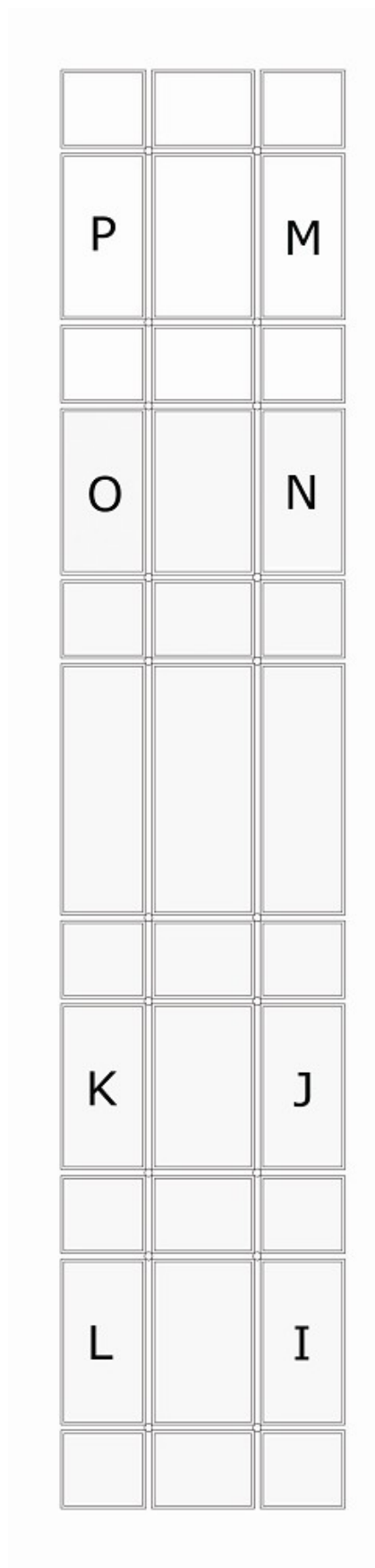
¹⁹⁷⁰ El hecho de que las figuras masculinas sean mucho más variadas y novedosas y su posible origen e inspiración se estudiará en el capítulo 9.



Ciclo iconográfico masculino, bóvedas de la iglesia de San Jerónimo, Granada



Ciclo iconográfico masculino, bóvedas de la iglesia de San Jerónimo



Esquema de localización de las figuras masculinas

Si las figuras femeninas se colocaban en el brazo derecho del crucero con un orden y una posición muy estudiadas como ya hemos comentado en su apartado, las masculinas no parecen seguir a primera vista este mismo esquema e incluso se observa en ellas una falta de composición general, de claridad en su iconografía en incluso de coherencia entre las virtudes que pretenden simbolizar y las que, presumiblemente se atribuirían al Gran Capitán. También parecen gozar de una cierta anarquía y confusión en su colocación, llegando a errores que a primera vista podrían parecer muy graves para un programa iconográfico de esta envergadura.

La primera cuestión que debemos resolver es la elección de los personajes. En el ciclo masculino no existe la perfecta distribución en el orden de colocación que existía en la parte femenina ya que es totalmente pagano y no aparece ningún atisbo de religiosidad en las figuras que lo forman. Por lo tanto en esta parte el tema religioso no es importante como sí lo era en el ciclo femenino y todos los representados son personajes anteriores al nacimiento de Cristo y de clara tradición clásica, aunque de diversos orígenes. La complejidad del grupo elegido nos lleva a analizar y descartar algunas razones que pudieron influir en la elección y colocación de las figuras:

1) Una de las primeras motivaciones para esta selección pudo ser la cronología, pero los personajes no se ordenan según este parámetro, ya que no se sigue un hilo temporal en su colocación. De todos modos podemos separar claramente a los varones ilustres en tres grupos diferenciados con respecto a la época en la que vivieron:

- El primer grupo estaría formado por Homero, poeta épico griego de alrededor del año 1000 a.C. Es la primera figura que ve el espectador y por tanto quien abre el ciclo.
- El segundo grupo estaría compuesto por Escipión, Marcelo y Aníbal, todos ellos generales contemporáneos entre sí que vivieron entre los siglos III y II a. C., y fueron actores principales de la segunda guerra púnica.
- El tercer y más amplio grupo lo formarían Mario, Cicerón, César y Pompeyo, que vivieron en el siglo I a. C y llegaron también a ser contemporáneos entre ellos, aunque el primero fuera algo mayor que el resto.

Como podemos ver, la cronología no es la base de la colocación de los personajes, ya que aunque Homero es la primera figura y Escipión la segunda, se pasa rápidamente a Mario y Cicerón en lugar de continuar con Marcelo y Aníbal. Si se hubieran ubicado así, los 4 personajes más antiguos habrían quedado en la parte privilegiada (uniendo al poeta épico griego con los protagonistas de la segunda guerra púnica) y los 4 más modernos en la marginal (personajes del siglo I. a. C. o finales de la República), pero nunca se realizó de este modo, rompiendo el posible orden cronológico. Destaquemos que, aunque en muchos ciclos masculinos tardomedievales o renacentistas se utilizaran emperadores¹⁹⁷¹ en éste no se escogió ninguno. Existen algunos emperadores romanos como Trajano, Augusto o Marco Aurelio de enormes connotaciones positivas que incluso estarían relacionados con nuestro país como es el caso del primero. Pero los creadores del programa prefirieron omitirlos eligiendo un grupo de personajes romanos de época republicana. Debemos prestar atención al momento en el que se concibió el ciclo y recordar la visita del emperador Carlos V a nuestra ciudad en 1526. Sin duda la elección de

¹⁹⁷¹ Ver capítulos 3.3, 3.4 y 3.5.

emperadores romanos en un momento en el que el gobernante español ostentaba el mismo título hubiera sido un gesto de pretenciosa comparación, algo que doña María y sus ayudantes debieron evitar sabiamente y por este motivo centraron el núcleo del programa en figuras anteriores al imperio romano. Así, si los personajes de las bóvedas vivieron antes del período de esplendor imperial, del mismo modo el Gran Capitán podía compararse con ellos, al haber vivido en el momento precedente al gran imperio de Carlos V, que ya estaba utilizando una iconografía inspirada en dicha época¹⁹⁷².

2) Otra posible razón de colocación sería la función que los personajes desempeñaron en vida, y así podemos dividirlos en dos grupos: Homero y Cicerón son escritores y el resto figuras militares (podríamos plantearnos la duda de dónde situar a César, como escritor o como militar, pero consideramos que en la época renacentista era más conocido por sus gestas bélicas que por sus obras literarias), pero aunque ambos escritores se coloquen en la parte privilegiada, tampoco esto nos sirve para establecer un orden fijo atendiendo a este baremo. Además, su iconografía comete ciertos errores, como el hecho de colocar armas al poeta Homero y al orador Cicerón (Marco Tulio), negándoles así sus atributos propios como serían el pergamino o el libro de lectura.

3) La tercera elección sería el emparejar a personajes antagónicos como son Escipión y Aníbal, que podrían haberse colocado uno enfrente de otro o uno encima de otro para simbolizar su oposición (lo que ocurre con César y Pompeyo) o también uno al lado del otro para aclarar que hacen pareja y que su lectura va unida. Pero la colocación arbitraria y sin ningún orden lógico aparente de todos los personajes nos hace eliminar esta razón. Tampoco hubiera sido correcto el colocar parejas de enemigos ya que la mitad de los personajes elegidos tendrían un carácter negativo, rompiendo así con la lectura de virtudes de todo el ciclo.

4) En cuanto al origen de las figuras, tampoco nos sirve para establecer de una manera clara el orden de lectura. Según esta pauta las figuras se dividen de nuevo en 3 grupos:

¹⁹⁷² Recordemos que la iconografía elegida por Carlos V fue la imperial romana, diferente a la del período republicano que se expresa aquí. Ver capítulos 3.2. y 3.5. Durante la Edad Media la República romana había palidecido frente al Imperio y debido a la influencia del cristianismo se crearon prototipos imperiales positivos como Trajano o negativos como Nerón. Los héroes de tiempos anteriores se conocían tan sólo por ciertas hazañas ejemplares, como el sacrificio de Catón y la continencia de Escipión, pero sin ninguna concatenación de hechos. Fue Petrarca quien recuperó a los protagonistas y artífices de la Historia, apoyado en el conocimiento de Tito Livio, para reconstruir a los héroes republicanos como modelo de ejemplaridad, hecho importantísimo en el desarrollo de la tradición de los hombres ilustres. Así se creó un parangón entre las formas monárquicas con la interpretación imperial y las ciudadanas del régimen moderno con la época republicana de la historia romana. También el gusto personal del comitente y el mensaje que quisiera expresar condicionaban la elección de los personajes: el señor de Carrara tenía en su morada un grupo de héroes republicanos y pocos emperadores: DONATO, M. M.: *I generi e temi ritrovati in Memoria dell'Antico nell'arte Italiana: Volumen II*, pp. 115-116. Las comparaciones de militares de la época con figuras de la Antigüedad estaban muy arraigadas en la sociedad napolitana de inicios del siglo XVI: en la entrada en Capua tras su victoria en el Garellano, sus habitantes prepararon a don Gonzalo una entrada *all' antica* con muchos arcos triunfales, de la misma manera que los romanos recibían a sus emperadores, halagos que el Gran Capitán mandó deshacer. Estos arcos narraban sus victorias y se le equiparaba a antiguos capitanes y jefes militares. Se le igualaba a Augusto en felicidad y a César en presteza, liberalidad y perdonar a todos aquellos que se le rendían; a Trajano en rectitud y justicia; a Antonino Pío, a Tito, Vespasiano y todos aquellos emperadores en quienes florecieron las virtudes así de la paz como de la guerra: HERNANDO SÁNCHEZ, C. J.: *Las letras del héroe. El Gran Capitán y la cultura del Renacimiento en Córdoba, el Gran Capitán y su época*, p. 242. Como vemos antes de la llegada de Carlos V no había problema en la utilización de emperadores romanos para igualarlos al Gran Capitán como ocurrió en Capua en la entrada relatada. Pero cuando el soberano español comenzó a utilizar la iconografía imperial y se apropió de dicho título, el decoro debió imponer el uso de personajes precedentes y se prefirió realizar un ciclo íntegramente compuesto por varones republicanos.

- El primero estaría compuesto por Homero, único personaje griego de todo el programa y que se coloca en el primer lugar del mismo.
- El segundo y más numeroso grupo estaría formado por Escipión, Mario, Cicerón, César, Pompeyo y Marcelo, todos ellos de origen romano, aunque como hemos visto de diferentes épocas.
- El último grupo lo formaría Aníbal, el único personaje cartaginés de todo el programa y además la última figura en el orden de lectura iconográfica.

Con respecto a este tema del origen, bien es cierto que no todos los romanos están en una u otra parte del ciclo, pero sí se comienza la lectura con el poeta griego y se continúa con el grupo de figuras romanas para finalizar con el único cartaginés del programa. Por lo tanto aquí sí encontramos un cierto grado de organización en cuanto a la separación de personajes dependiendo de su origen¹⁹⁷³.

Por lo tanto, si ninguna de las anteriores divisiones nos resulta totalmente convincente, llegamos a la conclusión de que, al igual que en la parte femenina los personajes y sus virtudes no se elegían de un modo general e ideal, sino adecuados a la vida particular de la duquesa, también en la parte masculina debería cumplirse este criterio. Debemos tener en cuenta que no se trata de personajes religiosos que simbolizen virtudes cristianas y por ello las similitudes hay que buscarlas en el mundo material, en hechos similares que ocurrieron tanto en las vidas de los personajes elegidos como en la del Gran Capitán. Homero quedarían totalmente fuera de esta clasificación, más que por no ser militar por ser el introductor y poeta que cantará las comparaciones entre el resto de personajes y el militar cordobés, por lo que no se pretende equipararlo con él. Las similitudes entre la vida de estos hombres y la del Gran Capitán no se limitarán a hechos precisos, sino que todos ellos en líneas generales fueron grandes militares o figuras del pasado que sufrieron por reveses del destino diversas desgracias y un final nada acorde con su categoría moral y personal que no se corresponde con la magnificencia con la que vivieron. Todos los personajes excepto Homero, es decir los romanos y Aníbal vivieron grandes momentos de triunfo en sus vidas pero sufrieron la desgracia siempre desde dentro de su bando y su caída la provocó la envidia de su propia gente, algo que el Gran Capitán sufrió y de lo que se quejó durante el final de su vida. Es este mensaje de grandes personajes que no acabaron sus días con la gloria con la que debieron hacerlo el que la duquesa pretendió transmitir al espectador¹⁹⁷⁴, al igual que su esposo, después de

¹⁹⁷³ La elección de personajes romanos como la parte primordial del ciclo no era nada extraño. El propio Cicerón indicaba que *se deben atribuir a los romanos las virtudes y a los griegos la cultura*: ALFARO, V. y FRANCIA, R.: *Bien enseñada: la formación femenina en Roma y el Occidente romanizado*, p. 34. Recordemos también que la organización de las fuerzas españolas estaba inspirada en la de las legiones de César. Al igual que los romanos dividían sus legiones, compuestas de hasta 6000 hombres, en diez cohortes, el Gran Capitán dividió su escuadrón en 12 compañías o batallas y lo compuso de 6000 hombres de a pie. Cada compañía tenía 500 hombres, de ellos 200 piqueros ordinarios, 200 rodelleros y 100 arcabuceros. Armados de esta manera habría 10 compañías, las otras dos serían de piqueros extraordinarios. Cada compañía estaba mandada por un capitán y 5 cabos de batalla, que mandarían 100 hombres y los cabos de escuadra o de a diez, que mandarían 10 hombres. Un coronel mandaba todo el batallón. Cada capitán tenía un alférez con su bandera, dos tambores y un pifano. Constaba además de un escuadrón de 300 jinetes ligeros y 300 hombres de armas por cada coronelía, una proporción pequeña con respecto a los hombres de a pie. En total el ejército se componía de 12000 infantes y 1200 jinetes: SERRADILLA BALLÍNAS, D.: *Las unidades en La infantería en torno al Siglo de Oro*, p. 283.

¹⁹⁷⁴ Recordemos que la obra de Bocaccio *De Casibus virorum illustrium*, más tarde traducida por Pero López de Ayala como *Cayda de príncipes* y a la que haremos referencia a lo largo del análisis, mostraba este mismo hilo argumental de personajes famosos caídos en desgracia, muchas veces por culpa de sus propios conciudadanos. *Desde tiempos inmemoriales (...) todos los grandes Capitanes sintieron la "cruel envidia" de la sociedad tras una importante victoria. La sintieron Aníbal, Escipión, Mario, Pompeyo o Julio César: ninguno de ellos escapó a ese destino*: RUIZ-DOMÈNEC, J. E.: *El Gran Capitán: Retrato de una época*, p. 359.

conquistar todo un reino, acabó sus días desterrado en la villa de Loja por las envidias de los que le rodeaban.

El tema de la envidia y la desgracia¹⁹⁷⁵ se repite constantemente y es un nexo común entre las vidas de los personajes elegidos y la del Gran Capitán, como refleja claramente el siguiente pasaje de la *Crónica manuscrita*: *Algunos invidiosos, por deshacer la gloria del Gran Capitán, dijeron que en el término postrero de su vida había estado en Loja como desterrado (...) no se maravillarán si considerasen ser cosa fatal á los Capitanes clarísimos, que apretados en los postreros días de su vida de la invidia y menoscabados de su honra, mueran desfavorecidos; que si los historiadores no nos mienten (...) Entre los romanos, el Gran Pompeyo le mandó cortar la cabeza Ptolomeo, Rey de Egipto. A César le mataron los conjurados, seyendo Capitanes Bruto y Casio le dieron veinte y tres puñaladas (...) Aníbal, capitán de los cartagineses, se mató de ponzoña, por no venir vivo en poder de los romanos. Pues aquel Scipión Áfricano, que después de haber hecho tantas cosas y tan notables, venció á Aníbal y hizo á Cartago tributaria, venció á Antioco, Rey de Asia, enojado de tan grande ingratitud, se salió de Roma á una gran casería suya y allí murió, y mandó en su testamento que sus huesos no los llevasen a Roma, cibdad tan ingrata*¹⁹⁷⁶.

Pero por supuesto todo no podía ser negativo en un ciclo iconográfico de virtudes y aparte de la desgracia de los personajes, encontramos los valores positivos que hacen que se incluyan en el programa. El corpus teórico y literario en el que se sustenta la elección de los personajes masculinos del ciclo lo forman las *Vidas paralelas* de Plutarco y los *Triunfos* de Petrarca. La primera obra aporta el concepto de unir personajes famosos de diferentes épocas para compararlos entre sí y extraer las virtudes de ambos como ejemplo de enseñanza moral, algo que se cumple perfectamente en la idea de la decoración de las bóvedas. Hoy día la obra nos ofrece las vidas de Mario, Cicerón, César, Pompeyo y Marcelo, con lo que faltarían para completar el ciclo Escipión, cuya biografía se ha perdido, y Aníbal, del que Plutarco nunca se ocupó. Pero recordemos que durante el *Quattrocento* Niccolò Acciaiuoli completó la ausencia de Escipión creando una biografía del general romano y la unió con la de Aníbal, para compararlos según el modelo creado por Plutarco. Estas dos biografías fueron incluidas por Gianantonio Campano en su *editio princeps* estampada en Roma en latín de 1470. Debido a que en el siglo XV los amanunenses eran los encargados de miniar el texto y muchas veces no aparecía especificado si el nombre indicado correspondía al traductor o al autor de un escrito, muchos copistas interpretaron el nombre del traductor como el del autor, de ahí que se produjera el error de la *Vida de Aníbal* escrita por Plutarco y traducida por Acciaiuoli, cuando en realidad éste último era el verdadero autor. Así durante sucesivas ediciones estas dos biografías se consideraron como obra auténtica de Plutarco y el error fue pasando de una reestampación a otra¹⁹⁷⁷. Gracias a este dato sabemos que la edición que la duquesa y los programadores del ciclo pudieron manejar de esta obra incluiría a todos los personajes

¹⁹⁷⁵ Recordemos la resignación con que el Gran Capitán aceptaba la ingratitud del rey Fernando: HENARES CUÉLLAR, I.: *Historia del Arte, pensamiento y sociedad*, pp. 68-69. El propio Maquiavelo, sin mencionar el nombre del rey Fernando, nos ofrece un retrato que, aunque alabado por el autor, nos muestra ciertas connotaciones actualmente consideradas como negativas: Un príncipe de nuestros días, al cual no está bien nombrar, jamás predica otra cosa sino la paz y la lealtad siendo acérrimo enemigo de una y de la otra: MAQUIAVELO: *El Príncipe*, p. 123.

¹⁹⁷⁶ RODRÍGUEZ VILLA, A.: *Crónicas del Gran Capitán*, pp. 467-470. Recordemos que todos los personajes del ciclo excepto Homero y Marcelo aparecían en la *Caída de Príncipes* de Pero López de Ayala, quejosos de la envidia que habían sufrido, hecho principal de su desgraciado fin.

¹⁹⁷⁷ GUERRINI, R; CACIORGNA, M; y FILIPPINI, C.: *Biografía Dipinta: Plutarco e l'arte del Rinascimento 1400-1550*, pp. 9, 162, 211, 220, 226 y 229.

del ciclo excepto a Homero. También hemos comentado en el capítulo 5.3 que don Gonzalo había tomado conciencia de la necesidad de utilizar el lenguaje de la Antigüedad para afianzar su prestigio y presentarse como restaurador de las glorias locales. Por ello se involucró en los ámbitos culturales más afectados por la guerra de Nápoles: la Universidad y la producción tipográfica. El Gran Capitán también mostró un gran interés por disponer de un instrumento de divulgación para atraerse al círculo humanístico de la Academia Pontaniana y se mostró muy amigo de letrados, poetas e historiadores entre los que destacaron el obispo Cantalicio, Pietro Gravina, Pontano, o Sannazzaro¹⁹⁷⁸. Precisamente éste último fue conocido por ser traductor de Plutarco, hecho que demuestra que el Gran Capitán conoció las *Vidas Paralelas*, que serían muy nombradas en los círculos literarios napolitanos¹⁹⁷⁹ y que influyeron tanto en él como en su esposa para la concepción del ciclo granadino.

La otra obra que supone el segundo pilar literario del programa iconográfico son los *Triunfos* de Petrarca, donde el autor explica en seis poemas narrativos los distintos estadios por los que pasa el ser humano durante su vida: en la juventud es el amor quien le gobierna; en la madurez llega el momento de la castidad y como consecuencia de ella aparece la idea de la muerte. A su vez la muerte conlleva la concepción de lo superfluo de la vida terrena y la fugacidad del tiempo y por fin el hombre se da cuenta de que debe desear lo imperecedero, que es Dios y la vida eterna. Todos estos pasos que debe recorrer el destino del hombre le dan a la obra una gran influencia moralizante y cristiana. Muchos de los personajes del ciclo aparecen en varios capítulos, pero lo interesante es que todos ellos se nombran en el *Triunfo de la Fama* por sus acciones valerosas o sus obras literarias¹⁹⁸⁰. El autor presenta en primer lugar a los personajes de Roma, que aparecen como un bloque, otorgando más importancia a la época republicana frente a la imperial¹⁹⁸¹. La primera parte está encabezada por las dos figuras más admiradas por Petrarca, César y Escipión:

*Llevaba la Señora (Fama) a su derecha
a Escipión y a César, mas no supe
quién de los dos más próximo le estaba;
de la virtud y no de Amor esclavo
uno de aquellos, y de los dos el otro*¹⁹⁸².

Tras ellos se menciona a Marcelo entre una larga lista de generales republicanos, a

¹⁹⁷⁸ HERNANDO SÁNCHEZ, C. J.: *Las letras del héroe. El Gran Capitán y la cultura del Renacimiento en Córdoba, el Gran Capitán y su época*, pp. 228, 245-248 y 251.

¹⁹⁷⁹ HERNANDO SÁNCHEZ, C. J.: *El reino de Nápoles en el Imperio de Carlos V*, p. 98.

¹⁹⁸⁰ La única parte de todo el libro en la que los 8 personajes masculinos aparecen juntos es en el *Triunfo de la Fama*, y es precisamente Fama lo que se pretende conseguir al realizar este ciclo. Algunos aparecen nombrados explícitamente, como César y Escipión abriendo el cortejo de personajes famosos que recorren el mismo trayecto que se realizaba durante la época clásica en la entrada triunfante en la ciudad eterna. Prosigue mencionando muchos personajes romanos que hicieron un gran bien a Italia y que la defendieron en caso de guerra, donde nombra a Marcelo y a Mario. Otros personajes se nombran mediante información acerca de sus vidas: *después de Appio vi a un grande*, ese grande se refiere a Pompeyo, cuyo título más importante era Magno. Tras los personajes romanos desfilaron los extranjeros, y a la cabeza de estos figura Aníbal y tras él Aquiles y multitud de héroes griegos y troyanos. Después menciona a mujeres famosas, algunas de las cuales aparecen en el ciclo femenino, y por último a filósofos y literatos, entre los que destaca Homero, a quien se refiere al final del poema tras Sócrates y Jenofonte, nombrándolo como *aquel ardiente viejo de quien las Musas fueron tan amigas*. El último personaje del ciclo que se menciona es Cicerón, a quien Petrarca define como *Marco Tulio, ejemplo de elocuencia*: PETRARCA, F.: *Rime, Trionfi e Poesie Latine*, pp. 531-547.

¹⁹⁸¹ El *Triunfo de la Fama* se divide en 3 partes, dedicadas a los militares romanos, a los militares extranjeros con Aníbal como enemigo más formidable de los romanos, por delante de Alejandro Magno y la última a los historiadores, literatos y poetas: CAPELLI, G. M.: *Triunfos*, pp. 56-57 y 61. El hecho de colocar a todos los romanos en un bloque también se repite en el programa masculino, donde el núcleo central de personajes está compuesto por figuras de generales romanos y el inicio y el final lo ocupan Homero y Aníbal, dos personajes externos a Roma.

Pompeyo y a Mario¹⁹⁸³. La segunda parte se dedica a militares extranjeros con una estructura simétrica y el primero que se nombra es a Aníbal, al igual que en la parte de los romanos abría el cortejo su enemigo Escipión¹⁹⁸⁴. Por último, la tercera parte del *Triunfo de la Fama* está dedicada a personajes famosos por sus obras literarias, entre los que se destacan Homero y Cicerón¹⁹⁸⁵. Por lo tanto encontramos que en esta obra se menciona a todos los personajes del programa masculino. Si las *Vidas paralelas* aportaban la idea de la comparación entre personajes de diversas épocas en un claro afán educativo, el *Triunfo de la Fama* ofrece el concepto cristiano-pagano de superación moral a través de la virtud y era precisamente un Templo de la Fama o de la Gloria lo que la duquesa pretendía conseguir al crear este ciclo.

Llegados a este punto debemos destacar que los personajes mencionados gozaron de momentos de gran fama, entre los que se destaca la ceremonia del triunfo, que todos los militares romanos del ciclo disfrutaron¹⁹⁸⁶. Los triunfos de estos personajes nos recuerdan

¹⁹⁸² PETRARCA, F.: *Triunfos*, p. 249. Para Petrarca la figura de Escipión siempre queda en un lugar superior a la de César, en este caso debido a la lascivia del último frente a la continencia del primero.

¹⁹⁸³

*Con él dos Fabios y otros dos Catones;
dos Paulos, dos Marcelos y dos Brutos.*

*Y vi a un gran hombre de modales buenos:
y, a no ser por su fin, hubiera sido
el primero, pues era entre nosotros
Alcides, Baco o el mismo Epaminondas.*

*Vi a Mario, que a Yugurta y a los cimbro
y al teutón arrasa.*

Ibidem, pp. 253, 257, 261.

¹⁹⁸⁴

*Desviáronme ilustres extranjeros:
primero Anibal, y el cantado en versos,
Aquiles, coronado por la fama.*

Ibidem, p. 267. Petrarca admiraba a Anibal, a quien sólo le antepone la figura de Escipión, y lo que deja claro en su *Collatio inter Scipionem, Alexandrum, Hanibalem et Pyrrum*, de ahí que en este capítulo de extranjeros lo coloque en primer lugar.

¹⁹⁸⁵

*Sócrates, Jenofonte, y aquel viejo
tan brillante y amigos de las musas,
como saben Micenas, Troya y Argos.
Él cantó las andanzas y fatigas
del hijo de Lalertes y una diosa,
pintor primero de la vieja historia.*

*A su lado con él cantando iba
el de Mantua, que en méritos le iguala;
y aquél a cuyos pasos florecían
los campos: Marco Tulio, en quien se muestra
cuanto de flores tiene la elocuencia.*

PETRARCA, F.: *Triunfos*, p. 293.

¹⁹⁸⁶

Escipión celebró el triunfo por la victoria de Zama con el rey Sifax al frente de los prisioneros del cortejo: POLIBIO: *op. cit.*, pp. 190-191. Mario celebró dos veces el triunfo: la primera al regresar de África, llevando a Jugurta por las calles de Roma y la segunda junto a su colega Catulo tras la victoria sobre los galos, cuando fue llamado el tercer fundador de Roma: PLUTARCO: *Vidas Paralelas*, volumen 2, pp. 281 y 294. César celebró cinco veces de los honores del triunfo, cuatro en el mismo mes. Su primero y más esclarecido triunfo fue sobre la Galia, después el de Alejandría, el de Ponto, el de África, y en último lugar, el de España, y siempre con fausto y aparato diferentes: SUETONIO: *Los doce césares*, p. 32. Pompeyo celebró dos veces el triunfo antes de ser revestido de cargo curul. Celebró un único triunfo por la derrota de Mitridates y Tigranes y de otros muchos reyes: VALERIO MÁXIMO: *Hechos y dichos memorables*, pp. 474-475. Lo más asombroso fue que consiguió lo que nunca nadie había logrado, ya que su primer triunfo fue en África, el segundo en Europa y el tercero en Asia, parecía en cierta manera que con sus tres triunfos había abarcado toda la tierra: PLUTARCO, *Vidas Paralelas*, volumen 3, pp. 258-259. El triunfo de Marcelo fue de los más festejados debido a

sobremana a la entrada triunfal que el Gran Capitán disfrutó en Nápoles que la *Crónica* (impresa) *del Gran Capitán Gonzalo Hernandez de Córdoba y Aguilar* compara con la de César en Roma después de haber conquistado las Galias: *bastará saber que entró en Nápoles de esta manera. Todo el despojo de los franceses, como fueron armas de todo género y toda el artillería y banderas y otras cosas manuales que se hubieron, venían en carros delante, cosa digna de maravillar la cantidad de todos. Luego venían en sus escuadrones los infantes, tras ellos los caballos ligeros y en medio venía el Gran Capitán cercado de los Capitanes y de los más principados de Nápoles que le salieron a recibir. Más atrás venía la gente de armas, todas en muy buena ordenanza. Saliéronle a recibir con muy grandes invenciones de juegos y fiestas y grande compañía de damas y señores, las principales de Nápoles, las cuales traían entre sí un carro triunfal más rico y bien labrado que aquel en que Julio César entró en Roma, cuando puso a Francia debajo del imperio de los romanos. Pero el Gran Capitán, con aquella humildad de que naturaleza le dotó, desechando de sí toda soberbia, dando la honra á Dios, mediante quien había alcanzado tan grandes victorias de los franceses, no quiso entrar en el carro triunfal que aparejado le tenían, sino que quiso entrar así como venció, encima de su caballo y armado de sus armas*¹⁹⁸⁷. Es este triunfo lo que da, tanto a los personajes del ciclo como al Gran Capitán, una valía moral superior a la del resto de mortales y les abre paso hacia su lugar en las bóvedas como ejemplo y modelo de imitación al visitante que las contempla.

Para el orden de lectura de los personajes seguiremos el esquema de U invertida que ya utilizamos con las mujeres. La primera figura masculina es Homero, para continuar con Escipión, Mario y Cicerón. Una vez atravesada la reja, el programa continuaría con César, Pompeyo, Marcelo y Aníbal. A primera vista parece curioso que personajes tan importantes como César o Pompeyo se coloquen en la parte marginal del ciclo, dando privilegio a otros como Cicerón o Mario que, aún siendo muy conocidos, no lo eran tanto como los anteriores. Para esclarecer este asunto analizaremos el orden en que se colocan las figuras y obtendremos más información sobre su significado en el programa iconográfico.

su carácter especial, ya que el Senado decretó el triunfo a Marcelo, que llevó la armadura del rey galo Viridomaro al templo de Júpiter Feretrio como despojos ópimos: PLUTARCO: *op. cit.*, volumen 2, p. 106. El único romano que no celebró un verdadero triunfo fue Cicerón, pero sí disfrutó de algo muy similar, ya que su viaje de regreso del exilio desde Brundisio a través de Italia y su entrada a Roma fue el desfile propio de un triunfador. Como era tradicional en todas las procesiones protagonizadas por un *triumphator*, la de Cicerón tras atravesar el centro de la ciudad por el Foro y la vía Sacra culminó en el gran templo de Júpiter en el Capitolio y fue seguida de sendos discursos pronunciados ante el Senado y el pueblo. Pero a diferencia de la ceremonia usual, que circunscribía su recorrido a la ciudad de Roma, el desfile se prolongó varias semanas durante las cuales atravesó toda Italia de Sur a Norte, siendo celebrado su regreso por todas las ciudades a lo largo de la ruta: PINA POLO, F.: *Marco Tulio Cicerón*, p. 182 y ss. Según sus propias palabras: *Cuando me acercaba a la Urbe la situación llegó al extremo de que no hubo ni una persona de cualquier clase social conocidas por mi nomenclator* (esclavo que se encargaba de ir diciendo a su amo los nombres y circunstancias personales de aquellas personas con las que se encontraba) *que no se me acercara, excepto los enemigos a quienes no les cabía disimular o negar precisamente eso, que son mis enemigos. Llegado que hube a la puerta de Capena (entrada a Roma desde el sudeste viniendo por la vía Apia) las gradas de los templos estaban cubiertas por la gente más baja; y manifestándome ellos su bienvenida con los mayores aplausos, me escoltó hasta el Capitolio una afluencia y un aplauso parecidos, mientras que en el Foro y en el mismo Capitolio había una extraordinaria cantidad de gente*: CICERÓN: *Cartas I, Cartas a Ático*, pp. 211-212.

¹⁹⁸⁷ RODRÍGUEZ VILLA, A.: *Crónicas del Gran Capitán*, pp. 224-225.



Parte pública del programa iconográfico masculino

Algo que es común a ambos ciclos es la estructura de colocación de los lugares de privilegio en cada grupo. Si recordamos, dentro de las figuras femeninas su lugar no era arbitrario y contábamos con dos lugares privilegiados, uno secundario y otro marginal. Este mismo orden de lectura vuelve a repetirse en los hombres pero en sentido de simetría, como si de un espejo se tratase. De los 4 lugares visibles desde la nave central, los dos de la derecha (I y J) serían los privilegiados, el superior de la izquierda el secundario (K) y el inferior de la izquierda el marginal (L). El lugar I es el más importante al entrar en la iglesia ya que es la primera y única figura masculina que se aprecia (como ocurría en las mujeres con Judit). Mientras el visitante se acerca al altar mayor el lugar de privilegio I va cediendo importancia al lugar J, que no se puede ver desde la entrada pero que es más visible en el conjunto del ciclo desde la entrada al crucero donde debería estar la desaparecida reja. Al igual que la lectura femenina seguía un orden, la masculina se realizará en sentido contrario, es decir opuesto a las agujas del reloj. Así la primera figura sería Homero, seguido de Escipión, Mario y Marco Tulio, generando el siguiente esquema:

lugares privilegiados I y J: Homero y Escipión

lugar secundario K: Mario

lugar marginal L: Marco Tulio



Parte privada del programa iconográfico masculino

Los dos lugares de privilegio (I y J) lo son con respecto al conjunto y, dependiendo del punto exacto de la iglesia desde donde se haga la visión, uno predomina sobre otro: a la entrada y a lo largo de la nave, I predomina sobre J y en la parte anterior al crucero y la reja, J prevalece sobre I. Por lo tanto y al igual que ocurría con las mujeres, el lugar de preeminencia I o dinámico es el más privilegiado desde el momento del acceso a la iglesia hasta la llegada al crucero y es la primera figura que encontramos. En cuanto alcanzamos el crucero, la figura I cede su importancia a Escipión, que ocupa el lugar de preeminencia J o estático. Si en las mujeres la iconografía de Judit, la más conocida y familiar de las figuras bíblicas, se colocaba para dar la bienvenida al espectador e introducirlo en el mensaje cristiano de las virtudes cardinales empezando por la Fortaleza, a la que representa, en los hombres la figura que hace de introductora al ciclo es la de Homero. Es extraño que Homero simbolice una virtud que se quiera resaltar del Gran Capitán, ya que

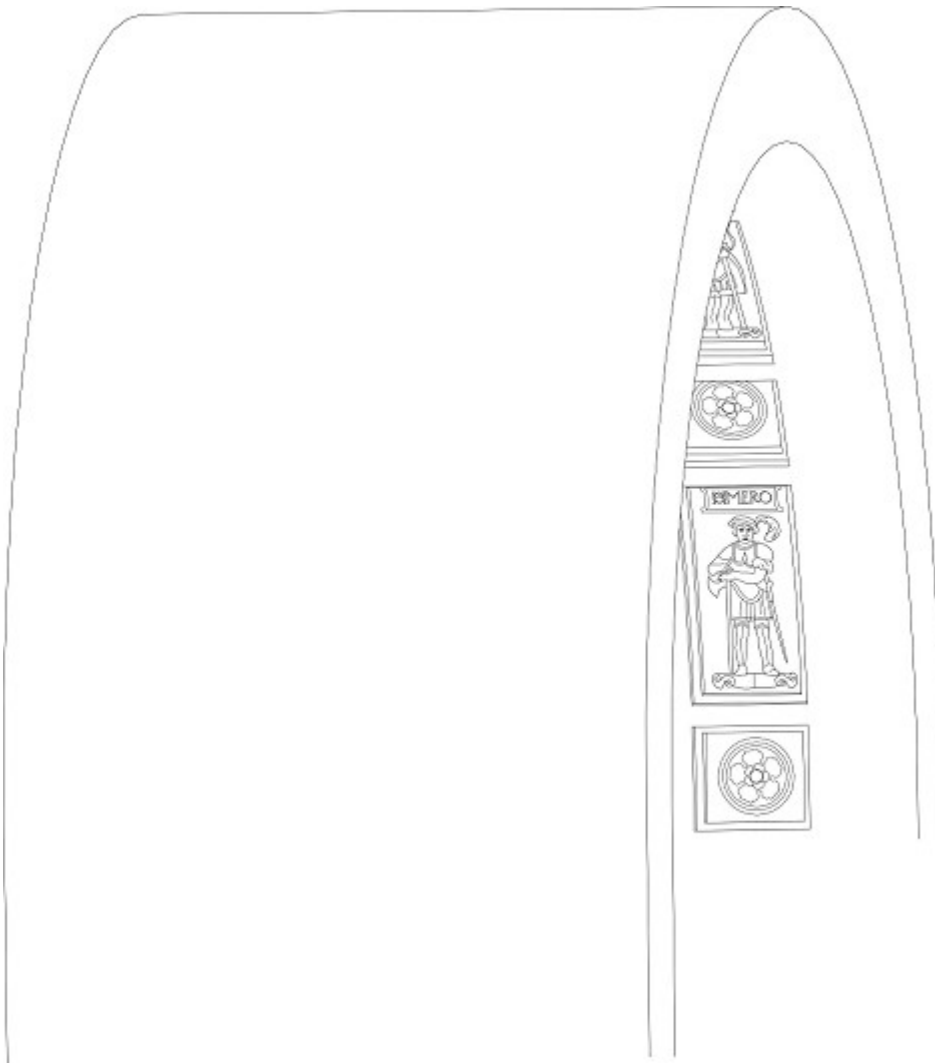
pocas similitudes pueden encontrarse entre ambos personajes.



Parte pública del programa iconográfico masculino

Además, como hemos visto al analizar su figura, no se representa a Homero como escritor, sino como militar, lo que podría considerarse uno de los errores más graves de toda la iconografía en la parte masculina, algo que sin duda no es involuntario. La elección del poeta griego no es en absoluto aleatoria y se coloca en el lugar de recepción para presentarnos las características del programa que vamos a contemplar. Si el ciclo presenta las virtudes heroicas del Gran Capitán representadas por personajes clásicos, en un aspecto mucho más pagano que la parte femenina, no es extraño que se escoja al poeta que había cantado las gestas de los guerreros más famosos para presentarlo. Ya en el *Alexandreis* de Gautier de Châtillon, imitación medieval de una epopeya clásica, el poeta insistía en la superioridad de Alejandro Magno sobre los emperadores romanos, pero Alejandro envidiaba a Aquiles el haber tenido a Homero por heraldo de su valor¹⁹⁸⁸.

¹⁹⁸⁸ LIDA DE MALKIEL, M. R.: *La idea de la Fama en la Edad Media castellana*, pp. 137-139. Según Juan de Mena en su *Omero romançado* el poeta había dictado el epitafio de Aquiles sobre el sepulcro que contenía sus cenizas: DE MENA, J.: *Obra completa*, p. 552. Esto puede explicar su colocación en el primer lugar ya que Homero también estaría dictando el epitafio del Gran Capitán.



Vista de la parte masculina del ciclo desde el ingreso del templo

También Petrarca señalaba a Homero como el primer poeta¹⁹⁸⁹ en su *Triunfo de la Fama*, lo que confirma de nuevo la teoría de que hasta el héroe más grande necesitaba de un heraldo que diera fama a su nombre y lo perpetuara en el futuro, y no existía en el mundo grecolatino una figura mejor que la del creador de la poesía épica para iniciar un ciclo de virtudes militares¹⁹⁹⁰.

Pero Homero no es la figura más importante de la parte pública del ciclo masculino y por tanto una vez llegamos al centro del crucero cede su importancia al

¹⁹⁸⁹ Junto a Homero aparecía Virgilio y seguidamente Cicerón, llamado Marco Tulio: PETRARCA, Francesco: *Triunfos*, p. 60.

¹⁹⁹⁰ El utilizar a una figura introductora de heraldo que nos presente el ciclo iconográfico no es un hecho extraño. En la Casa de los Tiros la imagen central es la figura de Hermes, vestido de heraldo de los dioses. Su función de mensajero o iniciador nos anuncia un discurso cuya lectura continúa con las actividades de los cuatro héroes del programa: LÓPEZ GUZMÁN, R.: *Tradición y clasicismo en la Granada del S. XVI. Arquitectura civil y urbanismo*, p. 446. Tampoco debemos olvidar que una de las grandes gestas del Gran Capitán fue la toma de la isla de Cefalonia a los turcos, que con la pequeña Ítaca a su costado derecho separada de un estrecho canal, cerraba el golfo de Corinto. Ítaca era la patria de Ulises, el héroe homérico de la *Iliada* y la *Odisea*: MARTÍN GÓMEZ, A. L.: *El Gran Capitán: Las campañas del Duque de Terranova y Santángelo*, pp. 71 y mapa central. De nuevo la iconografía errónea de presentar a Homero como un militar con el hacha de atributo nos recuerda la comentada contaminación literaria del pasaje de la competición de arco, punto culminante de la *Odisea*: *colocaré el gran arco del divino Odiseo y aquel que lo tense fácilmente y haga pasar el dardo por las doce hachas, a éste seguiré inmediatamente abandonando esta casa querida, muy hermosa, llena de riqueza, de la que un día, creo, me acordaré incluso en sueños*: HOMERO: *Odisea*, p. 348. Ver capítulo 8.1.

personaje principal: Escipión. Al igual que en la parte femenina Ester ocupaba el centro como reina de Persia, en la masculina es Escipión el personaje con el que más se identifica al Gran Capitán. Ya Petrarca buscaba la creación de un mito italiano que se parangonara con los que se tenían en Francia por lo que compuso su *África*, tomando la figura de Escipión el Africano como modelo para la creación de ese mito unificador del país y para ello resucitó el poema épico clásico donde mencionaba el triunfo del general romano¹⁹⁹¹.

Escipión podría destacarse aquí por ser el conquistador de España frente a los cartagineses durante la segunda guerra púnica. Bien es cierto que el Gran Capitán no fue conquistador de España, pero gracias a la campaña de la Guerra de Granada, se pudo completar el dominio de la península, por lo que aunque ambos personajes no realizaron conquistas similares, sí ejercieron una función parecida en distinta época de la Historia. Pero lo más interesante es que en las Crónicas y obras destinadas a ensalzar al Gran Capitán la figura de Escipión fue la más utilizada para ofrecer un símil con el militar cordobés. En la *Historia Parthenopea* de Alonso Hernández se cantan las virtudes de don Gonzalo y se le equipara con el general romano. El autor ofrece a lo largo de toda la obra comparaciones entre el conquistador de Cartago Nova y el de Nápoles, pero el término más interesante es cuando se refiere al Gran Capitán como el *betico çipion* y el episodio que más se repite es el referido a la *Continencia de Escipión*, comparada con la que el Gran Capitán demostró en sus campañas italianas¹⁹⁹². Estas mismas comparaciones se utilizan en la *Crónica (impresa) del Gran Capitán Gonzalo Hernández de Córdoba y Aguilar*, donde se compara la benevolencia y el respeto de Escipión hacia las mujeres en la toma de Cartagena con la del Gran Capitán en la de Gaeta¹⁹⁹³. La referencia más clara la tenemos en

¹⁹⁹¹ PINELLI, A.: *I generi e temi ritrovati in Memoria dell'Antico nell'arte Italiana: Volumen II*, p. 294. Los humanistas tenían una estima especial por la figura de Escipión: en una epístola muy conocida de 1435, Poggio Bracciolini rebajó violentamente a César a expensas de Escipión, verdadero modelo del gran hombre, contra Ciriaco de Ancona y Guarino de Verona. Escipión se convirtió en el modelo mismo del hombre completo, a la vez activo y apto para la contemplación, héroe y sabio. El favor de los humanistas aseguró a la figura de Escipión una difusión considerable desde 1470. En 1452 en sus *Commentaria*, Porcelio Pandone, entonces al servicio del *condottiero* Piccinino, comparaba constantemente a los Sforza con Aníbal (como modelo de crueldad) y a su señor con Escipión: CHASTEL, A.: *Arte y Humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo el Magnífico*, pp. 254-255. También en España Nebrija consideraba a Escipión como modelo que expulsó a los cartagineses de Italia, al igual que el Gran Capitán expulsó a los franceses: HINOJO ANDRÉS, G.: *Paradigmas imperiales en la fachada de la Universidad de Salamanca en Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, Vol. III.3, pp. 1383-1396. Recordemos que Escipión ilustraba las 4 virtudes tradicionales: *strenuitas, continentia, beneficencia y gratitudo*: MARÍAS, F.: *Los frescos del palacio del infantado en Guadalajara: problemas históricos e iconográficos* en Academia, N° 55, pp. 177-217. La admiración que sentía por Escipión se basaba en el hecho de que salvó su patria pero no quiso abusar del poder y al final de sus días sufrió la ingratitud de sus conciudadanos, aunque también nos matiza que el hombre fuerte debía ser una unión entre Escipión y César: CAPELLI, G. M.: Introducción biográfica crítica a *Triunfos*, pp. 58 y 62.

¹⁹⁹²

*Y fue la costumbre que çipion hazia
Quen medio sus guerras cruentas syn par
Aquel las escuelas solía vesitar
De hombres muy doctos de filosofía
Y tu mesmo sigues aquesta tal via
Quen medio tus guerras sangrientas obrando
Con hombres famosos estas praticando
Y aquellos tu honrras según se deuia.*

HERNÁNDEZ, A.: *Historia Parthenopea*, folios 4 recto, 120 verso y 138 recto.

¹⁹⁹³ RODRÍGUEZ VILLA, A.: *Crónicas del Gran Capitán*, pp. 152-153. Según otras crónicas, la ciudad citada es Barletta:

*Des quen barrileta el fue retornado
Aquellas mugeres que suyos troxeron
Con muy gran honor a todas boluieron
Asus propias casas su honor guardado...*

HERNÁNDEZ, A.: *op. cit.*, folios 56 verso y 57 recto y verso.

la *Breve parte de las hazañas del excelente nombrado Gran Capitán* de Hernán Pérez del Pulgar, quien dedicaba un capítulo completo bajo el título *Coparacion del gran Capita a Scipio*, que ya comentamos¹⁹⁹⁴.

Las similitudes con Escipión no se limitan a las citadas; si recordamos el Gran Capitán fue acusado de apropiación y malversación de fondos tras la conquista del reino de Nápoles, ante lo que se defendió argumentando las conocidas *Cuentas del Gran Capitán*. También Escipión y su hermano fueron acusados injustamente del mismo delito tras conquistar varios reinos para la República romana: *El Senado pidió cuentas a Lucio Escipión por los cuatro millones de sestercios procedentes de la guerra contra Antíoco. Entonces Publio desgarró el libro en el que Lucio había presentado todas las cuentas de los gastos e ingresos y con el que se habría podido refutar la acusación de los enemigos, pero Publio estaba indignado de que se dudara de la recta administración de una provincia en la que él mismo había tomado parte como legado. Se dirigió a los senadores diciendo: "Senadores, no rendiré cuentas a vuestro erario de los cuatro millones de sestercios, gastados en una guerra en la que serví bajo las órdenes de otro, porque, bajo mi propio mando y con mis propios auspicios, lo enriquecí con doscientos millones. No creo que la maledicencia haya llegado a tal punto que se tenga que hacer una averiguación sobre mi inocencia. La verdad es que, después de haber sometido a vuestro poder el África entera, nada he ganado a título personal, si exceptuamos el sobrenombre. Ni las riquezas de Cartago a mí ni las de Asia a mi hermano, nos han inspirado turbios deseos de avaricia, sino que ambos a dos tenemos más enemigos envidiosos que dinero*¹⁹⁹⁵. Esta misma anécdota podría aplicarse al Gran Capitán y las palabras de Escipión trasponerse a don Gonzalo cuando el militar cordobés tuvo que defenderse tras su llegada de Nápoles.

Este mismo tema del desagrado por parte de la República romana debido a la cuestión monetaria lo recogió Bocaccio y se retomó en la *Cayda de Príncipes* de Pero López de Ayala, quien recordaba en el capítulo dedicado a algunos querellosos de la Fortuna: *Entre los otros se querellava Scipión el Asiano, e dezía que non tan solamente llorava el desterramiento que escogiera por su voluntad su hermano Scipión el Africano, seerle tal malagradesçido quantas batallas fiziera por la república de Roma, más aún dezía que estando en Roma fallara quien le acusava muy injustamente e, sy pudieran, que la su fama quisieran envergonçar; otrosí a él, que tantos reyes e tan poderosos avía subyugado e thesoro ynfinito truxiera para poner a Roma a serviçio de la república, que agora lo tenían atado e puesto en una cárcel*¹⁹⁹⁶. Valerio Máximo se quejaba de que el vencedor de Aníbal, que había recibido tantos honores fuera acusado de traidor a la República. Escipión eligió su exilio voluntario en la villa de Linturno hasta el fin de sus días, y al morir ordenó que su cuerpo no fuese llevado a Roma¹⁹⁹⁷. Encontramos en este

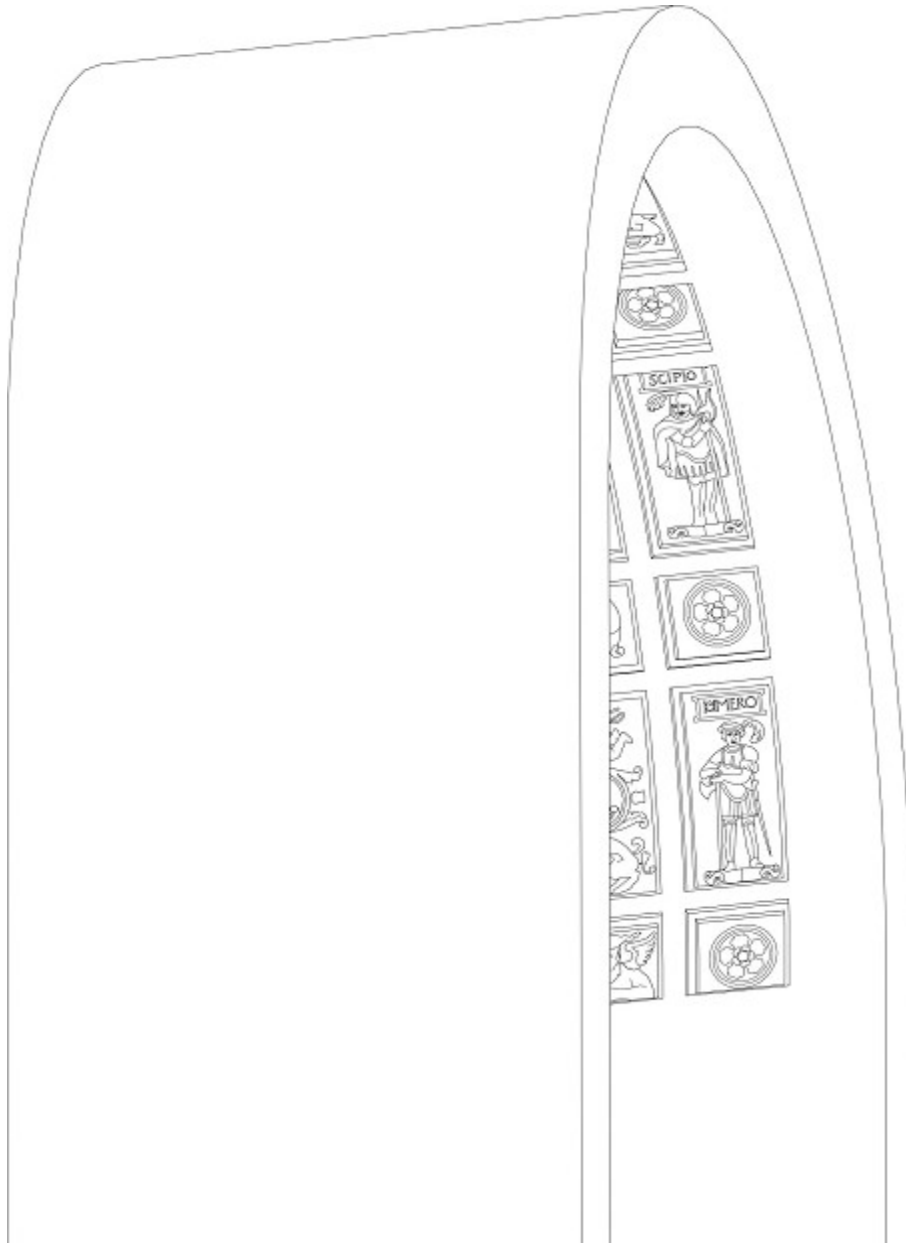
¹⁹⁹⁴ Ver capítulo 8.2. La otra figura con la que se compara al Gran Capitán es Aníbal, pero explicaremos al analizar su figura porqué se coloca al final del ciclo y no en el lugar de privilegio ocupado por Escipión.

¹⁹⁹⁵ Este hecho lo relata Valerio Máximo en el libro tercero, en el capítulo sobre la confianza que los romanos tenían en sí mismos. Otro hecho similar ocurrió cuando las necesidades del Estado para la guerra Celtibérica exigían una suma del erario público tras la derrota de Sempronio Tuditano, pero los cuestores no se atrevían a abrir las cajas por la prohibición. Escipión aunque no ejercía cargo público alguno, pidió las llaves, abrió el tesoro e hizo que la ley cediera ante las necesidades de la República. Esta confianza le provenía de la conciencia de haber observado hasta el presente todas las leyes: VALERIO MÁXIMO: *op. cit.*, pp. 211-212.

¹⁹⁹⁶ LÓPEZ DE AYALA, P.: *Cayda de Príncipes* p. 291.

¹⁹⁹⁷ Valerio Máximo confirma esta anécdota en el libro quinto, en el capítulo dedicado a la ingratitud de los romanos. Aquí nos relata cómo *Escipión convirtió a Roma cuando se encontraba medio desangrada, en la dueña de Cartago. Pero los ciudadanos romanos le pagaron con persecuciones y lograron que se viera obligado a vivir en un voluntario exilio. Mas sus penalidades no las llevó a la tumba sin decir una palabra, sino que sobre su sepulcro mandó colocar este*

relato del final de la vida de Escipión una total similitud con los últimos años del Gran Capitán, que también sufrió la ingratitud por parte de su propia gente y tuvo que exiliarse a una pequeña localidad, unas vidas paralelas como hubiera redactado el mismo Plutarco. Todas estas razones justifican que Escipión ocupe el lugar de privilegio del ciclo masculino.



Vista de la parte masculina del ciclo desde la nave central del templo

Tras Escipión pasamos a la figura de Mario, entre cuyas similitudes con el Gran Capitán podemos destacar que el general romano conquistara Ostia y después marchara hacia Roma¹⁹⁹⁸. Comparado con las hazañas contra Jugurta o los cimbrós la toma de Ostia fue insignificante, pero si estudiamos atentamente las campañas del Gran Capitán, veremos

epitafio: "Patria ingrata, no posees ni siquiera mis huesos". Quiso de esta forma negar sus cenizas a la ciudad que él había impedido que redujeran a cenizas. Pero fue esta su única venganza hacia Roma por su ingratitud que Escipión que hizo que se enrojeciera de vergüenza. Nunca se quejó de su patria hasta la hora de su muerte, tal era el amor que le profesaba: VALERIO MÁXIMO: op. cit., pp. 299-300.

¹⁹⁹⁸ Aunque Plutarco menciona que la conquistó a traición y saqueó la ciudad: PLUTARCO: op. cit., volumen 2, p. 306.

que es un punto coincidente en la trayectoria militar de ambos. Durante el final de la primera campaña del español, la toma de Ostia fue un logro muy importante y supuso el broche de oro para su expedición, ya que pudo así liberar Roma del bloqueo a la que estaba sometida, obteniendo un magnífico recibimiento en la ciudad eterna que le agradeció la liberación. Pero aparte de esta campaña, el tema del destierro, muy repetido tanto por Plutarco como por Valerio Máximo al relatar el final de la vida del general romano¹⁹⁹⁹, lo une con los últimos momentos de don Gonzalo. Ambos tuvieron que sufrir el exilio y lo sintieron como una traición después de las grandes hazañas que lograron para sus pueblos²⁰⁰⁰. Mario ocupa un lugar de privilegio debido sobre todo a su carrera militar, ya que nadie antes que él había ocupado la dignidad consular siete veces²⁰⁰¹.

Cicerón es la última figura de la parte pública masculina y se coloca en el lugar menos importante ya que, aparte de Homero como introductor, es el único personaje del programa masculino que no es militar, y por lo tanto el que menos se podría identificar con el Gran Capitán²⁰⁰². Pero recordemos que, aunque Cicerón haya pasado a la Historia por su labor de orador, fue un gran político, labor que también desempeñó el Gran Capitán durante la pacificación del reino de Nápoles como virrey, y que sin duda se pretende que el espectador recuerde. Como los otros personajes del ciclo, Cicerón también sufrió la envidia de sus propios conciudadanos hasta el punto de que fue desterrado de Roma y más tarde asesinado por el mismo al que él había defendido, tema que de nuevo recoge Pero López de Ayala²⁰⁰³. El propio Cicerón repetía en sus escritos el tema del exilio que sufrió al igual

¹⁹⁹⁹ Valerio Máximo lo menciona en el libro sexto, en el capítulo sobre el cambio en las costumbres o en la fortuna de los romanos, donde señala cómo Mario tuvo que desterrarse en la provincia de África: VALERIO MÁXIMO: *op. cit.*, p. 379.

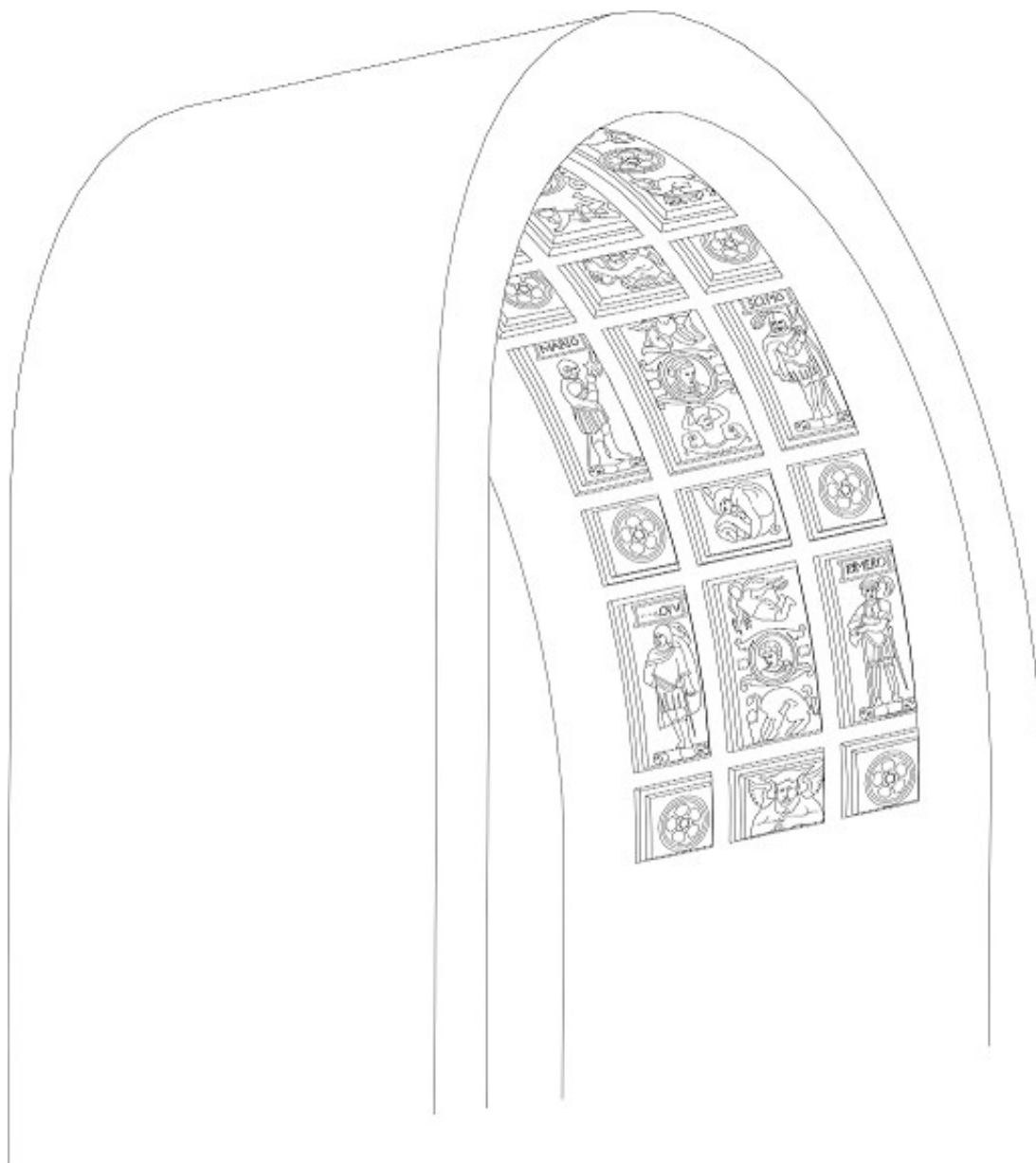
²⁰⁰⁰ Recordemos que el propio César, durante su defensa para que no se aplicase la pena de muerte a los arrestados por la conjuración de Catilina mencionaba que el exilio era más duro que la muerte para un romano: GONZÁLEZ ROMÁN, C.: *Julio César, Historia de un arquetipo en Res Gestae. Grandes generales romanos (I)*, p. 73. Para los romanos existían varios grados de destierro, desde la AQUAE ET IGNIS INTERDICTIO hasta la simple RELEGATIO. La primera despojaba a los condenados de todos sus bienes y de la ciudadanía, que la RELEGATIO conservaba. Los amigos del desterrado de forma voluntaria solían acompañarle hasta las puertas de la ciudad. En cuanto a la sentencia de destierro, sólo podía dictarse contra un ciudadano en caso de un crimen ya perpetrado de lesa majestad: CICERÓN: *Catilinarias*, p. 108.

²⁰⁰¹ La historiografía clásica como Plutarco nos relata que *la muerte de Mario se debió a causas naturales, al contraer una pleuresía que le obligó a permanecer 7 días en cama, tras los cuales murió. En sus últimos días estuvo sumido en delirios y gritos, creyendo que se encontraba aún en medio de los combates que tanta fama le habían dado, y falleció Mario a los 17 días de su séptimo consulado, y en Roma se vivieron días de gozo por haberse librado de su tiranía*. En la Edad Media no se mantuvo esta tradición y Pero López de Ayala difería de la versión y comentaba que le cortaron la cabeza, confundiendo su final con el de Cicerón y mezclando los relatos de ambas muertes: *E quando Gayus asý se sentió ferido de muerte, tendió el pescueço e un siervo le cortó la cabeça e ansý ovieron fyn todos los trabajos e guerras, consulados, honrras que oviera e fiziera Gayus e en la vejez asý acabó. Enpero la malquerença de la Fortuna non çesava, ca Silla mandó sacar de la sepultura el cuerpo de Gayus e cruelmente echarlo en el piélagos del río*: LÓPEZ DE AYALA, P.: *op. cit.*, p. 331. De todos modos se sigue manteniendo en el relato de López de Ayala el sentimiento de ingratitud hacia la figura de Mario incluso después de la muerte.

²⁰⁰² No es la primera vez que encontramos a Cicerón representado como militar. En los frescos de Ghirlandaio para la *sala dei Gigli* del *Palazzo Vecchio* de Florencia, aparece junto a otros varones ilustres que ejemplifican la idea del sacrificio por el bien común. Aquí Cicerón, que simboliza al vencedor del enemigo interno (Catilina) aparece portando una alabarda: CACIORGNA, M. y GUERRINI, R.: *La Virtù Figurata: Eroi ed eroine dell' antichità nell' arte senese tra Medioevo e Rinascimento*, pp. 103-109. En muchas ocasiones un pasaje corrompido o ambiguo de un texto mitográfico conducía al ilustrador a errores de interpretación todavía con frecuencia en los siglos XV y XVI, cuando incluso en Italia se seguían usando ciertas fuentes medievales o sus derivados: PANOFISKY, E.: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, p. 139.

²⁰⁰³ *Ca a este tan honrrado e famado varón maguer tal gracia le fuera dada, enpero paresçe, segúnt será contado, que non fuera firme nin estable, ca alguna vez la Fortuna le fue contraria. Ca por envidia de algunos este tan grant omne e tan noble fue desterrado de Roma. (...) Gayus Popilius, uno de los padres, al qual Tullius en otro tiempo escapara de la muerte con sus dulçes maneras, quando vio este desterramiento ansý fecho, él se fue con él para una çibdat llamada Gayeta e él mesmo tractó allý que Tullius muriese; e aquella cabeça, la qual le diera a él la vida, fizo cortar e la su mano derecha*: LÓPEZ DE AYALA, P.: *op. cit.*, p. 363.

que Mario²⁰⁰⁴, algo que vuelve a unirlo íntimamente con el militar cordobés. Destaquemos que en la parte pública del ciclo masculino, el tema general del exilio y el destierro es el nexo común entre los tres personajes romanos y el motivo que los une con la vida del Gran Capitán, mostrando al público general la ingratitud sufrida por motivo de la envidia y la causa del abandono forzado de la propia patria.

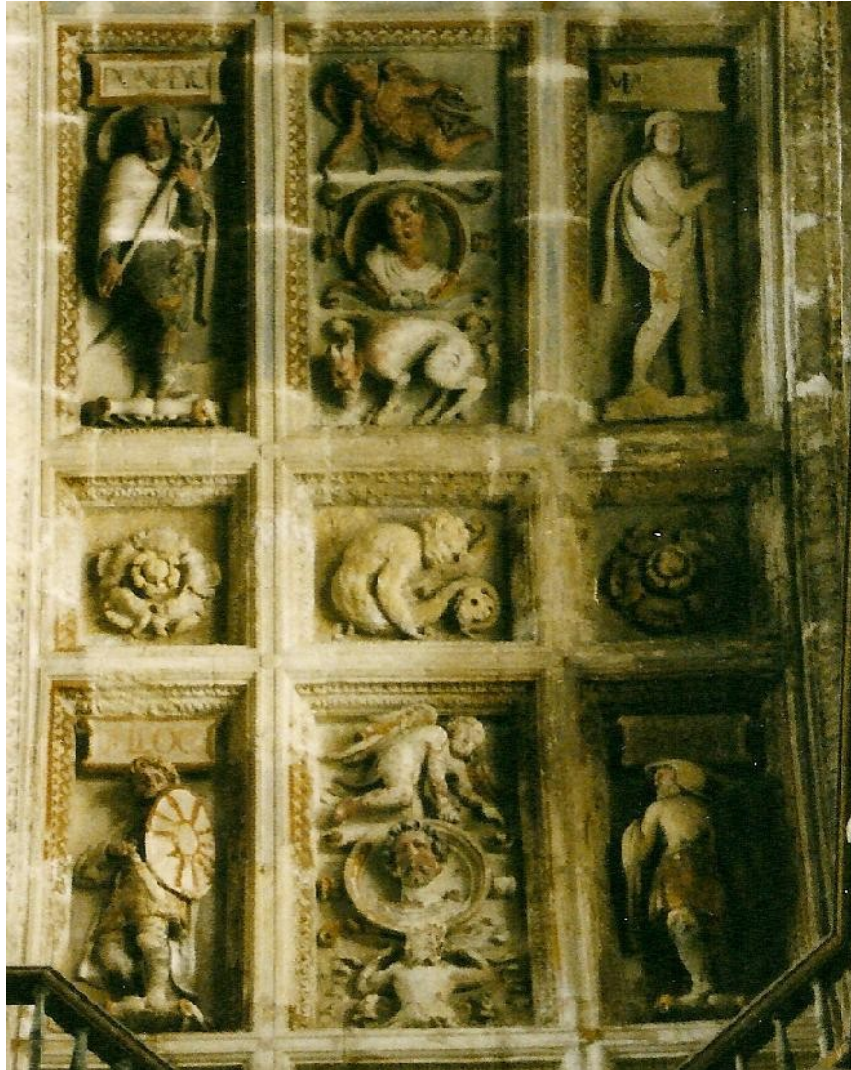


Vista de la parte masculina del ciclo desde el lugar que ocupaba la desaparecida reja

Estas cuatro figuras componen la parte pública del ciclo masculino y eran las únicas que podían ser observadas por el espectador general a través de la perdida reja. Al estar destinadas a la contemplación pública tenían la misión de representar los hechos similares en líneas generales entre las vidas de los personajes representados y la de don

²⁰⁰⁴ Cicerón se identificó con la figura de Mario debido al tema del exilio en discursos ante el pueblo mostrando que ambos habían sido injustamente forzados al destierro por sus enemigos políticos, pero que habían logrado regresar a Roma triunfadores: PINA POLO, F.: *Marco Tulio Cicerón*, pp. 33, 35 y 43. Valerio Máximo recoge esta asociación en el sueño que Cicerón tuvo durante su destierro y en el que se le apareció Mario, que lo condujo a su monumento, sueño que se cumplió ya que en el templo de Júpiter edificado por Mario, fue donde el Senado decretó la vuelta de Cicerón a Roma: VALERIO MÁXIMO: *op. cit.*, p. 102. Así el Gran Capitán también pudo identificarse con ambos por el tema del exilio.

Gonzalo, mostrando a quien las contemplara todos sus rasgos positivos y la pesadumbre ante la ingratitud y el exilio. Por el contrario, como ocurría con el ciclo femenino, las virtudes que se representan en la parte privada son mucho más personales y referentes a hechos concretos de la vida del comitente, y por tanto aquí no debemos buscar similitudes generales, sino hechos muy concretos y nada idealizados que sucedieron en las vidas de las cuatro figuras.



Parte privada del programa iconográfico masculino

La parte masculina privada y su simbología no se programaron para la contemplación del público sino que cumplen una misión más íntima y no tenían por qué ser valoradas o imitadas por el resto de la población. Su orden de lectura, al igual sucedía con el ciclo femenino, posee una disposición establecida y programada y como ocurría con las figuras mitológicas, el grupo privado masculino se descubre de una forma total cuando hemos llegado al altar mayor y volvemos la vista para contemplar las bóvedas. Esto motivó que no se crease un programa iconográfico dinámico como el del grupo público y la colocación responde a un deseo íntimo que pretende destacar ciertas semejanzas reales de los cuatro personajes y unirlas con la vida del Gran Capitán, de acuerdo con sus elecciones personales.

Por lo tanto, la explicación de este nuevo grupo de figuras sería diferente a la que hemos realizado para el grupo público y utilizaremos el mismo orden de lectura que usamos para las figuras femeninas de origen mitológico. Este orden también se apoya en la inteligente utilización de la luz que ilumina de manera no uniforme las figuras, algo que el artista aprovechó para colocar a los varones que quiso destacar en los lugares más iluminados de las bóvedas²⁰⁰⁵. Así, dividiremos las figuras masculinas privadas en M, N, O y P, comenzando la lectura por el registro inferior izquierdo, el más próximo a nuestra posición. El primer personaje que encontramos ocupando el lugar M es César, seguido de Pompeyo que ocupa el puesto de privilegio y a continuación Marcelo y Aníbal, proporcionando el siguiente esquema:

lugares privilegiados M y N: César y Pompeyo

lugar secundario O: Marcelo

lugar marginal P: Aníbal

César aparece como primera figura del programa privado por ser muy conocido y su similitud con el Gran Capitán se debe a su conquista de las Galias. Aunque ambas guerras se desarrollaron en escenarios diferentes, tanto el romano como el español lucharon contra los galos por lo que este sería un punto común y real dentro de sus carreras militares y algo a resaltar en nuestra investigación. El galo vuelve a aparecer como enemigo común a combatir tanto en los relatos que se refieren a la figura de César como en los del Gran Capitán. La conquista de las Galias se convierte en el ejemplo más grandioso de gesta militar que César logró, libre de las críticas políticas que posteriormente se volcaron contra su ilegítima apropiación del poder y el desencadenamiento de la guerra civil contra Pompeyo²⁰⁰⁶. Por todos estos motivos debería ser César, como conquistador de la Galia y vencedor de los franceses, el personaje que ocupara el lugar principal y que más se identificara con don Gonzalo, pero como mencionamos en su capítulo, en el S. XVI la figura del general romano se asociaba con algunas características negativas²⁰⁰⁷ que hacían

²⁰⁰⁵ La luz se utiliza de igual forma en la parte masculina y femenina. Para no repetir la misma explicación sobre el orden de colocación de las figuras siguiendo este parámetro ver capítulo 7.9.

²⁰⁰⁶ Recordemos también que una de las últimas gestas de César fue la victoria sobre los hijos de Pompeyo junto a la ciudad de Munda (actual Montilla) donde acabó con el último foco de resistencia republicano. Aunque este hecho no esté relacionado con las campañas del Gran Capitán, no debemos olvidar que Montilla era su ciudad natal y esta batalla estaría muy presente en su mente y su educación desde niño, siendo un personaje muy conocido por él y con el que le sería fácil identificarse.

²⁰⁰⁷ Uno de los primeros autores que ofreció un retrato negativo de César fue Suetonio en su *Vida de los doce césares*, donde criticaba sus vicios y defectos, sobre todo en el tema de su incontinencia sexual o su avaricia: *Tiènese por muy cierto que fue muy dado a la incontinencia y que no reparaba en gastos para conseguir tales placeres, habiendo corrompido considerable número de mujeres de familias distinguidas entre las que se cita a Postumia, esposa de Servio Sulpicio; a Lollia, de Aulo Gabinio; a Tertula, de M. Craso (...)* No guardó más respeto en las provincias de su mando al lecho conyugal, a juzgar por los versos que cantaban en coro sus soldados el día de su triunfo sobre las Galias: *Urbani, servade uxores, maechum calvum adducimus. Aurum in gallia effutuisti: at hic sumsisti inutuum* (ciudadanos, esconded vuestras esposas, que traemos aquí al adúltero calvo; en la Galia se dedica a fornicar con el oro robado a los romanos). En la Galia saqueó los altares particulares y los templos de los dioses, colmados de ricas ofrendas, y aniquiló algunas ciudades, antes por afán de rapiña que en castigo de delitos que hubiesen cometido. Durante su primer consulado robó en el Capitolio tres mil libras de oro y las substituyó por cobre dorado: SÜETONIO: *Los doce césares*, pp. 39-41. Esta visión negativa se retomaba en el Canto XXVI del Purgatorio para ejemplificar el pecado de sodomía: *Las almas que no vienen con nosotros cometieron el pecado por el que César, en medio de su triunfo, oyó que se burlaban de él y le llamaban reina. Por eso se alejan gritando Sodoma*: ALIGHIERI, D.: *La Divina Comedia*, p. 27, dato que corrobora que durante el S. XIV surgieran comentarios negativos hacia su figura, que influyeron en su concepción negativa del programa de Siena a inicios del S. XV. En el S. XV recordamos la célebre disputa de abril de 1453 entre Poggio Bracciolini junto a Leonardo Bruni a favor de Escipión y de Francesco Barbaro junto a Guarino Veronese a favor de César. Aquí se destaca el papel político, ya que con Escipión se identificaban los republicanos y con César los que apoyaban un régimen autoritario de la *signoria* o del principado. Por eso los 2 primeros se oponían a la visión de Salutati del *Aula minor* sobre

que no fuera aceptado por la totalidad de los humanistas. Algunos de estos vicios y el hecho de que se le acusara de usurpar el poder de forma ilegítima debieron motivar a los programadores para no colocarlo en el lugar principal, reservándolo a Pompeyo, identificado como defensor de la República y libre de cualquier tipo de defecto o connotación negativa²⁰⁰⁸.

Por estos motivos Pompeyo ocupa el puesto principal del grupo privado y goza de grandes similitudes con el Gran Capitán. En primer lugar, el militar romano triunfó en su lucha contra los piratas que entorpecían las comunicaciones y el comercio y sometían a Roma a una gran carestía²⁰⁰⁹. Esta hazaña es exactamente igual a la ocurrida al final de la primera campaña del Gran Capitán, cuando sometió al pirata Güerri y liberó el puerto de Ostia, rompiendo el bloqueo al que se veía sometida la ciudad de Roma, que celebró una entrada triunfal y la ceremonia del triunfo *all'antica* en honor del militar español²⁰¹⁰. También y al igual que Escipión que se coloca frente a él, fue acusado de malversación de caudales públicos²⁰¹¹ y se alaba su continencia²⁰¹², dos hechos que vuelven a unirlos con la vida del Gran Capitán. Pero el hecho que más asemeja a ambos militares y la razón fundamental que coloca al romano en el lugar principal de la parte privada es su propio nombre, ya que los dos disfrutaron del título de Magno o Grande, que les fue otorgado por sus méritos militares. Pompeyo fue llamado Magno por primera vez por Sila²⁰¹³ y don Gonzalo fue llamado Gran Capitán tras la batalla de Atella²⁰¹⁴.

Varias obras emparejan a los dos militares por ostentar el mismo título y una de las que más claramente refleja la comparación es la *Crónica manuscrita: Vos sedis bienvenido, Gran Capitán. El cual nombre de grande jamás se le quitó, porque en todas partes y en todas las naciones, así de cristianos como de turcos e infieles es llamado por este nombre. El cual renombre los griegos dieron a Alejandro, hijo de Filipo, Rey de*

César, viendo en él a un usurpador, mientras Salutati había visto cómo el poder había sido otorgado a César de los mismos ciudadanos de un modo legítimo y en un tiempo oportuno: GUERRINI, R; CACIORGNA, M; y FILIPPINI, C.: *Biografía Dipinta: Plutarco e l'arte del Rinascimento 1400-1550*, p. 185.

²⁰⁰⁸ Recordemos que en el *Triunfo de la Fama*, las dos primeras figuras eran Escipión y César. Si en la parte pública del ciclo Homero se colocaba en el lugar inicial como figura introductora y dejaba a Escipión el lugar de privilegio, en la parte privada ya no se necesitaba un introductor, de ahí que se pueda colocar como primera figura a César, aunque éste posteriormente ceda su importancia a Pompeyo.

²⁰⁰⁹ PLUTARCO: *op. cit.*, volumen 3, pp. 242-247.

²⁰¹⁰ MARTÍN GÓMEZ, A. L.: *El Gran Capitán: Las campañas del Duque de Terranova y Santángelo*, pp. 54-58.

²⁰¹¹ De muy joven durante la guerra contra Cinna, Pompeyo militó a las órdenes de su padre y al morir éste sufrió por él causa de malversación de caudales públicos. En el juicio se ganó el favor de muchos a pesar de su juventud, consiguiendo la sentencia absolutoria y llegando a casarse con la hija del pretor de la causa, la joven Antistia: PLUTARCO: *op. cit.*, volumen 3, pp. 227-228.

²⁰¹² Tras la batalla de Hircania Pompeyo se retiró a la Armenia menor donde le trajeron muchas de las concubinas de Mitrídates, pero no tocó ninguna, sino que todas las hizo entregar a sus padres o sus deudos, porque en gran parte eran hijas o mujeres de generales o sujetos poderosos. Una de ellas, Estratónica, presentó a Pompeyo muchos regalos, pero éste sólo recogió los que pudieran servir de adorno en los templos o sirvieran para su triunfo, y dejó el resto para que Estratónica pudiera disfrutarlos: *Ibidem*, pp. 252-253. Este episodio nos recuerda sobremano al protagonizado por Escipión tras la toma de Cartagena y por el Gran Capitán en sus campañas italianas: HERNÁNDEZ, A.: *op. cit.*, folios 4 recto y 120 verso.

²⁰¹³ Al regresar a Útica recibió cartas para que recibiera a su sucesor, pero el ejército prorrumpió en expresiones ofensivas contra Sila diciendo que nunca lo abandonaría, con lo que tuvo que sosegarlos y tranquilizarlos pidiendo a sus soldados que obedecieran a su sucesor y no se sublevaran, y que él mismo se daría muerte si continuaban en esa situación. Las primeras noticias de este evento que llegaron a Sila fue que Pompeyo se había sublevado, pero cuando supo la verdad, el mismo Sila salió a recibirlo y abrazarlo y le llamo Magno en voz alta, y dio orden que desde entonces se le saludara de aquella manera, aunque fuera el mismo Pompeyo uno de los últimos que al referirse a sí mismo lo hiciera con el nombre de Pompeyo Magno: PLUTARCO: *op. cit.*, volumen 3, pp. 233-234.

²⁰¹⁴ El episodio de Atella tuvo lugar el 1 de julio de 1496 durante la primera campaña italiana: MARTÍN GÓMEZ, A. L.: *op. cit.*, p. 53.

*Macedonia, que fue llamado Alejandro Magno, que quiere decir Grande; y los romanos a Neyo Pompeyo, que fue llamado el Gran Pompeyo; y los franceses a Carolo (...) Cada uno de estos hombres alcanzaron este nombre por los grandes hechos que en armas hicieron. Alejandro conquistó Asia y gran parte de África y mucha parte de Europa al setentrión. Pompeyo sujetó al pueblo romano muchos reinos y triunfó de aquel gran Rey Mitrídates (...) y los españoles y romanos dieron este renombre a Gonzalo Hernández, que le llamaron Gran Capitán*²⁰¹⁵. Por lo tanto, encontramos en el sobrenombre idéntico que ambos militares recibieron por su gran valía el nexo de unión entre ambos personajes y la razón principal de la colocación de Pompeyo en el lugar de honor de la parte privada masculina.

Una vez finalizamos la visión de esta figura privilegiada pasamos al último romano, Marcelo. La comparación con don Gonzalo no debemos buscarla en el final de sus vidas, como ocurría con otros personajes, sino en dos campañas muy particulares. La primera fue la toma de Siracusa por parte de Marcelo, donde el general romano utilizó la estrategia de construir un gran puente con ocho barcas unidas entre sí, que Arquímedes gracias a sus inventos terminaría destrozando²⁰¹⁶. También podemos comparar esta hazaña con la última fase de la batalla del río Garellano, en la que el Gran Capitán logró derrotar a los franceses gracias a un puente de barcas para hacer que sus tropas cruzasen el río²⁰¹⁷. Pero la similitud más clara entre las vidas de ambos personajes la encontramos en las dos batallas que supusieron para ambos la culminación de sus carreras militares. Si el general romano venció y mató a Viridomaro, caudillo y rey de los galos consiguiendo un gran triunfo²⁰¹⁸, don Gonzalo durante la batalla de Ceriñola, mató al jefe francés, en este caso el duque de Nemours, y después consiguió un incomparable triunfo de la caballería e infantería españolas²⁰¹⁹, al igual que hicieron los romanos frente a los galos²⁰²⁰. Pero si, sobre todo la segunda semejanza entre ambos personajes es total, debemos preguntarnos porqué no se colocó a Marcelo en un puesto mejor y se le arrinconó en el lugar secundario del grupo privado. Encontramos dos motivos compatibles: el primero es que Marcelo no

²⁰¹⁵ RODRÍGUEZ VILLA, A.: *op. cit.*, p. 299. El hecho de comparar al Gran Capitán con Pompeyo perduró en el tiempo y volvemos a encontrarlo en *Los grandes hechos del Gran Capitán Gonzalo Fernández en la Conquista de Nápoles. Por el rey Don Fernando el Quinto*, obra compuesto por Francisco Alfonso de Miranda e impresa en Sevilla en 1615, en la que destaca el siguiente pasaje con una letra mayor que la del resto: *La ciudad de Macedonia dio el primer Magno, que fue Alexandro. La noble Roma dio al segundo Magno, que fue Pompeyo. La magnífica Francia dio al tercer Magno, que fue el Emperador Carlos, por sobrenombre el Magno. La sabia Cordoua, ciudad de España, dio al cuarto magno, que fue el Gran Capitán Gonçalo Fernández. Pero si queremos cotejar las armas modernas con las antiguas y los enemigos del tiempo de agora con los del pasado, hallaremos que el cuarto Magno es el primero, y quedarán atrás Alexandro y Carlos y Pompeyo: Ibidem*, pp. IX-X.

²⁰¹⁶ PLUTARCO: *op. cit.*, volumen 2, p.

²⁰¹⁷ *El traslado del río se hizo con gran secreto en la madrugada del día 27 (diciembre de 1503), recién expirada la tregua con los franceses (...). Sin pérdida de tiempo, para sacar partido a las escasas horas de luz solar que les quedaban, descargaron los carros y las acémilas y empezaron a tender el puente. En el lugar elegido, el cauce se estrechaba un poco y parecía tener menos profundidad. Los vizcaínos se metieron sin dudar en el agua helada, fijaron cabos y fueron creando en plena oscuridad un camino de madera, móvil y quebradizo, por el que deberían pasar miles de hombres y centenares de caballos: MARTÍN GÓMEZ, A. L.: *op. cit.*, p. 174.*

²⁰¹⁸ *Tras la I guerra púnica los galos, comandados por su rey Viridomaro al mando de un ejército de diez mil hombres que traspasó los Alpes amenazaron Roma. Marcelo salió al encuentro del rey galo, que superaba a los demás en talla y armadura y atravesó con su lanza la coraza del galo acabando con él. Tras esto acometió con la caballería y consiguió un incomparable triunfo, ya que no se recordaba que tan pocos jinetes hubiesen vencido a tan gran número de caballería e infantería juntas. Tras la victoria el Senado decretó el triunfo a Marcelo, que llevó la armadura del rey galo al templo de Júpiter Feretrio: PLUTARCO: *op. cit.*, volumen 2, p. 106.*

²⁰¹⁹ *El duque de Nemours, con dos arcabuzazos, apenas se sostenía en la silla. La sangre manaba de continuo, bajaba por la pierna y goteaba por el estribo. El caballo sin riendas iba por donde lo llevaba la refriega (...) Una tercera bala impactó en el cuerpo del virrey y le hizo caer al suelo sin conocimiento: MARTÍN GÓMEZ, A. L.: *op. cit.*, p. 127.*

²⁰²⁰ Recordemos también que según algunas fuentes clásicas (Polibio, Estrabón) Marcelo fue el fundador de Córdoba, aunque sepamos que se trate de una confusión con otro Marcelo de las guerras celtibéricas. Ver capítulo 8.7.

era tan conocido como el resto de personajes de la parte privada y por ello sería mucho más difícil de identificar, sobre todo teniendo en cuenta que podía confundirse con el otro Marcelo, sobrino de Augusto al que hicimos referencia en su capítulo. Pero además las crónicas fueron muy duras con la figura de Marcelo debido al descuido que le llevó a la muerte y que casi propició la derrota romana²⁰²¹, algo imperdonable para un general de su categoría y sin duda algo totalmente negativo, razón por la que no ocupa un lugar mejor.

El último personaje de la parte privada masculina es Aníbal y su semejanza con el Gran Capitán es la más clara de todas las figuras del ciclo, tanto público como privado. Junto a Escipión es el nombre más utilizado en las crónicas cuando se quiere equiparar a don Gonzalo con algún personaje de la Antigüedad clásica. Al igual que ocurría con Mario y con Cicerón, Aníbal también sufrió el exilio provocado por sus propios conciudadanos²⁰²². Pero sin duda la mayor semejanza la encontramos en que los dos lograron su más grande victoria en el mismo lugar. De entre todas las batallas que Aníbal ganó en suelo italiano destaca la de Cannas, donde venció a los ejércitos de Gayo Terencio y Lucio Paulo. Las similitudes entre esta batalla y la de Ceriñola no pueden ser mayores: ambas se celebraron en el mismo lugar y las dos terminaron con resultados similares, una gran victoria para Aníbal y para el Gran Capitán. La *Historia* (manuscrita) del *Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba* nos ofrece muchas referencias a Aníbal comparándolo con el militar cordobés e incide en la batalla de Ceriñola, comparándola con la de Cannas y la gran victoria que allí obtuvo el cartaginés: *Al fin llegaron los españoles antes que los franceses a la villa de Cherinola. Esta villa de la Cherinola está puesta en un alto. Fue llamada antiguamente Castillo de Geryón y fue muy mentado por haber sido combatida por aquel Aníbal, capitán de los cartagineses, y no hubo efecto su cerco*²⁰²³. El Gran Capitán conocía este hecho y sabía que la comparación entre Aníbal y él era inevitable²⁰²⁴. Pero si la similitud entre los dos es total, debemos preguntarnos porqué como ocurría con Marcelo, se relegó al cartaginés al lugar marginal y menos visible de todo el ciclo. La respuesta nuevamente es doble: en primer lugar porque es la única figura no romana y por tanto rompería la lectura lineal de personajes latinos que ofrecía Petrarca. Pero el segundo motivo es aún más fuerte y se debe a que, aunque Aníbal acabó tristemente sus días como el resto de sus compañeros, lo hizo por su propia mano, algo que atentaba totalmente contra los mandamientos de la Iglesia y por tanto no se podía ensalzar como virtud en un templo cristiano²⁰²⁵.

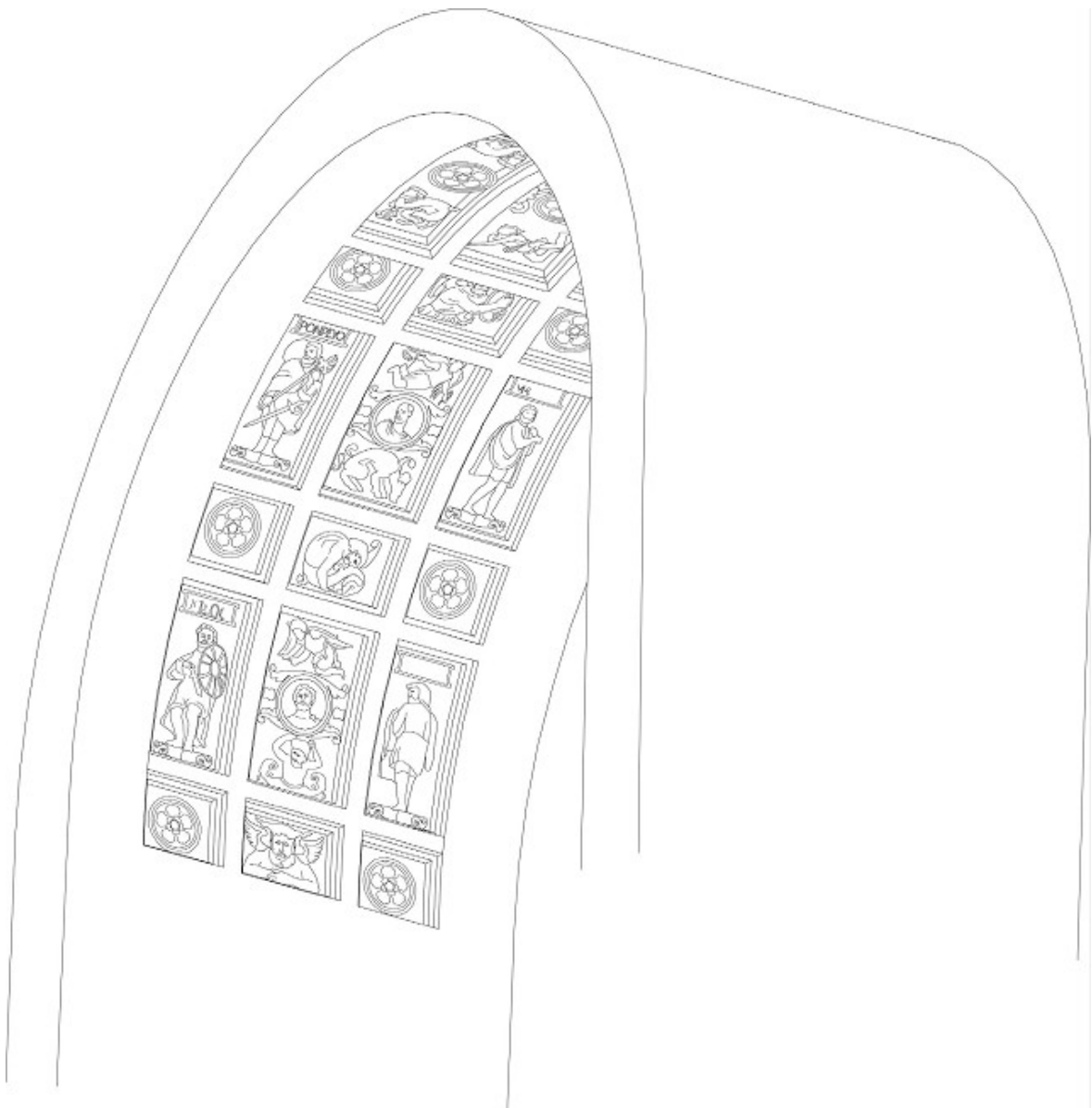
²⁰²¹ TITO LIVIO: *Historia de Roma, La segunda guerra púnica, Tomo II: libros 26-30*, pp. 197-200 y POLIBIO: *The histories of Polybius*, Volumen II, pp. 31-32.

²⁰²² *Los cartagineses intentaron detenerlo pero al no lograrlo confiscaron todos sus bienes y arrasaron su casa, considerándolo desde entonces como un exiliado*: VALERIO MÁXIMO: *op. cit.*, p. 303. Las crónicas medievales recogen que tras la derrota de Zama acabó sus días abandonado y traicionado: *Hanibal, sabiendo que los Romanos avían enbiado a Gneo Servilio a Cartago por le fazer matar, tomó secretamente todo quanto avía e, poniéndose en una nao, se fue como desterrado e con muy pocos omnes que le acompañaban*: LÓPEZ DE AYALA, P.: *op. cit.*, p. 295.

²⁰²³ RODRÍGUEZ VILLA, A.: *Crónicas del Gran Capitán*, p. 367. De nuevo la *Crónica* impresa nos repite este mismo evento destacando la similitud entre los hechos: *Y saliendo de dicha Barleta diste batalla a vuestros enemigos los franceses cuasi en aquel mismo lugar adonde venció Aníbal a los romanos*: *Ibidem*. p. 246.

²⁰²⁴ *Yo os dejo en la plaza más mentada de toda Europa y aún de las otras partes de la tierra. Esta es aquella cibdad de Canas, adonde Aníbal, aquel tan señalado capitán de los cartagineses, mató en una batalla cuarenta mil romanos; y las más gente que hicieron el hecho, eran españoles; así que la tierra os conoce como a sus descendientes*: RODRÍGUEZ VILLA, A.: *Crónicas del Gran Capitán*, p. 330.

²⁰²⁵ *E quando allý llegó e falló que los que le aguardavan ya estaban en aquel lugar, tomó el venino, el qual siempre trayá aparejado para escapar de los tales peligros, e conosciendo las crueles costumbres de los Romanos beviólo e dende luego a poca ora murió, e en la çibdat de Libisa de Bithinia fue soterrado*: LÓPEZ DE AYALA, P.: *op. cit.*, 295-296.



Vista de la parte masculina del ciclo desde el altar mayor

Además de las figuras, la decoración de monstruos y medallones que se coloca en el ciclo masculino repite el esquema tripartito que veíamos en las mujeres. Encontramos un ángel en la parte superior, un medallón con un busto en el centro y un ser monstruoso en la parte inferior. Este ser fabuloso de la parte inferior es la única diferencia con respecto al ciclo femenino, ya que se repiten de manera exacta el ángel (aunque todos ellos con diferentes posturas) y el medallón central con busto. En el registro que ocupan Homero-Cicerón y Pompeyo-Marcelo se trata de un ser cuadrúpedo con rostro humano, a la manera de un sátiro arrodillado para adaptarse al marco compositivo. El segundo tipo de monstruo aparece en el registro ocupado por Escipión-Mario y César-Aníbal y se corresponde con un ser mitad humano mitad vegetal que sujeta los medallones a modo de decoración de *candelieri*. Recordemos que, mientras en el ciclo femenino, los medallones representaban tres mujeres y un hombre, en el masculino la proporción se corresponde, y aparecen tres hombres y una mujer. Su colocación no añadiría una lectura simbólica primordial al

programa iconográfico, tratándose de una decoración complementaria de seres fantásticos que acompañaría al ciclo, que tendría una lectura completa sin ellos²⁰²⁶.

El final de la lectura del ciclo lo cierra el ser que volvemos a encontrar en la parte superior de las bóvedas portando los mismos espejos del ciclo femenino. El uso del espejo como elemento simbólico era un hecho muy conocido y utilizado en la literatura moralizante: Vives en su *De Europae Disidiis et bello turcico* de 1526 decía que *A los príncipes se les inculca que se miren en el espejo de sus mayores (...) se les repiten los grandes nombres consagrados por la Antigüedad: los Alejandros, los Julios, los Pompeyos, el tuyo también Escipión*²⁰²⁷. También Villena, al relatar los trabajos de Hércules como alegoría moralizante de toda la humanidad y compararlo con Carlos V decía: *E asi sera espejo abtual a los gloriosos cavalleros e armada cavalleria moviendo el corazón de aquellos y no dubdar aspertos fechos de las armas*²⁰²⁸. Aquí vemos un claro referente de los textos que abundaban en la época en la que se programó el ciclo y que pudieron servir de inspiración y base moral del mismo. El tema citado por Plutarco sobre el conocimiento de las virtudes de los grandes hombres que sirven de espejo para adornar su vida podría servirnos como idea para explicar la colocación, en la zona más alta de la bóveda y en ambas partes del ciclo, de unos seres monstruosos que portan espejos. Al estar colocados en la parte más alta deberían reflejar lo que estuviera justamente debajo de ellos y sabemos que, aunque nunca llegaron a realizarse, ése sería el lugar de colocación de los sepulcros de mármol proyectados para el Gran Capitán y su esposa. Por lo tanto, lo que estarían reflejando también esos espejos serían las figuras yacentes de don Gonzalo y doña María que, en lo más alto de las bóvedas, formarían sutil e ilusoriamente parte del ciclo iconográfico, apropiándose de las virtudes de los personajes elegidos con los que se comparaban e incluso superándolos²⁰²⁹.

²⁰²⁶ A mediados del *Cinquecento* los eruditos italianos comenzaron a sospechar en los grutescos un contenido religioso pagano. Hasta ese momento su extendido empleo se debió a una intencionalidad puramente decorativa. Recordemos la preocupación que comportaba el peligro pagano de la Antigüedad romana en el arte, que veía en ella el modelo de perfección. Se produjeron muchas críticas incluso en el ámbito de lo decorativo, lo que provocó la gran dificultad que encontramos actualmente para hallar en nuestro arte préstamos de la plástica antigua: MARÍAS, F.: *El largo siglo XVI*, pp. 220-221 y 248. La época de realización del ciclo y su decoración de seres fantásticos ocupa el momento de libertad creativa entre la visita de Carlos V a Granada (1526) y el Concilio de Trento (1562) que acabó progresivamente con la temática pagana en el arte. Algunos autores han querido ver en estos seres a los vicios que intentaron destruir al héroe militar y que él aniquiló: la lujuria, la ira, la envidia, el deshonor, la corrupción: PAREJO DELGADO, M. P.: *La iconografía del Gran Capitán en las Bellas Artes en Córdoba, el Gran Capitán y su época*, p. 263. Conocemos representaciones de dragones provistos de un cuello largo y flexible que suele enroscarse caprichosamente y cuyas cabezas manifiestan una extremada agresividad mostrando sus fauces hirientes y su lengua serpenteante. Un ejemplo de ellos son los dragones alados que bordean la arquitectura de algunas tablas pintadas por Correa de Vivar para el retablo de Guisando (1533-1535) hoy en el Museo del Prado. Se les representa con gran agresividad en un intento de atacar a los personajes masculinos y femeninos de los medallones que representan hombres virtuosos y mujeres castas opuestos al pecado que intenta someterlos: ÁVILA, A.: *Imágenes y símbolos en la Arquitectura pintada española (1470-1560)*, pp. 142-144. Discrepamos de esta lectura ya que, como vimos en el capítulo 3.3, los vicios suelen representarse de un modo suficientemente claro para que se les identifique y diferencie, y las figuras positivas se enfrentan a ellos en combate. Aquí ni los hombres ni las mujeres luchan con estos seres y además algunos de ellos como los hidrocentauros o los hermas no simbolizan en absoluto vicios o bajas pasiones.

²⁰²⁷ CHECA CREMADES, F.: *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, p. 89.

²⁰²⁸ *Ibidem*, p. 89.

²⁰²⁹ En la *Historia Parthenopea*, el canto poético no sólo comparaba al Gran Capitán con algunos de estos militares de la Antigüedad, sino que se preocupaba de resaltar que don Gonzalo los superaba a todos, idea que aparece muy clara en algunos fragmentos: HERNÁNDEZ, A.: *op. cit.*, folios 142, 143 verso y 143 recto.



Seres fantásticos portando espejos en parte más alta de las bóvedas

Podemos resumir diciendo que el esquema masculino es más variado en cuanto a su composición. El femenino está más organizado pero a la vez también es más rígido y repetitivo, menos creativo a la hora de una visión global de conjunto. Las mujeres están ordenadas en registros compositivos muy bien estructurados y formando pareja con su compañera de al lado o enfrente, dando una sensación general de simetría, orden y mayor calidad a todo el conjunto. Por el contrario, la parte masculina parece mucho más caótica y desordenada, no sólo debido a la dificultad de lectura del mensaje, sino también a que carece de la armonía y el orden que observábamos en las mujeres.

El programa masculino es más irregular en su composición, pero lo que en un primer análisis podría parecer un error, es en realidad una búsqueda por experimentar con el diseño de las figuras y realizar un ciclo más innovador y menos monótono que el femenino, ya que ninguna figura es similar a otra en sus posturas. Las composiciones masculinas son mucho más novedosas, variadas y originales que las femeninas, aunque carezcan del orden de éstas, como si el artista hubiera querido representar a un militar desde todos los ángulos posibles para no perder ningún detalle, valiéndose para esto de una gran variedad de armamentos. El hecho de que el artista empleara tal cantidad de posiciones y jugara con la postura de las figuras, nos lleva a pensar que pudo disponer de una cantidad mayor de material iconográfico y diseños con los que trabajar y de los que no disfrutaba para la composición del ciclo femenino, conociendo el hecho de que la cantidad de ciclos iconográficos de hombres ilustres superaba en cantidad y calidad a los femeninos, por lo que no sería extraño que el artista manejara con mayor soltura la composición de figuras masculinas. De ahí que la visión general del conjunto masculino sea más caótica, pero también más original y variada por una posible inspiración de otros modelos anteriores en el tiempo y conocidos por el artista, que estudiaremos en el último capítulo de nuestra investigación

9. El grabado y la estampa como modelos de difusión iconográfica

Como vimos en el capítulo 3, la Antigüedad clásica fue muy valorada e imitada durante el Renacimiento pero también en períodos anteriores, gusto que propició la reutilización de imágenes antiguas para ejecutar y componer de nuevas obras de arte. Los ídolos clásicos, al ser símbolos por excelencia del paganismo, conservaron durante más tiempo que otras imágenes su apariencia clásica, pero la fueron perdiendo a lo largo de los siglos y poco a poco se asimilaron a la nueva cultura, aunque se siguieron copiando de forma fiel²⁰³⁰. Un claro ejemplo lo encontramos en la fachada de San Marcos en Venecia, donde se pueden ver dos grandes relieves del mismo tamaño: uno es una obra romana del siglo III d.C. y el otro fue realizado en Venecia casi exactamente mil años más tarde. El escultor medieval copió deliberadamente la obra clásica para hacer una réplica, pero mientras el relieve romano representaba a Hércules llevando el jabalí de Erimanto al rey Euristeo, el maestro medieval sustituyó la piel de león por el ropaje ondulado, al rey asustado por un dragón y al jabalí por un ciervo, transformando así la historia mitológica en una alegoría de la salvación²⁰³¹. En Italia este gusto por la inspiración clásica fue mayor y mucho más extendido que en el resto de Europa. Nicola Pisano, en el púlpito de la Catedral de Pisa realizado hacia 1260, transformó un Dionisos apoyado en un sátiro en el anciano Simeón que asiste a la Presentación de Cristo, a un Hércules desnudo en la personificación de la Fortaleza y una Fedra en la Virgen María. Este mismo artista tomó el gesto de dolor del sarcófago de Meleagro para su *Matanza de los inocentes* del púlpito de Siena, la misma figura que posteriormente inspiraría el San Juan desesperado del *Llanto* de Giotto. También Francesco Traiani para su *Triunfo de la Muerte* del Camposanto de Pisa (hacia 1350) copió literalmente dos parejas de *putti* de un sarcófago romano que se conservaba en dicho cementerio. Estos ejemplos demuestran que los mármoles clásicos descubiertos por los grandes pintores de inicios del siglo XIV ejercieron una influencia sutil y omnipresente sobre la formación del estilo del *Trecento*, no sólo en elementos accidentales como puedan ser los tipos faciales, ornamentos e indumentaria, sino también en la esencia²⁰³².

Para los artistas, pero sobre todo para los comitentes que encargaban las obras, era primordial que el personaje representado fuera lo más veraz posible, sobre todo en los ciclos iconográficos de figuras ilustres, en un intento de equiparación y apropiación de las virtudes de esos personajes (Malatesta di Pandolfo Malatesti escribió a Coluccio Salutati

²⁰³⁰ El arte carolingio resucitó y empleó muchas imágenes en las que la forma y el contenido clásico aparecían felizmente unidos. A menudo no sólo prestó a esas imágenes un poder expresivo totalmente ajeno a sus prototipos, sino que además les permitió escapar de su contexto original sin por ello perder su naturaleza. Posteriormente la Escuela de Reims utilizó esos mismos parámetros para representar a los resucitados del tímpano a la manera de las efigies recostadas de los sarcófagos romanos y otras figuras incluso saliendo de urnas en vez de tumbas, para indicar la costumbre pagana de cremación frente a los ritos cristianos de inhumación: PANOFKY, E.: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, pp. 109 y 134.

²⁰³¹ En el arte italiano y francés de los siglos XII y XIII también encontramos un gran número de casos similares de obras inspiradas en la Antigüedad clásica: las esculturas de San Gilles y Arlés, el célebre grupo de la Visitación en la Catedral de Reims, que durante mucho tiempo pasó por ser una obra del siglo XVI o la Adoración de los Reyes Magos de Nicola Pisano en la que el grupo de la Virgen y el Niño muestra la influencia de un sarcófago de Fedra que todavía se conserva en el Camposanto de Pisa. También se usaba la figura de Orfeo para representar a David o Hércules haciendo salir al Cancerbero del Hades para mostrar a Cristo sacando a Adán del Limbo de los Justos. Este método de reinterpretación de las imágenes clásicas puede llevarse a cabo por medio de contrastes, cuando en una Natividad se ven sarcófagos y ruinas clásicas, o por asimilación, como los Cristos que repiten el motivo del Apolo de Belvedere y las Vírgenes concebidas como Venus o Fedras: PANOFKY, E.: *Estudios sobre iconología*, pp. 27, 33 y 94.

²⁰³² PANOFKY, E.: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, pp. 116, 218-219, 224.

para que le dijera cómo se debía representar a Héctor²⁰³³). De ahí que en el tema del coleccionismo hubiera un gran interés por la adquisición de monedas de emperadores romanos que posteriormente fueron utilizadas para la representación de los retratos de éstos en los ciclos iconográficos²⁰³⁴. También conocemos muchos artistas italianos de renombre que se inspiraron en obras antiguas para realizar sus trabajos, como Jacopo Bellini²⁰³⁵ o Miguel Ángel²⁰³⁶ que copiaban esculturas y relieves clásicos.

Los pintores surtieron a los escultores de prototipos y dibujos para sus obras, hasta que a finales del siglo XV la escultura llegó a depender más de la pintura de lo que ésta había dependido de aquella al principio. A partir del tercer cuarto del siglo XV las figuras o grupos fueron registrados con avidez y desarrollados con imaginación en los cuadernos de dibujos de anticuarios tan amantes del arte como Ciriaco de Ancona, Felice Feliciano o Giovanni Marcanova, y artistas aficionados a la arqueología como Pisanello, Michele di Giovanni da Fiésole, Gentile da Fabriano o Jacopo Bellini²⁰³⁷. La estampa se convirtió en el mejor medio de difusión de la obra grabada y reproducía el dibujo original todas las veces que permitiera la matriz. Su expansión se debió sobre todo a las relaciones internacionales y a la fama de determinados artistas en particular. Esto supuso que muchos pintores y escultores pudieran inspirarse en modelos famosos de ciudades lejanas sin ni siquiera haberlas visitado o conocer la obra original, simplemente consultando estampas o grabados más o menos fidedignos. Durante el Renacimiento llegaron gran número de estampas y grabados a España y no se puede señalar como menospreciado al artista que los copiaba, aunque era difícil que un pintor calcara la estampa exactamente y casi siempre presentaba pequeñas variantes²⁰³⁸.

En nuestro país está demostrado el empleo de estampas italianas y los modelos compositivos de Rafael fueron utilizados por Yáñez de Almedina, Jacopo Torni (artista de San Jerónimo), Soreda, Maçip y otros muchos artistas hispanos. A través del sepulcro y de obras de importación o de artistas figurativos italianos como Torrigiano, Torni y Francesco Florentino, fueron penetrando en España formas y significados nuevos, muchas veces gracias también a las estampas. Estas innovaciones decorativas tendrían mayor importancia a causa de la movilidad de las fuentes, grabados, pinturas, objetos suntuarios, monedas o medallas de los motivos del nuevo estilo procedentes de Italia, como demostrarían la temprana colección del Cardenal Mendoza o las más tardías del Marqués del Zenete y del Duque de Calabria²⁰³⁹.

Uno de los ejemplos más claros de la influencia del grabado italiano en España lo encontramos en el retablo de Santa Librada de la Catedral de Sigüenza, realizado por Juan de Soreda, entre 1526-28. Aquí el modelo de Hércules está tomado de la Antigüedad y los cupidos proceden de grabados de Zoan Andrea y Nicoletto da Modena²⁰⁴⁰. En las enjutas de los edificios representados en el lienzo aparecen medallones con bustos que corresponden a personajes que se han destacado por alguna virtud. A la derecha vemos uno de

²⁰³³ DONATO, M. M.: *I generi e temi ritrovati en Memoria dell' Antico nell' arte Italiana: Volumen II*, p. 150.

²⁰³⁴ Estos modelos, una vez se codificaban y estereotipaban como retratos de emperadores, extendían su iconografía de una forma sorprendente. Sabemos que los medallones de emperadores romanos de las enjutas de la Casa de Pilatos de Sevilla son exactos a los que el mismo taller genovés talló para la Cartuja de Pavía: LLEÓ CAÑAL, V.: *Nueva Roma: Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano*, pp. 35.

²⁰³⁵ SAXL, F.: *La vida de las imágenes*, pp. 141-143.

²⁰³⁶ El *ignudo* a la izquierda de Jeremías en la Capilla Sixtina es una versión del torso de Belvedere; la estatua de Giuliano de Médici se inspira en un relieve bizantino del S. XIII de la fachada de San Marcos de Venecia que representa a San Demetrio, la Sibila Eritrea se asemeja a la figura central de la *Juventud de Moisés* de Signorelli también en la Capilla Sixtina; el grupo de luchadores del dibujo Fr. 157 se copia de una escena del *Infierno* de Signorelli en Orvieto y la *Madonna de la Escalera* se inspira en relieves funerarios neoáticos: PANOFKY, E.: *Estudios sobre iconología*, pp. 240, 276 y 307-309.

²⁰³⁷ PANOFKY, E.: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, pp. 238, 250.

²⁰³⁸ ÁVILA, A.: *Influencia de la estampa en la obra de Juan Sureda* en Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, nº 67, pp. 81-93. Sabemos que la *Presentación de la Virgen en el templo*, xilografía grabada por Durero hacia 1503 sirvió como fuente de inspiración a diversos pintores españoles, que no ofrecieron una copia fiel debido en parte a la complejidad de la composición, aunque ningún grabado italiano ejerció tanta influencia en el trabajo de un pintor como la estampa Prevedari-Bramante en Alejo Fernández, que reflejó en al menos cinco tablas: ÁVILA, A.: *Imágenes y símbolos en la Arquitectura pintada española (1470-1560)*, p. 32 y 86-87.

²⁰³⁹ MARÍAS, F.: *El largo siglo XVI*, pp. 141-142, 219-220 y 246. Algo más tardíos son los frescos que el marqués de Tarifa don Fadrique Enríquez de Ribera encargó sobre 1539 para el corredor alto de la sevillana Casa de Pilatos y cuyas figuras de Jano, Flora, Ceres y Pomona sobre carros triunfales se basaron en estampas de Pieter Coecke van Aelst de 1535: *Ibidem*, p. 350.

²⁰⁴⁰ ESTEBAN LORENTE, J. F.: *Los dioses paganos en nuestras iglesias en Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, Vol. III.3, pp. 1521-1547.

perfil con una corona laureada que representa a un héroe romano tomado de una estampa de la serie de los Doce Césares grabada por Marcantonio Raimondi, que representa al emperador Galba. La figura femenina del medallón de la izquierda de la segunda tabla proviene de una plaqueta italiana del siglo XV, probablemente un calco de un camafeo antiguo y los dos prelados están inspirados en estampas de Raimondi pertenecientes a una serie de Pontífices asemejándose a los de León X y Adriano VI²⁰⁴¹. También comentamos en el capítulo 3.4 que en la decoración de la capilla de las reliquias de la Catedral de Sigüenza es posible que se tomaran como modelo los frescos de Santa Constanza de Roma, conocidos gracias al cuaderno de dibujos italianos de don Diego Hurtado de Mendoza²⁰⁴².

Otro gran ejemplo de la utilización de grabados en la producción artística lo encontramos en el Castillo de la Calahorra, encargado por Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, marqués del Zenete²⁰⁴³, quien concibió el proyecto de creación de su residencia durante el viaje a Italia de 1506, donde contempló edificios similares y se empapó del gusto renacentista. Además de las influencias arquitectónicas que estudiamos en su apartado²⁰⁴⁴, nos interesa la portada del Salón de los marqueses del piso superior. En ella, los altorrelieves de las jambas y el friso crean un programa iconográfico identificado como un mensaje de la vida de ultratumba expresado en lenguaje mitológico y que representa a Hércules, centauros, monstruos marinos, Apolo, la Abundancia y la Fortuna. El hecho que nos interesa destacar es que algunas de estas figuras tienen su origen en el *Codex Escorialensis*, una colección de dibujos que provenían del círculo de Ghirlandaio o Sangallo y que llegarían a España sobre 1509²⁰⁴⁵.

²⁰⁴¹ ÁVILA, A.: *Imágenes y símbolos en la Arquitectura pintada española (1470-1560)*, pp. 95 y 199-204. Para las seis tablas del retablo de Santa Librada, Soreda empleó 11 grabados seguros y 5 más que entran en la posibilidad: ÁVILA, A.: *Influencia de la estampa en la obra de Juan Sureda* en Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, nº 67, pp. 81-93.

²⁰⁴² NIETO, V., MORALES, A. J., y CHECA, F.: *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599, op. cit.*, p. 152.

²⁰⁴³ Rodrigo de Vivar y Mendoza, nacido en 1468, fue el primer hijo del Gran Cardenal de España y de Mencía de Lemos, noble portuguesa: ver capítulo 3.5.

²⁰⁴⁴ Parece ser que los planos del palacio, realizados por algún colaborador de Rossetti, los trajo el propio marqués desde Italia: ZALAMA, M. A.: *El Palacio de La Calahorra*, pp. 45-46 y 50.

²⁰⁴⁵ Los especialistas no se ponen de acuerdo: Santiago Sebastián afirma que el libro debió ser posesión de don Diego Hurtado de Mendoza, hijo del primer conde de Tendilla, fallecido en 1502 y tras su muerte pudo pasar a su primo el marqués de Zenete. Otros autores opinan que el *Codex* lo trajo el propio marqués desde Italia sobre 1506 o fue enviado desde Génova por orden de Michele Carlone, escultor del palacio desde diciembre de 1509, que mantuvo relación con sus colegas lombardos de Italia a los que enviaba medidas, dibujos y encargos de la obra: RUIZ GARCÍA, A.: *El castillo de Vélez Blanco (Almería)*, p. 57. Sabemos que el marqués poseyó una gran biblioteca con más de 600 volúmenes, entre los que destacaban copias de Alberti y Vitruvio, ediciones de 1485 y 1486 y varias carpetas de dibujos que pudo traer de Italia, una de ellas inventariada como *hun libret... de traces de les cases de Granada y La Calahorra*: ZALAMA, M. A.: *op. cit.*, pp. 33-34. Margarita Fernández Gómez adelanta el viaje del marqués a noviembre de 1502 y la llegada del *Codex* a España a abril de 1503: FERNÁNDEZ GÓMEZ, M.: *Codex Escorialensis 28-II-12, Libro de dibujos o antigüedades*, p. 31.



Figura del folio 48 del *Codex Escorialensis*,
Biblioteca del Escorial



Abundancia, puerta del Salón de los marqueses,
Castillo de la Calahorra, Granada

El *Codex*²⁰⁴⁶ es un compendio de al menos 3 partes diferentes de dibujos hechos en Roma entre 1480-1500 por un artista italiano y es seguro que muchos se han perdido. Desde 1906 se han atribuido a un discípulo de Ghirlandaio pero con reservas, ya que los últimos estudios apuntan a un cuaderno de viaje del propio Ghirlandaio durante su visita a Roma²⁰⁴⁷. Muchos de los capiteles del patio son idénticos a algunos del *Codex* y los diseños de figuras y *candelieri* de la puerta del Salón de los marqueses están tomados de la misma obra. Sabemos que estos dibujos fueron utilizados como modelo en al menos 4 de las 9 figuras

²⁰⁴⁶ El *Codex Escorialensis* ingresó en 1576 en la Real Biblioteca del Escorial junto a un legado de libros y manuscritos pertenecientes a la colección de libros de don Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575), segundo hijo de Íñigo López de Mendoza, conde de Tendilla, que había fallecido el año anterior: RAGGIO, O.: *El patio de Vélez Blanco, un monumento señero del Renacimiento*, p. 256.

²⁰⁴⁷ El *Codex Escorialensis* ha estado tradicionalmente muy unido a la arquitectura española del Renacimiento temprano. Además del palacio de la Calahorra, sabemos de otros edificios singulares como el palacio Cogolludo de Guadalajara, cuyas trazas se toman del *Banco Mediceo* en Milán propuesto por Filarete en su *Tratado de Arquitectura*, o el Colegio Santa Cruz en Valladolid que poseen elementos decorativos inspirados en este cuaderno de dibujos: FERNÁNDEZ GÓMEZ, M.: *Codex Escorialensis 28-II-12, Libro de dibujos o antigüedades*, pp. 6, 19-30 y 40. Sabemos también que los capiteles que aparecen en el *Codex* son muy similares a los que Ghirlandaio pintó para algunas de las arquitecturas de los frescos de la Capilla Tornabuoni en *Santa Maria Novella*: ROETTGEN, S.: *Affreschi italiani del Rinascimento. Tra Quattrocento e Cinquecento*, pp. 170-172.

de la portada y que las otras 5 posiblemente tuvieran como modelos algunos de los dibujos que se han perdido. La figura de Hércules está tomada del Hércules Farnesio de Lisipo, que aparece en el folio 37 del *Codex Escorialensis*. También la Abundancia se copia del dibujo del folio 48 y el Apolo Belvedere del folio 64. El tritón con nereida cabalgando sobre su cola que aparece en el friso está tomado de un sarcófago antiguo que existía en la iglesia de los Santos Apóstoles y del que hoy día se desconoce el paradero, que también aparece en el folio 15 de *Codex*²⁰⁴⁸.

En la propia ciudad de Granada conocemos otros ejemplos de la influencia de la estampa y el grabado en la representación de figuras alegórico-mitológicas anteriores a 1550. En la Alhambra, el Peinador de la Reina o Sala de la Estufa, habitación destinada a la quema de perfumes, se decoró con un programa iconográfico sobre la Conquista de Túnez realizado por Julio Aquiles y Alejandro Mayner²⁰⁴⁹, donde encontramos una serie de alegorías junto a personificaciones de dioses mitológicos de contenido alegórico y virtuoso. Entre las pinturas destacan en el mirador las Virtudes, de las que sólo queda la Templanza, y muchos modelos se tomaron de las *loggias* de Rafael mediante el uso del grabado²⁰⁵⁰. También Jacobo Florentino, que aparecía desde octubre de 1520 en las obras de la Capilla Real y más tarde se encargó de las de San Jerónimo, dirigió y facilitó modelos a los pintores, entalladores y carpinteros que allí trabajan y para la reja de madera que separaba la sacristía del relicario tomó de referente la que Mino da Fiésole había hecho para la Capilla Sixtina²⁰⁵¹.

Sabemos que en la misma iglesia de San Jerónimo Juan del Campo utilizó para las dos vidrieras conservadas de manera fragmentada (La crucifixión y la Asunción) cartones posiblemente suministrados por Siloé que luego volvería a usar para las vidrieras de esos mismos temas de la Catedral, adaptados a un distinto tipo de ventanal pero aprovechando lo principal de la composición²⁰⁵². Si esto se llevó a cabo en las

²⁰⁴⁸ SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Arte y Humanismo*, pp. 97-105. La influencia de *Codex Escorialensis* en el castillo de La Calahorra no se limita a la portada de los marqueses, sino que ofrece un sinfín de modelos para capiteles, basas, jambas, frisos y dinteles, *vid.*: FERNÁNDEZ GÓMEZ, M.: *Los grotescos en la Arquitectura española del Protorenacimiento*, pp. 136-210. Sabemos que el Gran Capitán mantuvo una buena relación con el marqués del Zenete. Don Rodrigo Díaz de Vivar había salido en 1512 de Valencia para instalarse en las casas que don Gonzalo tenía en Granada y mantuvo enfrentamientos constantes con las autoridades de la ciudad tras apoyar a la familia Girón contra el rey Fernando, de los que salió indemne gracias a la ayuda que recibió del antiguo virrey de Nápoles. Acusado de intentar turbar la paz en Granada fue expulsado de la ciudad el 14 de marzo de 1513 y se refugió en la Calahorra, que debió quedarle pequeña ya que la abandonó para regresar a Valencia, donde en 1520 participaría activamente en las sublevaciones de las Germanías: ZALAMA, M. A.: *op. cit.*, pp. 27-28. Al igual que la política centraría las conversaciones de los dos personajes, es de suponer que el arte e Italia, país que ambos visitaron, pudo ser el tema de alguna charla e incluso existiría la posibilidad de que el Gran Capitán llegara a ver el *Codex Escorialensis* con sus propios ojos.

²⁰⁴⁹ CHECA, F.: *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450-1600*, pp. 179-182.

²⁰⁵⁰ LÓPEZ TORRIJOS, R.: *Las pinturas de la Torre de la Estufa o del Peinador en Carlos V y la Alhambra*, p. 117. Tenemos noticias de la llegada de diseños italianos a Granada durante la década de 1520: GALERA ANDREU, P. A.: *Carlos V y la Alhambra en Carlos V y la Alhambra*, p. 37. En Italia abundaban los grabadores que difundían modelos iconográficos de obras famosas, entre los que destacaron la escuela de Mantegna, con Nicoletto Rossetti da Módena, Giovanni Antonio da Brescia, Giulio Campagnola, Girolamo Mocetto y Jacopo Barbari o la escuela de Marcantonio Raimondi: GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: *Artistas grabadores en la Edad del Humanismo*, pp. 50-60 y 115-147.

²⁰⁵¹ HERNÁNDEZ PERERA, J.: *Escultores florentinos en España*, p. 26.

²⁰⁵² NIETO ALCAIDE, V.: *La vidriera del Renacimiento en Granada*, pp. 25-26. También Fernando Marías observa la aparición de figuras muy similares a los *ignudi* miguelangelescos en la escalera dorada de la Catedral de Burgos, obra de Siloé: MARIAS, F.: *El largo siglo XVI*, p. 282. Recordemos que en esta obra Siloé utilizó un inmenso repertorio de

vidrieras podemos suponer que se realizara lo mismo con algunas de las figuras de las bóvedas. Ya en el estudio del ciclo femenino apuntábamos que el artista pudo tomar algunas posturas de determinadas figuras de las que no conocía una representación precisa o manejar diseños iconográficos de obras anteriores para enriquecer su trabajo. Del primer caso dijimos que Ester recordaba a una Eva en actitud de ofrecer la manzana, Abigail a una Anunciación en la que la Virgen se inclina ante el ángel, Alcestis a una de las mujeres del entierro de Cristo y Hersilia embarazada a la Visitación de la Virgen a su prima Santa Isabel. En este primer caso se trataba de buscar una figura que pudiera servir como modelo para las mujeres menos conocidas o de las que no se contara con representación plástica, aunque no fueran precedentes iconográficos de esa misma figura.

El segundo caso es más interesante, ya que se trataría de buscar un modelo iconográfico real de esa misma figura que sirviera como inspiración. Es el caso de Judit, ya que su propia iconografía era lo suficientemente fuerte como para servir de modelo y tan sólo era necesario encontrar otra Judit anterior en el tiempo de la que tomar el ejemplo. Así, el modelo iconográfico podría venir de la Judit de Donatello (1455), ejemplo para los italianos de las repúblicas libres que triunfan sobre los vicios de la tiranía, hoy conservada en el interior del *Palazzo Vecchio* de Florencia²⁰⁵³. Existen varias similitudes con esta obra, muy conocida y famosa en la época en la que se realizó nuestro programa iconográfico. Ambas nos muestran a Judit con la misma posición, empuñando el alfanje con la mano derecha y sujetando la cabeza del asirio con la izquierda. Las diferencias que aparecen entre ambas obras se deberían a una adaptación de la figura *donatelliana* al marco de las bóvedas de San Jerónimo. Para empezar, la figura italiana se concibe como una obra exenta y el artista crea una composición que obliga al espectador a rodearla para contemplarla en su totalidad, ya que desde una visión frontal no se apreciarían detalles importantes como el cuerpo de Holofernes, mientras que en la bóveda, la concepción de la figura está supeditada por ser un altoprelieve, con lo que la parte posterior de la heroína florentina debería aquí mostrarse al público también en la parte delantera, algo que complicaría enormemente la composición.

Esto nos llevaría a otro detalle que sería la desaparición en la figura granadina del cuerpo de Holofernes, que en la obra de Donatello aparece casi por entero detrás de Judit, y que aquí ante la imposibilidad física de ejecución, tiene que verse reducido al atributo indispensable, la cabeza. También esta desaparición se debe a que en todo el programa iconográfico se representa a un sólo personaje en cada espacio y el cuerpo de Holofernes hubiera supuesto un grave error compositivo y una dificultad añadida para la comprensión del mensaje. La diferencia cualitativa más importante sería que en la figura de Donatello, Judit está a punto de cometer el asesinato, mientras que en la estudiada la muerte de Holofernes ya se ha llevado a cabo y Judit aparece mucho más serena. Este cambio tendría dos motivos: el primero se debe al lugar en que ambas esculturas se colocan. La florentina aparece a las puertas de un *Comune* italiano para simbolizar las libertades políticas y criticar la tiranía, y la granadina lo hace en el interior de una iglesia, formando parte de un programa donde no sería apropiado incluir en un lugar tan notorio el momento exacto de

grutescos y seres fantásticos basándose en parte en los grabados de Nicoletto Rossetti da Modena realizados hacia 1510: FERNÁNDEZ GÓMEZ, M.: *Los grutescos en la Arquitectura española del Protorrenacimiento*, pp. 298-300.

²⁰⁵³ Esta obra fue realizada sobre 1455 para colocarla en el jardín mediceo del *Palazzo di Via Larga* sobre una base alta que la asimilaba con el David de bronce del mismo autor. El heroico civismo de la heroína que arriesga la vida por sus conciudadanos estaba ilustrado por dos inscripciones en la base de la estatua, sustituidas en 1495 cuando fue trasladada del *Palazzo Medici* al *Palazzo Vecchio* por la que reza *Exemplum salutis publicae*. Con esta obra Donatello creó por primera vez en época moderna un grupo que representaba la acción y su desarrollo era visible en el espacio desde muchos puntos de vista. El grupo se sitúa sobre una base triangular compuesta de tres relieves derivados de sarcófagos de época adrianaea como el del Camposanto de Pisa (que ya había servido de modelo como hemos comentado anteriormente), decorado con una orgía báquica y grupos de *putti* en plena vendimia, hecho que criticaba los abusos del vino y la embriaguez que habían causado la muerte de Holofernes. Judit vestida por completo se contraponen a Holofernes desnudo, como símbolos de la Castidad y la lujuria: PETRUCCI, F.: *Donatello: Tecniche e linguaggio*, pp. 223-229.

un asesinato y asociar dicha figura y sus actos con la comitente de la obra. El segundo es una simple limitación compositiva, ya que la Judit granadina no puede empuñar en alto el alfanje ya que ocultaría su nombre o dificultaría la lectura del mismo.



Donatello: Judit, *Palazzo Vecchio*, Florencia



Diego de Siloé: Judit, ciclo iconográfico de San Jerónimo

La segunda figura femenina que encuentra un modelo preciso para su iconografía es Penélope. Ya en el estudio del ciclo femenino comentábamos que es la única de las 8 mujeres que no cumple la estricta división de registros (se coloca en posición de tres cuartos en el nivel de sus compañeras de perfil) y además su postura era la más extraña de todo el grupo femenino. El hecho de ser tan dinámica, el movimiento del vestido y el juego con la tela nos recuerda ligeramente a la figura de Salomé que Filippo Lippi realizó para el fresco de *La Degollación del Bautista* en la Catedral de Prato²⁰⁵⁴. Pero podemos encontrar otra obra con la que guarda aún más parecido y está todavía más relacionada. Se trata del sepulcro de don Ramón Folch de Cardona, realizado por Giovanni Merliano da Nola hacia 1525, y cuyas trazas acusan influencias de Sansovino²⁰⁵⁵.

Si analizamos la figura que adorna el nicho izquierdo de la tumba podemos encontrar muchas similitudes entre su composición y la de la figura granadina, aunque antes debamos girar la primera para apreciar claramente dichas semejanzas²⁰⁵⁶, como si el

²⁰⁵⁴ Filippo Lippi trabajó en los frescos de la Catedral de Prato entre 1452 y 1466: CHASTEL, A.: *El Renacimiento italiano, 1460-1500*, pp. 98-99.

²⁰⁵⁵ AZCÁRATE, J. M.: *Escultura del siglo XVI, ARS HISPANIAE, volumen XIII*, p. 24 y REDONDO CANTERA, M. J.: *El sepulcro en España en el S. XVI, Tipología e iconografía*, p. III.

²⁰⁵⁶ El medio principal de ocultar una dependencia es la inversión, que es un proceso sencillo en la práctica de estudio, a través del calco o la *contre-épreuve*: GOMBRICH, E. H.: *Norma y forma*, p. 251. Conocemos ejemplos de representar figuras que servían de modelo girándolas hacia el lado contrario: en la *Alegoría de la Música* de Filippino Lippi hoy conservada en Berlín, la figura principal que representa a la musa Erato está tomada de un modelo clásico; vuelta al otro

artista hubiera utilizado una estampa al trasluz. En primer lugar las dos mujeres presentan la parte inferior del cuerpo en posición de tres cuartos, con una pierna más adelantada que se acentúa por los ropajes que se pliegan alrededor de la rodilla, mientras que la mitad superior aparece casi totalmente de frente al espectador. En segundo lugar se trata de dos figuras ataviadas con ropajes clásicos que se interpretan de una manera muy similar, pero si nos detenemos a observar, comprobaremos que es en el modo de representar los brazos y en el objeto que portan, en ambos casos una tela, donde encontramos las similitudes más claras. El juego de los brazos para llevar la tela por encima de la cabeza relaciona a las dos figuras, aunque en el caso granadino se realice de un modo más tosco.



Giovanni Merliano da Nola: figura femenina (girada), sepulcro de don Ramón Folch de Cardona, Bellpuig, Lérida



Diego de Siloé: Penélope, ciclo iconográfico de San Jerónimo

Debemos mencionar que la figura del sepulcro y la del ciclo granadino son demasiado cercanas en el tiempo para que la primera influyera en la segunda y debemos suponer que ambas tuvieron su origen común en alguna estampa italiana actualmente perdida. Pero aparte de la iconografía, existen dos datos históricos fundamentales que

lado, cambiada de sexo y elegantemente ataviada con ropajes ondeantes, conserva la complicada actitud de contraposto del Cupido poniendo cuerda a su arco de Lisipo: PANOFSKY, E.: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, p. 290. También Luca Signorelli realizó un *Llanto sobre el Cristo muerto* hoy en el Museo Diocesano de Cortona sobre 1502, y volvió a retomar la misma composición pero al inverso para el fresco de la Piedad en la Capilla de San Brizio de la Catedral de Orvieto: VALIGI, C.: *Gli affreschi di Luca Signorelli nella Capella di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, pp. 46-47.

acercan esta tumba al ciclo de San Jerónimo. El primero es que don Ramón Folch de Cardona fue virrey en Nápoles al igual que el Gran Capitán²⁰⁵⁷ y las viudas de ambos se preocuparon de encargarse un monumento póstumo en su honor²⁰⁵⁸. Es más que posible que se conocieran y que frecuentaran los mismos círculos políticos y culturales. La segunda y todavía más importante es que su autor, Giovanni Merliano da Nola, era napolitano y pudo manejar esa hipotética estampa en su ciudad natal, estampa que también pudo haber conocido Siloé durante su viaje a Nápoles o que llegara a manos del III duque de Sessa, ya que sabemos que el nieto del Gran Capitán durante su estancia en Sessa en 1549 encargó al taller de Giovanni da Nola, considerado el principal escultor de Nápoles en esa fecha, un monumento para conmemorar la batalla del Garellano, hoy conservado en el museo de Capua²⁰⁵⁹.

Si para las figuras femeninas, muy repetitivas en su conjunto, hemos encontrados dos modelos en los que el artista pudo inspirarse, el estudio de las figuras masculinas será más interesante aún, sobre todo debido a la gran variedad de poses que hace que no encontremos ningún hombre similar a otro, ni en posición ni en armamento. Las mujeres podían aparecer en obras de temática religiosa representando el mismo modelo (Judit) o diferentes figuras alegóricas. En el caso de los hombres debemos buscar imágenes de guerreros vestidos *alla romana*, que suelen destacar en los prendimientos de Cristo, Calvarios o episodios históricos de la historia romana muchas veces relacionados con vidas de santos o mártires. En el pasado se habían producido numerosos errores a la hora de representar de manera fidedigna las diferentes culturas de pasado, sobre todo la Antigüedad clásica, que muchas veces se confundía con otros personajes creando graves errores iconográficos²⁰⁶⁰. Durante el S. XV la labor de investigación de los artistas en clave arqueológica ayudó a que estos errores se minimizaran y a mediados de la centuria ya se habían llegado a controlar, generando programas iconográficos de una alta calidad.

²⁰⁵⁷ Ramón Folch de Cardona pertenecía a una rama secundaria del más relevante linaje catalán encabezado por los duques de Cardona y existía el rumor de que era hijo natural de Fernando el Católico. Participó en las operaciones navales de apoyo a las campañas del Gran Capitán para la conquista de Nápoles en 1502-03, y obtuvo una gran fama como militar. En Septiembre de 1509 el rey Fernando decidió sustituir a Juan de Aragón por Ramón de Cardona, virrey de Sicilia desde 1507. Cardona fue nombrado virrey de Nápoles el 8 de octubre de 1509 e hizo su entrada triunfal por mar en la capital del reino el 24 de ese mes, siguiendo el mismo itinerario que el rey Fernando en 1506. Ramón Folch se ocupó del gran cometido de la sucesión del reino de Nápoles de Fernando el Católico a Carlos V, sin que se produjera los problemas de aceptación que hubo en Valencia o en los reinos austriacos, y su virreinato sólo terminó con su muerte, acaecida en 1522: HERNANDO SÁNCHEZ, C. J.: *El reino de Nápoles en el Imperio de Carlos V*, pp. 17, 159, 162 y ss. 2058

Doña María se ocupó de supervisar la iglesia de San Jerónimo y la condesa doña Isabel de encargarse el monumento funerario de don Ramón Folch de Cardona: CHECA, F.: *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450-1600*, pp. 89-91. Recordemos también que, el 3 de junio de 1516 Carlos de Austria desde Bruselas encomendaba al virrey Ramón de Cardona la protección de los asuntos de la viuda de Gonzalo: HERNANDO SÁNCHEZ, C. J.: *op. cit.*, p. 81.

²⁰⁵⁹ El nieto del Gran Capitán también se preocupó de la terminación del monasterio de San Jerónimo y fue quien supervisó las obras y trató con Siloé hasta la práctica terminación del ciclo iconográfico: ALONSO BAQUER, M.: *La escuela hispano-italiana de estrategia en El Gran Capitán. De Córdoba a Italia al servicio del Rey*, pp. 92-93 y HERNANDO SÁNCHEZ, C. J.: *La imagen del la Gloria. El mecenazgo del Gran Capitán y la construcción del mito heroico en El Gran Capitán. De Córdoba a Italia al servicio del Rey*, pp. 152-153.

²⁰⁶⁰ En el manuscrito de la *Historia de Troya* de Guido da Colonna el tema clásico pertenece a un mundo fantástico y en su intento por representar el pasado con términos del presente el artista traspuso a los personajes no a una época remota, sino a un lugar distante, ya que en su mente la historia de Troya no tenía nada que ver con su propio entorno. Lo hizo tan a fondo que aquí la historia de Troya aparece no como la contó Homero, sino como si la hubiera contado una especie de Marco Polo ya que los personajes se visten con ropajes orientales: SAXL, F.: *La vida de las imágenes*, p. 140. Obras tan importantes como el *De viris illustribus* de Petrarca, donde se narran sucesos clásicos descritos de manera humanista, están protagonizados por personajes vestidos con trajes del siglo XIV y situados en un ambiente que ofrece una impresión de anacronismo en los escenarios. Por ejemplo, aunque la figura central de una escena sea Alejandro Magno, se incluyen monumentos de la Roma imperial y a la inversa, se conserva el aspecto clásico en una figura o grupo para seguir sometiéndolo a una *interpretatio Christiana* que podía llegar al punto de colocar a Hércules en el papel femenino de la Fortaleza: PANOFISKY, E.: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, p. 226.

Pollaiuolo contaba la historia de Hércules no en lenguaje medieval, sino clásico, retratando a reyes y generales en desnudez heroica, utilizando estatuaria romana e incluso cerámica griega. El número de registros arqueológicos del tipo de los dibujos de Francesco di Giorgio, el *Taccuino Senese* o el *Codex Escorialensis* aumentó a medida que avanzaba el siglo XV y en ningún momento dejaron los pintores *quattrocentistas* y los adalides del movimiento neogótico de estar en contacto directo con los restos del arte clásico. Mantegna fue probablemente el conocedor más profundo de los monumentos clásicos de su tiempo, ya que trabajaba a partir de fuentes literarias, mármoles, monedas y medallas romanas²⁰⁶¹. Con todos estos precedentes no es extraño que nuestro artista manejara un mayor número de modelos iconográficos, ya fueran estampas, dibujos, grabados o incluso la contemplación de las propias obras *in situ*. Así fue capaz de crear un programa mucho más variado y completo que el ciclo femenino, que adolecía de una cierta monotonía y repetitividad en sus diseños.

Para la composición de la figura de Escipión encontramos dos precedentes muy interesantes. El primero se trata de la figura de un guerrero que porta una insignia en la procesión de militares romanos del folio 61 verso del *Codex Escorialensis*. El segundo es también un guerrero romano que aparece en primer plano del fresco *Benedicto recibe a los dos niños romanos Mauro y Plácido*, realizado por Sodoma alrededor de 1500 para el claustro grande de la abadía de Monteoliveto²⁰⁶².

Ambas figuras tienen muchas similitudes con el Escipión granadino: en primer lugar representan imágenes de militares romanos con una gran fidelidad. Además de esto y aunque aparecen pequeñas diferencias en los matices de ejecución, la pose y sobre todo el modo de sujetar con ambas manos el largo objeto que portan son idénticas en todas ellas. También la indumentaria de los tres guerreros (faldón corto de tablas, coraza y capa) y el juego de esta última cayendo por la parte posterior del cuerpo, cubriendo hombros y pecho en la parte visible al espectador aportan un mayor grado de semejanza entre las tres composiciones. Por último, la policromía de tonos verdoso-amarillentos de las dos últimas figuras es casi idéntica, con la única diferencia del cambio de color en las capas. Al igual que sucedía con la figura de Penélope, Signorelli o Sodoma giraron totalmente la composición del guerrero para que no fuera un calco del modelo que utilizaba. Sabemos que la figura del *Codex* está tomada de algún monumento romano y su imagen o una estampa basada en la misma pudieron ser la fuente que sirviera de modelo a las obras de

²⁰⁶¹ *Ibidem*, pp. 255, 286 y 292-293. Sabemos que el maestro de Mantegna fue Squarcione, sastre, bordador, pintor y coleccionista de antigüedades (medallas, relieves, inscripciones lapidarias) que copiaban sus numerosos discípulos. Los dibujos de estos modelos circulaban por igual entre artistas o eruditos, como el médico y arqueólogo Giovanni Marcanova o el alquimista y anticuario Felice Feliciano, ambos amigos de Mantegna. En 1464 Feliciano dedicó a Mantegna una colección de inscripciones romanas, *porque sé que te apasionan las investigaciones anticuarias*: CHASTEL, A.: *El Renacimiento italiano, 1460-1500*, pp. 79-80.

²⁰⁶² La Abadía de Monteoliveto fue fundada en 1324 por Giovanni Tolomei, que renunció a su ocupación de *Podestá* de Siena para seguir la vida de ermitaño tomando el nombre de Bernardo. La nueva orden sería confirmada por el Papa Clemente VI en 1344 siguiendo los preceptos ascéticos de San Bernardo de Claraval. Aunque el monasterio parece remoto, se encuentra muy cerca de nudos de comunicación importantes como la Via Cassia; de hecho el emperador Carlos V pernoctó en este monasterio en 1536, ocasión que se conmemoró con una placa colocada en el claustro grande. Signorelli se ocupó de la decoración del claustro entre 1497 y 1501, pero lo abandonó para trabajar en la Capilla de San Brizio de la Catedral de Orvieto. Fue sustituido por Sodoma, quien el 1506 ya había pintado el pórtico Sur del claustro, donde se encuentra este fresco, que ocupa un puesto primordial en el ciclo, ya que se coloca en una de las esquinas del claustro y es visible al final de la galería de entrada. Sodoma finalizó su trabajo en Monteoliveto en agosto de 1508 y en octubre de ese mismo año está documentada su presencia en Roma protegido por Sigismundo Chigi para decorar la bóveda de la *Stanza della Signatura* en el Vaticano, después retomada por Rafael: ROETTGEN, S.: *op. cit.*, pp. 350-383. También sabemos que aunque Sodoma terminara este fresco, fue probablemente diseñado por Signorelli antes de trasladarse a Orvieto: KANTER, L. B. y HENRY, T.: *Luca Signorelli: The complete paintings*, p. 45.

los artistas italianos y de Siloé²⁰⁶³.



Guerrero romano,
Codex Escorialensis
folio 61 verso



Sodoma: *Benedicto recibe a los dos niños romanos Mauro y Plácido* (detalle girado), claustro grande, abadía de Monteoliveto



Diego de Siloé: Escipión,
ciclo iconográfico de San Jerónimo

En cuanto a la figura de Mario, la forma de representarla nos recuerda en su idea y composición al ángel vengador que aparece en el extremo derecho del fresco de *Los condenados expulsados al Infierno* en la Capilla de San Brizio de la Catedral de Orvieto, realizado por Luca Signorelli entre 1499 y 1503²⁰⁶⁴. Tanto la figura italiana como la granadina se representan de riguroso perfil, con brillantes armaduras militares muy similares y una espada que pende de la cintura. Tanto la coraza como las botas, faldón y sobre todo el casco ponen de relieve las similitudes de las dos obras. Es en la mitad inferior donde mejor se pueden apreciar las semejanzas entre ambas figuras, sobre todo en la posición de los pies, representados de perfil y uno ligeramente adelantado con respecto al otro. También la visión de la espada es exactamente igual en ambas figuras. Sólo existen dos ligeras diferencias compositivas: la primera es la eliminación de las alas en la imagen de Mario, algo totalmente lógico al transformar una figura celeste en humana. La segunda

²⁰⁶³ No debemos olvidar que la abadía jugó un papel muy importante en la zona. El mismo virrey de Nápoles, don Ramón Folch de Cardona, que puso un cuidado extremo en la asistencia a todos los festejos y ceremonias ligados a la dinastía aragonesa en Nápoles, asistía a los actos religiosos celebrados en la iglesia de Monteoliveto: HERNANDO SÁNCHEZ, C. J.: *op. cit.*, p. 167. Quizá Siloé o el propio III duque de Sessa también visitaran dicho monasterio.

²⁰⁶⁴ Sobre 1447 Fra Angelico y Benozzo Gozzoli habían decorado parte de la bóveda de la capilla de San Brizio antes de abandonar el trabajo. En 1489 Perugino aceptó el trabajo de terminar las pinturas, pero nunca lo llevó a cabo y no sería hasta 1499 cuando Luca Signorelli continuara la decoración de la bóveda siguiendo los diseños dejados por Fra Angelico. La gran calidad del trabajo de Signorelli convenció a los dirigentes de la Catedral para encargarle que terminara el resto de la capilla, cuyas paredes decoró hasta 1504: KANTER, L. B. y HENRY, T.: *Luca Signorelli: The complete paintings*, pp. 45-63. Ver también ROETTGEN, S.: *op. cit.*, pp. 384-421.

es la inclusión de una alabarda que en el ángel no existía, colocando las manos de Mario ligeramente más altas para obtener una mejor sujeción del objeto. Sin duda el hecho de que el guerrero granadino porte dos armas en lugar de una se deba a que la espada aparece en el lado opuesto al espectador, es decir detrás del guerrero, y por tanto dificulta su visión y anularía su principal atributo como militar. De nuevo, y al igual que vimos en figuras anteriores, se introduce como variante e innovación compositiva el cambio de orientación de la figura: el ángel italiano mira hacia la izquierda mientras el guerrero español lo hace hacia la derecha, algo nada extraño ya que si Siloé manejó una estampa sólo tenía que representar a la nueva figura vuelta hacia el lado contrario como si se reflejara en un espejo²⁰⁶⁵.



Luca Signorelli: *Los condenados expulsados al Infierno* (detalle girado), capilla de San Brizio, Catedral, Orvieto



Diego de Siloé: Mario, ciclo iconográfico de San Jerónimo

La figura de Cicerón es una de las más interesantes, ya que podemos rastrear su origen hasta encontrar su modelo exacto de época clásica. Guarda una similitud extraordinaria con el segundo guerrero de la columna Trajana de Roma, situado en un nivel lo suficientemente inferior como para ser contemplado con facilidad a simple vista²⁰⁶⁶.

²⁰⁶⁵ Aquí el artista vuelve a girar a la figura, como veíamos que se realizó en el caso de Penélope y en el fresco de Sodoma, hecho que volverá a repetirse más adelante.

²⁰⁶⁶ El respeto del que gozó el *Optimus Princeps* en plena Edad Media hizo que se respetara este monumento, del que sólo se ha perdido parte del plinto y la estatua del emperador que la coronaba. Su altura total es de 38 m. y sin contar el basamento ni la estatua del remate de 29,78 m. que coinciden con los 100 pies romanos, lo que hizo que en la Antigüedad

Ambos guerreros romanos se presentan de frente, con una larga capa que cubre la espalda y la parte superior del pecho. Pero aunque el relieve romano se encuentre muy deteriorado, la mayor similitud aparece en el gran escudo ovalado que los dos soldados sujetan con su mano izquierda y que colocan a la espalda de un modo idéntico. Esta forma de portar el escudo en la parte posterior del cuerpo es tan artificial y estudiada que nos lleva a pensar que, casi con total seguridad ésta y otras figuras del mismo relieve fueron copiadas en dibujos y estampas que se difundirían con gran aceptación entre muchos artistas²⁰⁶⁷.



Relieve de la columna Trajana, foro de Trajano,
Roma

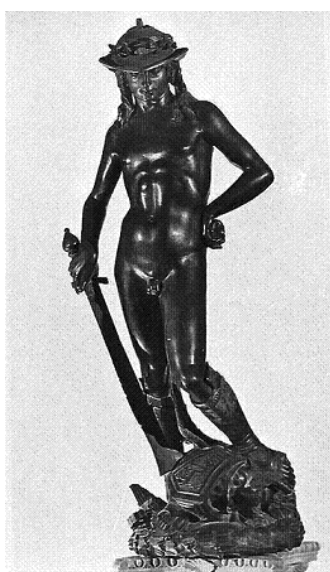


Diego de Siloé: Cicerón,
ciclo iconográfico de San Jerónimo

se le llamara *centenaria*. Es de destacar que se encontraba entre dos bibliotecas y por ello hay que verla como un libro más, un volumen ilustrado que podían leer incluso los analfabetos; su finalidad no era decorativa, sino narrar la Historia y perpetuar los triunfos militares del emperador. La obra corresponde al tipo de columna *cochlea* que, con una cinta historiada continua de relieves en espiral, narra las dos campañas contra los dacios. Debido a su temática predominan las escenas de guerra como asaltos a ciudades, incendios de aldeas, sacrificio de prisioneros, marchas militares, transporte de legiones o construcciones de murallas. Los 200 metros de relieves están decorados con más de 2500 figuras que en su origen estuvieron ricamente policromadas: GARCÍA BELLIDO, A.: *Arte romano*, pp. 364-372.

²⁰⁶⁷ Sabemos que los monumentos clásicos y en particular la columna trajana sirvieron de modelo a gran cantidad de artistas. Pietro Paolo de Antonisio utilizó el soldado cayéndose de su montura en la columna trajana como modelo para el lisiado curado por San Pedro en el Ciborio de Nisio para Sixto IV en la iglesia de San Antonio de Padua y Giulio Romano tomó como modelo los relieves trajaneos del Arco de Constantino para su tema ecuestre de la *Batalla de Constantino y Majencio en el puente Milvio* en la Sala de Constantino en el Vaticano (1523-24): GOMBRICH, E. H.: *op. cit.*, pp. 250-251 y 254. El propio Vasari dice en sus *Vidas* que aprendió mucho de los relieves de la columna de Trajano, que le sirvió de modelo: VASARI, G.: *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, p. 706.

La única diferencia entre la figura romana y la de Siloé sería el artificial modo de apoyar la mano en la cadera, que ayuda a echar la capa hacia atrás, pero aquí también podemos rastrear el origen. No sabemos si Donatello se inspiró en alguna obra clásica que conociera para la postura de su David de bronce²⁰⁶⁸, pero lo cierto es que esa forma de colocar el brazo fue tan alabada que se copió poco tiempo después por Andrea del Castagno para su de Farinata degli Uberti del ciclo de hombres ilustres de *Villa Legnaia*²⁰⁶⁹, por Piero della Francesca en la figura central del grupo de filósofos que discuten en la *Flagelación de Cristo* y por Andrea del Verrocchio en su David²⁰⁷⁰. Aquí vemos como Siloé, en un alarde de maestría, escogió como modelo una figura clásica, pero la perfeccionó y le añadió el detalle de la forma de apoyar la mano en la cadera que estaba tan de moda en la Italia del momento y que pudo tomar de cualquiera de estas figuras o de estampas y grabados de las mismas.



Donatello: David de bronce, museo del *Bargello*, Florencia



Verrocchio: David, museo del *Bargello*, Florencia



Andrea del Castagno: Farinata degli Uberti, ciclo de *Villa Legnaia*

La composición de Marcelo encuentra su precedente en una figura de primer plano del fresco que representa a *San Agustín desembarcando en Ostia*, realizado por Benozzo Gozzoli alrededor de 1465 en la iglesia de *San Agostino* de San Gimignano²⁰⁷¹. El joven de la izquierda que sigue al santo en su viaje y que se representa de perfil portando la espada lo hace del mismo modo que el guerrero granadino. Tanto la ejecución de la figura de

²⁰⁶⁸ Esta obra, hoy conservada en el *museo del Bargello*, fue probablemente encargada por Cósimo de Medici sobre 1435 y colocada sobre una columna en la *Casa Vecchia* de la familia, en el centro de una sala de hombres ilustres decorada por Bici di Lorenzo. En la tradición florentina David simbolizaba la confianza en la capacidad humana con la ayuda de Dios y su desnudez, ejemplo del canon de Policeto, recordaba las palabras bíblicas según las cuales se había despojado de la armadura para enfrentarse al gigante: PETRUCCI, F.: *op. cit.*, pp. 140-146.

²⁰⁶⁹ BECK, J. H.: *Italian renaissance painting*, p. 171.

²⁰⁷⁰ La cronología de todas estas obras es la siguiente: El *David* de Donatello sobre 1440, *Villa Legnaia* en 1450, la *Flagelación de Cristo* sobre 1459 y el *David* de Verrocchio sobre 1475: CHASTEL, A.: *El Renacimiento italiano, 1460-1500*, pp. 222-225, 538-541.

²⁰⁷¹ Entre 1464-67 Benozzo Gozzoli se ocupó de la decoración de los frescos del coro de la iglesia de San Agostino en San Gimignano. Probablemente el agustiniano Domenico Strambi, doctor en la Sorbona, fue también el autor del programa iconográfico con las inscripciones correspondientes que narran la Historia de San Agustín: ACIDINI LUCHINAT, C.: *Benozzo Gozzoli*, pp. 42-54.

perfil, como sobre todo la extraña manera de sujetar la espada, que no se corresponde con el modo natural ni lógico de empuñar un arma, sino más bien de realizar una ofrenda, hacen que pongamos de manifiesto las similitudes entre ambos diseños. La única diferencia compositiva es que el personaje del fresco italiano aparece ausente y concentrado en el episodio que está sucediendo, ya que forma parte de un conjunto pictórico del que no es la figura central, mientras que el guerrero de nuestro ciclo vuelve su mirada hacia el espectador, con quien mantiene un diálogo visual, ganando así en protagonismo. Recordemos que el programa de frescos de San Gimignano se compone de 18 escenas de la vida del santo distribuidos en tres registros y al igual que sucedía con la figura de la columna trajana que inspiró al Cicerón granadino, aquí también el modelo italiano ocupa la parte más baja y cercana al público del registro y por tanto más visible de todo el ciclo, lo que facilitaría que fuera estudiada y copiada por los artistas.



Benozzo Gozzoli: *San Agustín desembarcando en Ostia*, iglesia de San Agustín, San Gimignano



Diego de Siloé: Marcelo, ciclo iconográfico de San Jerónimo

Para Aníbal, su extraña postura y el hecho de que es el único personaje de ambos ciclos que se coloca completamente de espaldas al altar mayor, nos hace pensar que podemos localizar su diseño en uno o varios modelos anteriores. Al igual que sucedía con la pose del brazo de Cicerón, encontramos precedentes similares en varias figuras de grandes artistas italianos del *Quattrocento* con las que disfruta un parecido más que casual y no sería extraño que unas hubieran ido influenciando a las otras, llegando a crear un modelo compositivo mejorado con el tiempo. La primera referencia la encontramos en el guerrero romano que aparece en el folio 63 recto del *Codex Escorialensis* y que muy probablemente tiene su origen en un relieve clásico de la Roma antigua conocido durante el S. XV. El grabado muestra a un militar totalmente de espaldas y con la cabeza de perfil hacia un lado. Su atuendo es muy clásico, con unas botas, faldón y capa corta al estilo romano. La otra figura de gran parecido la encontramos en la capilla Nicolina del Vaticano: sabemos que en fecha desconocida, pero probablemente hacia la segunda mitad de 1445, Fra Angelico fue requerido por el Papa Eugenio IV y permaneció en Roma durante 1446 y 1447 (años en los que trabajó

durante los meses de verano en la catedral de Orvieto, en la bóveda de la Capilla de San Brizio) hasta 1449²⁰⁷². El soldado que aparece a la derecha del fresco que representa a *San Lorenzo ante Valeriano* se coloca de espaldas mirando hacia la izquierda y con una pierna más adelantada. Su vestimenta es la típica de un militar, con casco, coraza y faldón clásico a tablas y porta también una espada con la mano izquierda que apoya en el suelo, la cual no se aprecia demasiado bien.



Guerrero romano, (detalle girado)
Codex Escorialensis folio 63 recto



Fra Angélico:
San Lorenzo ante Valeriano (detalle),
capilla Nicotina, Vaticano

La tercera y mejor referencia la encontramos en el soldado que aparece en el extremo izquierdo del fresco *El sueño de Constantino*, que se encuentra en el lado derecho de la capilla mayor de la iglesia de San Francesco de Arezzo²⁰⁷³. El tema representa el sueño que tuvo el emperador Constantino antes de la batalla contra Magencio, cuando un ángel le informó que el símbolo de la cruz le daría la victoria. Fue realizado por Piero della Francesca entre 1460-62 tras su viaje a la Roma de Pío II, documentado en 1458 y 1459²⁰⁷⁴. En este viaje que realizó para ejecutar los frescos hoy perdidos del Vaticano, es más que probable que viera la obra de Fra Angelico en las dependencias cercanas y que se inspirara

²⁰⁷² Nicolás V ya era un humanista y bibliófilo apasionado antes de ser Papa. Entre el 9 de mayo y el 1 de junio de 1447 se conocen al menos tres documentos de pago a Fra Angelico para la decoración de esta sala de doble función: estudio y biblioteca: POPE-HENNESSY, J.: *Beato Angelico*, pp. 59 y ss. y BECK, J. H.: *Italian renaissance painting*, pp. 81-83.

²⁰⁷³ En 1447 la familia más rica de Arezzo, los Bacci comisionaron las pinturas del coro a Bici di Lorenzo, que murió en 1452 cuando casi había acabado la bóveda y el arco toral. Piero della Francesca fue llamado inmediatamente y completó los dos profetas de los nichos de la arquivolta que Bici había comenzado y añadió dos cabezas de ángeles. La decoración de la capilla le llevaría los siguientes 12 años. Desde tiempos de Giotto era tradicional en la pintura toscana decorar el coro en largas franjas horizontales con escenas unas sobre otras. El tema de los frescos se tomó de la *Leyenda dorada de Jacobo de la Vorágine* sobre la Vera Cruz, un tema muy común en iglesias franciscanas sobre todo a fines del siglo XIV, como muestra el ejemplo de Agnolo Gaddi en el coro de *Santa Croce* de Florencia: CLARK, K.: *Piero della Francesca*, pp. 21 y ss, 32-33.

²⁰⁷⁴ *Ibidem*, pp. 36-37 y ARONBERG LAVIN, M.: *Piero della Francesca*, p. 117.

en aquel soldado para crear el suyo de Arezzo, mucho más conseguido y evolucionado y más cercano a nuestra figura de Aníbal (incluso Piero della Francesca también pudo ver *in situ* el monumento clásico que posteriormente inspiraría al artista del *Codex Escurialensis*).



Piero della Francesca: *El sueño de Constantino* (detalle girado), capilla mayor, iglesia de San Francesco, Arezzo



Diego de Siloé: Aníbal, ciclo iconográfico de San Jerónimo

El guerrero de Piero es exactamente igual al soldado romano de Fra Angélico en la escena de *San Lorenzo ante Valeriano*: ambos aparecen de perfil, con la pierna izquierda más adelantada y portando un arma con ambas manos (la única diferencia está en la longitud de la misma, que en la figura de Arezzo es mucho mayor, más estilizada y más lograda). Las dos figuras aparecen en los extremos de la composición mirando hacia el centro, con un brazo visible al espectador y otro oculto, y atuendos típicamente militares, que en ambos casos también son exactos²⁰⁷⁵. Pero sí es cierto que se aprecian diferencias estilísticas y de calidad en las que podemos apoyarnos para afirmar que la figura de Piero della Francesca es bastante mejor que la de Fra Angélico. La posición del cuerpo, la forma natural de doblar las piernas descansando sobre una, el codo doblado dando una fuerte sensación de profundidad y una mayor longitud del arma que porta son un resumen de detalles que hacen superior a la figura de Arezzo frente a la romana. Es precisamente en esta figura del soldado de Constantino de Piero della Francesca en la que se apoya nuestro

²⁰⁷⁵ Sabemos que Fra Angelico usaba patrones para realizar sus figuras, ya que muchas coinciden entre la capilla de Nicolás V en el Vaticano y la bóveda de la capilla de San Brizio de Orvieto: ROETTGEN, S.: *op. cit.*, p. 385. No sería extraño que alguno de estos patrones cayera en manos de Piero della Francesca, que lo utilizaría para la representación de su propio soldado.

artista para crear su composición del Aníbal granadino. Si entre la figura romana y la aretina había muchas similitudes (de hecho éstas abundan en los 4 diseños) es entre ésta última y la granadina donde encontramos las mayores y más claras analogías. Los dos guerreros se colocan ofreciendo la espalda al espectador, con unas botas, faldón, coraza y sobre todo casco idénticos. Incluso el detalle del codo doblado que Piero della Francesca había introducido en su guerrero para mejorar la composición frente a la de Fra Angelico, aparece en el Aníbal de Siloé, en este caso para sujetar la tela que porta frente a la larga lanza del primero, que no cabría en la estrecha retícula del programa granadino²⁰⁷⁶.

Todos los parecidos señalados entre las cinco figuras masculinas estudiadas y sus modelos precedentes pudieron deberse a influencias de unos a otros o al hecho de beber todos de una fuente clásica común transmitida a través de grabados o estampas. Además también subrayamos que, aunque no hayamos conseguido encontrar ninguna figura similar a los otros tres militares que nos restan (Homero, César y Pompeyo) y de los que posiblemente se hayan perdido esos nexos comunes, sus posturas son tan peculiares y únicas que casi con total seguridad debieron estar inspiradas en obras anteriores de las que desconocemos su procedencia²⁰⁷⁷.

Pero estos modelos basados en estampas no sólo influirían a las figuras principales del ciclo, sino también en la decoración secundaria de las bóvedas. Si los artistas consultaron grabados para llevar a cabo sus complejas composiciones figurativas, también los manejaron con la intención de ornamentar la arquitectura. Muchas veces lo decorativo no era simplemente anécdota y un roleo o cualquier otro elemento del contexto decorativo, podía tener un doble significado que actualmente nos es desconocido²⁰⁷⁸. En Italia, grabadores como Fra Antonio da Monza, Nicoletto Rosex da Modena, Giovanni Antonio da Brescia, Marcantonio Raimondi o Agostino Veneziano, se preocuparon de llevar a cabo estampas con motivos ornamentales como tema único que serían de gran utilidad a los decoradores²⁰⁷⁹. En España, el retablo de Santa Cruz, las puertas de la Capilla Real y la talla de la Sacristía de Murcia repiten los mismos motivos decorativos y el mobiliario de Murcia y de la Capilla Real de Granada también se relacionan con obras de Italia como la talla de Monte Oliveto en Siena y San Pietro en Perugia²⁰⁸⁰. También la decoración de la capilla de los Junterotes de la Catedral de Murcia posee una decoración fantástica de monstruos muy parecidos a los de las bóvedas de la iglesia de San Jerónimo²⁰⁸¹.

²⁰⁷⁶ La figura de Aníbal tiene un gran parecido con el atlante que se coloca de espaldas enmarcando una de las ventanas interiores de la iglesia del Salvador de Úbeda, trazada por Siloé y realizada por sus discípulos Andrés de Vandelvira y Alonso Ruiz. No sería extraño que el maestro proporcionara además de las trazas del edificio algunos modelos de decoración en estampas que sus discípulos utilizarían como inspiración, aunque decidieran como es lógico introducir algunas pequeñas variantes en la composición, como se ve en la influencia del mencionado guerrero de espaldas. Ver la imagen en: CAMÓN AZNAR, J.: *La arquitectura y la orfebrería españolas del S. XVI*, p. 296.

²⁰⁷⁷ Entre estos tres militares es la figura de Homero, su lugar como introductor y su forma tan peculiar de apoyarse en el hacha, el personaje que más nos lleva a pensar que pudo basar su diseño en alguna estampa hoy por hoy desconocida.

²⁰⁷⁸ Hay que tener presente que en el vocabulario ornamental existe un repertorio extraordinariamente rico que motiva la bipolarización existente entre historiadores del arte español que defienden el carácter meramente ornamental de la decoración y quienes insisten en su valor simbólico. Algunos motivos como la láurea, el medallón, los arcos militares, las guirnaldas con frutas o los cuernos de la abundancia insertos en la portada de un edificio nos hacen pensar que nos hayamos ante la morada de un personaje que se ha destacado en el campo de batalla y al que le ha sonreído la fortuna, por lo que adquiere fama y gloria. Así elementos en apariencia de valor decorativo necesitan una lectura no meramente descriptiva: ÁVILA, A.: *Imágenes y símbolos en la Arquitectura pintada española (1470-1560)*, p. 82.

²⁰⁷⁹ Giovanni Antonio da Brescia era un excelente grabador con gran entusiasmo por lo decorativo y sus estampas se conocen desde 1505. Los motivos que más utilizó fueron roleos ricos en hojas y *putti*, harpías, centauros, mascarones, cornucopias, jarras, vasos y trofeos militares. Nicoletto Rosex da Modena fue uno de los grabadores más prolíficos y su actividad se basó en ofrecer paneles ornamentales y algunos de su extenso repertorio representaron figuras ambientadas en fondos arquitectónicos revestidos de grutescos. Agostino Veneziano, caracterizado por sus figuras que brotan de flores suspendidas de tallos, seres humanos vegetalizados, caretas y mascarones angustiados, se hallaba en Florencia en 1516 y posteriormente se trasladó a Roma donde trabajó a las órdenes de Marcantonio Raimondi: *Ibidem*, pp. 40-42.

²⁰⁸⁰ GÓMEZ PIÑOL, E.: *Jacobo Florentino y la obra de talla de la Sacristía de la Catedral de Murcia*, pp. 34-35 y 46. Recordemos que en la abadía de Monte Oliveto se encontraba el fresco de Sodoma diseñado por Signorelli que hemos relacionado con la figura del Escipión granadino.

Por lo tanto, ya sea como base para la composición de figuras principales de ciclos iconográficos o como modelo de la decoración secundaria que suele acompañarlos, la contemplación *in situ* de obras clásicas y de una manera muy especial las estampas y grabados de esos mismos monumentos, supusieron un modo de difusión de patrones iconográficos que no conocieron fronteras y que por el contrario unieron artistas de diversos países (en nuestro caso Italia y España). En las bóvedas de San Jerónimo podemos encontrar la prueba física y material de la conexión entre antiguos monumentos clásicos, artistas viajeros, estampas y modelos iconográficos que unen al país que representó la cuna y el centro del arte del Renacimiento con nuestra ciudad en una época muy precisa en la que ésta estaba preparada para la absorción de todas y cada una de las influencias que venían del país vecino. Este período de libertad intelectual y creativa y de aceptación de la cultura clásico-pagana no duraría mucho, desapareciendo paulatinamente conforme fuera avanzando el S. XVI y la Contrarreforma impusiera su uniforme doctrina.

²⁰⁸¹ La capilla de los Junterotes fue encargada por don Gil Rodríguez de Junterón, que ocupó cargos de gran importancia en la curia romana en tiempos de Julio II. Tanto él como Jacobo Florentino poseyeron estrechas relaciones con el Pontífice y con Miguel Ángel, ya que ambos estaban en Roma en 1505. Hoy día se cree que don Gil trajo algún esquema de Italia y que Florentino realizó la traza y Jerónimo Quijano ejecutó el proyecto: GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C.: *Renacimiento y Arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena (Reyno de Murcia, Gobernación de Orihuela y Sierra del Segura)*, p. 177.

10. Conclusiones

A lo largo de la investigación hemos visto cómo la ciudad de Granada, desde el difícil momento de transición de la época nazarí hasta mediados del S. XVI, experimentó rápidos y enormes cambios que afectaron a la fisonomía de la propia ciudad, y se crearon grandes hitos arquitectónicos que influyeron en la vida cotidiana de la población, como fueron la Capilla Real y el Hospital Real en el primer cuarto del S. XVI y el Palacio de Carlos V y la Catedral en el segundo cuarto de esa misma centuria. En este período fundamental se ubica la construcción del monasterio de San Jerónimo, en cuyas bóvedas encontramos los ciclos de hombres y mujeres ilustres que han sido el centro de nuestro trabajo. Una vez finalizada y expuesta la investigación podemos llegar a las siguientes conclusiones:

- 1) **La importancia de doña María Manrique, duquesa de Sessa y esposa del Gran Capitán, en la planificación del ciclo iconográfico.** Esta noble dama aprovechó sus estancias en Génova y Nápoles para adquirir un gran conocimiento sobre la cultura renacentista de la época y pudo incluso rodearse de una pequeña corte humanista. Sabemos que hacia 1520 el monasterio no contaba con el apoyo ni el mecenazgo necesarios para llevar a cabo su finalización, y que gracias a la aparición de la duquesa se activaron las labores de construcción y ornamentación. Su idea original fue basarse en la cercana construcción de la Capilla Real, panteón de los Reyes Católicos, utilizando una planta similar y la misma idea constructiva, y decorar la iglesia de San Jerónimo con un retablo, reja, túmulos de mármol y estatuas orantes de los comitentes en un estilo similar al edificio regio.

Pero doña María pretendió también superar dicho modelo e ir un paso más allá creando algo de lo que carecía la Capilla Real, el ciclo iconográfico de virtudes. Para ello solicitó la cesión de la capilla mayor de la iglesia al emperador Carlos V, que le sería otorgada en 1523. Su especial *status* de viuda y el enorme poder y autonomía que esta situación le proporcionaba hizo posible la concepción de este ciclo de hombres y mujeres ilustres para gloria de su esposo y de ella misma. Para ello debió apoyarse en su propio conocimiento y en la ayuda de artistas y literatos que perfeccionarían la calidad del programa iconográfico hasta lograr uno de los más completos de nuestro país.

- 2) **El conocimiento de ciclos iconográficos anteriores en el tiempo y la elección de un modelo desfasado con respecto a la vanguardia italiana por parte de la duquesa y sus ayudantes.** Ya hemos estudiado la evolución del ciclo iconográfico de virtudes en Italia y cómo desde las simples figuras femeninas que representaban vicios y virtudes, se pasó a la sustitución de la virtud alegórica por un personaje real que la simbolizaba y servía de modelo e imitación. Desde el primer ciclo conocido, el famoso y desaparecido de Giotto en *Castel Nuovo* de Nápoles, el modelo se extendió por toda Italia y algunos de esos ciclos incluso pudieron ser contemplados por el Gran Capitán y la duquesa de Sessa, como el de la familia Orsini.

Este modelo cruzó fronteras y llegó a nuestro país, donde hemos visto las diferencias y particularidades de la transposición del modelo italiano a España, país con menor interés por el estudio de los clásicos y mucho más volcado hacia los temas bíblicos, hecho que condicionaría la religiosidad de los ciclos realizados. Esto, unido a la

preferencia de la técnica de la escultura frente a la pintura al fresco, limitó la representación de los personajes a un medallón, perdiendo versatilidad y originalidad en la composición de las figuras y provocando la desaparición de cartelas y atributos iconográficos que eliminarían elementos de información primordial para la identificación de los personajes representados. Si a todo lo mencionado sumamos el retraso de casi dos siglos con el que los ciclos iconográficos llegaron a España, encontramos razones suficientes para justificar la dificultad de su estudio y la comprensión del mensaje que ofrecen y por ello que hayan sido menos conocidos y estudiados que los italianos.

La duquesa y sus ayudantes eligieron un modelo que ya estaba desfasado y en desuso en Italia, superado por el ciclo monográfico sobre un único personaje virtuoso conocido como *Biografía dipinta*, y prefirieron un modelo sobradamente experimentado por más de tres siglos de utilización. Este modelo poco innovador funcionaba mejor en un territorio cuyas características especiales favorecían la implantación del clasicismo, pero donde la nobleza necesitaba legitimar su poder ante una población conquistada hacía poco tiempo.

3) **El empleo de fuentes clásicas, medievales, contemporáneas y literatura profeminista para la concepción de los ciclos iconográficos.** También hemos demostrado la utilización de determinadas obras para la planificación y elección de los personajes que componen los ciclos. En cuanto a las obras generales encontramos los *Hechos y dichos memorables* de Valerio Máximo y los *Triunfos* de Petrarca, muy conocidos durante el Renacimiento, que proporcionaron gran cantidad de información general para la elección de los personajes de ambos ciclos.

En cuanto a las obras específicas para la realización del ciclo masculino, debemos destacar las *Vidas paralelas* de Plutarco, el *De viris illustribus* de Petrarca y el *De casibus virorum illustrium* de Bocaccio, que proporcionaron el *corpus* teórico e ideológico que el ciclo necesitaba para ser creado. Además fueron de gran importancia las obras contemporáneas y menos conocidas que cantaron las hazañas del Gran Capitán y lo equipararon con militares de la Antigüedad, como el *De bis recepta Parthenope* de Giovanni Battista Cantalicio, el *Alcaçar Imperial de la Fama del muy ilustrisimo señor el Gran Capitán* de Alonso González de Figueroa, la *Historia Parthenopea* de Alonso Hernández, la *Breve parte de las hazañas del excelente nombrado Gran Capitán* de Hernán Pérez del Pulgar o la *Vita di Consalvo Fernando di Cordova, detto Il Gran Capitano* de Paulo Giovio.

Entre las fuentes utilizadas para la ejecución del ciclo femenino destacamos la literatura religiosa como la Biblia, el *Speculum Humanae Salvationis*, *Sobre las vírgenes y sobre las viudas* de San Ambrosio de Milán y la *Instrucción de la mujer cristiana* de Juan Luis Vives. Entre la literatura de temática pagana señalaríamos el *De claris mulieribus* y la *Genealogía de los dioses paganos* de Bocaccio y *El sueño de Polifilo* (*Hypnerotomachia Poliphili*) de Francesco Colonna y por último entre la literatura profeminista el *Libro de las Claras e Virtuosas mugeres* de don Álvaro de Luna y el *Tratado en defensa de las virtuosas mujeres* de Diego de Valera. El estudio de toda esta literatura ejemplar y moralizante nos demuestra que el ciclo se realizó en un momento muy preciso de libertad, durante la ola de erasmismo entre 1525 y 1540, período en el que se debatió la igualdad de la mujer y antes de que los tribunales eclesiásticos se lanzaran contra estas ideas que la censura del Concilio de Trento terminaría por zanjar. Así doña María Manrique pudo idear uno de los pocos ciclos iconográficos en los que hombre y mujer se representan con la

misma importancia.

- 4) **La versatilidad y razones de elección de los artistas, Jacobo Florentino *el Indaco* y Diego de Siloé.** Hemos justificado la elección de los dos artistas más importantes que trabajaron en las sucesivas fases de construcción y decoración de la iglesia de San Jerónimo estudiando sus características comunes y analizando que ambos eran grandes conocedores de la arquitectura *alla romana* y por ello fueron elegidos para ocuparse de levantar un edificio de tales particularidades. Pero también llegamos a la conclusión de que no solamente la arquitectura preocupaba a la duquesa, sino que ella misma y sus consejeros se inclinaron por escoger a dos grandes escultores conocedores del arte renacentista, sin duda porque una de las grandes preocupaciones de la comitente era la realización de las tumbas exentas que debían hacerse colocado en el centro del crucero y que ninguno de los dos artistas pudieron llevar a cabo, como también fueron fallidos los intentos de conseguir a Miguel Ángel o Jacopo Sansovino para realizarlas.

Estos sepulcros de mármol, del mismo estilo que los de los Reyes Católicos en la Capilla Real, se reflejarían simbólicamente en los espejos que portan los seres fantásticos en lo más alto de las bóvedas y incluirían de una forma muy sutil al Gran Capitán y a doña María Manrique entre los hombres y mujeres ilustres del programa, en el lugar de mayor privilegio e incluso superando las virtudes de todos ellos. Sin esas tumbas el mensaje de las bóvedas quedaría incompleto y la idea del ciclo iconográfico desvirtuada.

- 5) **La importancia de la desaparecida reja y la creación de un espacio privilegiado que origina unas pautas determinadas en el orden de lectura de los ciclos iconográficos.** El estudio de la reja de la Capilla Mayor realizada en 1601 por Francisco de Aguilar y desaparecida durante la invasión napoleónica nos ha llevado a reconstruir el estado original de la iglesia para comprender el efecto de dicho elemento sobre la lectura del ciclo iconográfico. Hemos demostrado cómo la reja ejercía la función de impedir el paso al visitante y por tanto creaba un espacio privilegiado que marcaría decisivamente el orden de lectura de los personajes visibles al espectador. Se originaba por tanto un esquema de dos lugares privilegiados, uno secundario y otro marginal en el espacio diseñado para la contemplación de las figuras masculinas y femeninas, apoyado en la angulación de las bóvedas y la utilización de una luz no uniforme.

Las figuras públicas femeninas estaban expuestas a los fieles y debían dar ejemplo y demostrar que las virtudes cardinales que representaban (Fortaleza, Templanza, Justicia y Prudencia) además de atribuirse a la duquesa de Sessa, estaban al alcance de todos los que las veían y se mostraban al visitante como modelo a imitar. Por el contrario las figuras privadas femeninas, al no estar expuestas al visitante perdían su cometido de crear modelos de imitación y tendrían una lectura completamente diferente, proporcionando un mensaje oculto a quien no disfrutara de la condición especial para atravesar la perdida reja. Se llegaba así a la creación de un programa íntimo y sincero de acuerdo con las elecciones personales de la duquesa de Sessa, que eligió figuras mitológicas que habían pasado a la posteridad por la entrega a sus esposos, con las que ella misma, en función de su vida y sentimientos, se sentía más próxima.

El ciclo masculino no posee una estructura simétrica en su división como el femenino y su lectura debía realizarse en una línea continua, no en dos bloques separados. Los personajes escogidos no seguían un orden cronológico pero sí ofrecían una cierta

disposición en cuanto a la separación de personajes dependiendo de su origen. Al igual que en la parte femenina, aquí los personajes y sus virtudes se eligieron para que fueran adecuados a la vida del Gran Capitán, y por ello todos los personajes excepto el introductor Homero fueron grandes militares o figuras del pasado que sufrieron por reveses del destino diferentes desgracias y un final indigno para su categoría moral y personal, como si de un *De casibus virorum illustrium* estuviésemos hablando. Estas desgracias unían a los personajes clásicos con el Gran Capitán, que también sufrió la envidia que narran las crónicas.

La idea de equiparar a todas estas figuras y comparar sus hechos con los del militar cordobés nos recuerda a las *Vidas paralelas* de Plutarco, en un claro afán educativo de unir personajes de diferentes épocas para extraer las virtudes de todos ellos como ejemplo de enseñanza moral. Pero el mensaje no podía ser del todo negativo, y por ello el programa se apoyaba en el segundo pilar, el *Triunfo de la Fama* de Petrarca, donde encontramos a todos los personajes masculinos que destacaron por sus acciones valerosas o sus obras literarias y que aparecen con la misma disposición que en el ciclo granadino (Homero introductor, núcleo principal de personajes romanos y Aníbal como extranjero). El tema del triunfo nos recuerda también las entradas triunfales que el Gran Capitán disfrutó en Nápoles y Roma y que de nuevo lo unen a los militares de la Antigüedad, que se distinguieron con la misma ceremonia. Esta obra nos ofrece la parte positiva de incorporar el concepto cristiano-pagano de superación moral a través de la virtud y gracias al ciclo iconográfico de virtudes convierte a la iglesia de San Jerónimo en Templo de la Fama.

Así encontramos en la parte privada de ambos ciclos un programa realista y vivo, totalmente alejado de la idealización de otros programas similares donde las virtudes eran generales, y no se elegían por afinidad con los comitentes. En cuanto a su disposición, el ciclo femenino aparece más ordenado y monótono, ya que excepto Penélope, todas las mujeres ilustres son gemelas en pose a la que tienen a su lado e idénticas en pose, atributos e historia a la que tienen enfrente. Además aparecen perfectamente ordenadas en registros con respecto al tema de la composición y el dinamismo de las figuras, dando una sensación general de simetría, orden y mayor calidad a todo el conjunto. Por el contrario, el ciclo masculino parece más irregular en su composición, ofreciendo una primera sensación de anarquía que nos llevaría a plantear y estudiar que para su realización se utilizaron modelos iconográficos precedentes en el tiempo.

- 6) **El empleo de modelos iconográficos conocidos y el uso del grabado para su difusión.** Hemos recordado la utilización de material gráfico para la repetición de determinados modelos iconográficos en monumentos tan conocidos como el retablo de Santa Librada de la Catedral de Sigüenza o la Portada del salón de los marqueses del Castillo de la Calahorra, influenciada por el *Codex Escorialensis*. Demostrado el extendido uso que durante la época renacentista se hacía de los cuadernos de dibujos y de la estampa como medio de difusión de la obra grabada, comprendimos que no era excepcional que nuestros artistas dispusieran de un gran número de modelos iconográficos y así fueran capaces de crear un programa tan variado y completo.

Basándonos en estos precedentes y en las especiales características y fisonomía de los ciclos, sobre todo el masculino, nos propusimos encontrar los modelos en los que posiblemente los autores pudieron basarse para realizar los diseños de varias figuras utilizadas en las bóvedas. Finalmente pudimos demostrar la utilización de diseños idénticos encontrados en monumentos romanos como la columna trajana o en ciclos pictóricos de

artistas tan conocidos como Luca Signorelli, Fra Angelico, Piero della Francesca o Benozzo Gozzoli. Aquí encontramos la prueba material de la unión entre monumentos clásicos, artistas viajeros, estampas y modelos iconográficos que acercan Italia y Granada, en una época en la que nuestra ciudad estaba preparada para la absorción de todas estas ideas innovadoras.

- 7) **La unión en la iglesia de San Jerónimo de todas las características que ejemplifican la implantación del arte del Renacimiento en España.** Entre ellas destacaríamos la presencia de artistas italianos que proporcionaron gran cantidad de soluciones y modelos diversos, algunas veces desfasados con respecto a la vanguardia italiana (Jacobo Florentino); el viaje de aprendizaje de artistas españoles a Italia (Diego de Siloé), la importación de obras labradas por diferentes talleres desde aquel país (los fallidos intentos de realización de los sepulcros marmóreos) o la difusión de diseños a través de dibujos y grabados que ayudaron a extender el arte del Renacimiento por nuestro país.

11. Bibliografía

- AAVV: *Córdoba, el Gran Capitán y su época*, Córdoba, Real Academia de Córdoba, 2003.
- AAVV: *Enciclopedia Universal Ilustrada, Europeo Americana*, tomo 68, Madrid, Espasa-Calpe, 1977.
- AAVV: *La infantería en torno al Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Ejército, 1993.
- AAVV: *La pittura in Italia, Il Quattrocento*, Tomo secondo, Milán, Ed. Electa, 1987.
- ACIDINI LUCHINAT, Cristina: *Benozzo Gozzoli*, Milán, Ed. Scala, 1994.
- AGHION, Irène, BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F.: *Héroes y dioses de la Antigüedad*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- AGUADÉ NIETO, Santiago: *Libro y cultura italianos en la Corona de Castilla durante la Edad Media*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1992.
- AGUAYO, Antonio: *Simbolismo en las fachadas renacentistas compostelanas*, La Coruña, Ediciós do Castro, 1983.
- ALBERTI, Leon Battista: *De Re Aedificatoria*, Madrid, Ed. Akal, 1991.
- ALFARO BECH, Virginia y FRANCIA SOMALO, Rosa: *Bien enseñada: la formación femenina en Roma y el Occidente romanizado*, Málaga, Universidad de Málaga, 2001.
- ALIGHIERI, Dante: *La Divina Comedia*, Barcelona, Editorial Juventud, 1987.
- ALIGHIERI, Dante: *Divina Comedia*, Barcelona, Ed. Planeta, 1983.
- ALLEN, Thomas W.: *Homeri Opera, Vida VI, Tomus V: Hymnos cyclum fragmenta margitem batrachomyomachium vitas contines*, Great Britain, E. Typographco clarendoniano, 1969.
- ALONSO SCHÖEKEL, Luis: *Biblia del Peregrino, Antiguo Testamento, Prosa, Tomo I*, Bilbao, Ega, 1996.
- AMBROSIO DE MILÁN, San: *Sobre las vírgenes y sobre las viudas*, Madrid, Ed. Ciudad Nueva, 1999.
- AMPLIATO BRIONES, Antonio Luis: *Muro, orden y espacio en la Arquitectura del Renacimiento andaluz. Teoría y práctica en la obra de D. Siloé, A. Vandelvira y H. Ruiz II*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996.
- ANÓNIMO: *Gesta Romanorum*, Introducción y notas de Ventura de la Torre Rodríguez, Madrid, Ed. Akal, 2004.
- APOLODORO: *Obras*, Madrid, Ed. Gredos, 1985.
- APPIEN: *Histoire romaine, Livre VII, Le livre d'Annibal*, texte établi et traduit par Danièle Gaillard, París, Les Belles Lettres, 2002.
- APPIEN: *Histoire romaine, Livre VI, L'Ibérique*, texte établi et traduit par Paul Goukowsky, París, Les Belles Lettres, 2003.
- APPIEN: *Histoire romaine, Livre XII, La guerre de Mithridate*, texte établi et traduit par Paul Goukowsky, París, Les Belles Lettres, 2003.
- ARCHER, Robert: *Misoginia y defensa de las mujeres: Antología de Textos medievales*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2001.
- ARONBERG LAVIN, Marilyn: *Piero della Francesca*, N. York, Phaidon Press Limited, 2002.
- ARTÉS BUSTELO, José; RIVERA BLANCO, Javier y PEREZ GIL, Javier: *Palacio Real*, Valladolid, Diputación, 2002.
- ASENJO SEDANO, C.: "Diego de Siloé en la Catedral de Guadix". En *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte: España entre el Mediterráneo y el Atlántico, Vol. II*, Granada, Universidad, 1977, pp. 214-225.

- Atlante di Schifanoia*, a cura di Ranieri Varese, Módena, Edizioni Panini, 1989.
- ÁVILA, Ana: *Imágenes y símbolos en la Arquitectura pintada española (1470-1560)*, Barcelona, Ed. Anthropos, 1993.
- ÁVILA, Ana: "Influencia de la estampa en la obra de Juan Sureda". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, (Zaragoza), nº 6-7, (1981), pp. 81-93.
- AZCÁRATE, José María: *Escultura del siglo XVI*, Ed. Plus Ultra, 1958.
- BACCHESCHI, Edi: *La obra pictórica completa de Giotto*, Barcelona, Ed. Noguer, S.A., 1971.
- BANGO TORVISO, Isidro: *Monjes y monasterios. El cister en el Medievo de Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1998.
- BAÑOS BAÑOS, José Miguel y LÓPEZ SANTAMARÍA, Javier: *Antología de los discursos de Cicerón (II): Clodio y Pompeyo*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1994.
- BAÑOS BAÑOS, José Miguel y LÓPEZ SANTAMARÍA, Javier: *Antología de los discursos de Cicerón (III): César y Antonio*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1994.
- BAROLI, A. (Dir.): *Le Muse: Enciclopedia di tutte le arti*, Roma, Instituto geográfico de Agostini-Novara, 1968.
- BATAILLON, Marcel: *Erasmo y España: Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- BAYET, Jean: *Literatura latina*, Barcelona, Ed. Ariel, 1996.
- BÉCARES BOTAS, V.: "La filología bíblica y la censura generalis de 1554". En *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento, Volumen II*, León, (1996), Universidad de León, 1998, pp. 229-237.
- BECK, James H.: *Italian renaissance painting*, Milán, Ed. Konemann, 1999.
- BELLOSI, Luciano: *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500*, Milán, Ed. Electa, 1993.
- BELTRÁN, Rafael, CANET VALLÉS, José Luis, y SIRERA, Josep Lluís (Eds.): *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del S. XV*, Valencia, Universitat de Valencia, 1992.
- BELTRÁN SERRA, J.: "Tratamiento de las fuentes clásicas en Vives: *De institutione feminae Christianae I*". En *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento, Volumen II*, León, (1996), Universidad de León, 1998, pp. 195-202.
- BEN YA'ACOB, Moshe: *La palmera de Débora*, Mataró, Ed. Indigo, 1988.
- BENEZIT, Emmanuel Charles: *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Vol. 13, París, Ed. Gründ, 1998.
- BENOIST-MECHIN: *El emperador Federico II*, Barcelona, Ed. Civilización, 1989.
- BENSON, Pamela Joseph: *The invention of the Renaissance woman: The challenge of female independence in the literature and thought of Italy and England*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1992.
- BERENSON, Bernard: *Los pintores italianos del Renacimiento*, Barcelona, Ed. Argos, 1954.
- BERLIOZ, Jacques y POLO de BEAULIEU, Marie Anne: *L' animal exemplaire au Moyen Âge*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1999.
- BERMÚDEZ DE PEDRAZA, Francisco: *Antigüedad y excelencias de Granada*, Granada, Gráficas Solinieva, 1981.
- BERNALES BALLESTEROS, Jorge, HERNÁNDEZ DÍAZ, José y MEGÍA NAVARRO, Matilde: *El arte del Renacimiento. Escultura, pintura y artes decorativas*, Sevilla, Ed. Geve, 1989.
- BERNIS, Carmen: *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid, Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962.

- BERNIS, Carmen: *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos, I. Las mujeres*, Madrid, Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1978.
- BERNIS, Carmen: *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos, II. Los hombres*, Madrid, Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1979.
- BERTI, Luciano: *Andrea del Castagno*, Barcelona, Ed. Toray, 1967.
- BIEDERMANN, Hans: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Ed. Paidós, 1993.
- BOCACCI, Giovanni: *L'Ameto-Lettere-Il Corbaccio*, Bari, Ed. Gius. Laterza & Figli, Tipografi Editori Librai, 1940.
- BOCACCI, Giovanni: *Genealogía de los dioses paganos*, Madrid, Editora Nacional, 1983.
- BOCACCI, Giovanni: *De las mujeres ilustres en romance*, al cuidado de Ricardo J. Vincent, Valencia, Biblioteca Nacional y Vincent García Editores S.A., 1994.
- BOCIAN, Martin: *I personaggi biblici. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica*, Milán, Ed. Bruno Mondadori, 1997.
- BONET CORREA, Antonio: *La Arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984.
- BOORSCH, Suzanne; CHRISTIANSEN, Keith; EKSERDJIAN, David; HOPE, Charles; LANDAU, David and others: *Andrea Mantegna*, Londres, Ed. Electa, The Metropolitan Museum of arts, New York & Royal Academy of Arts, 1992.
- BORNAY, Erika: *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco*, Madrid, Ed. Cátedra, 1998.
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. y CRIADO MAINAR, Jesús: *La imagen triunfal del emperador: La jornada de la coronación imperial de Carlos V en Bolonia y el friso del Ayuntamiento de Tarazona*, Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- BORSI, Franco y Stefano: *Paolo Ucello*, París, Harry N. Abrams INC, publishers, 1992.
- BOSCOLO, Alberto: "Fiorentini in Andalucía all'epoca di Cristoforo Colombo" En *Presencia italiana en Andalucía: siglos XIV-XVII, Actas del I Coloquio Hispano-Italiano, Sevilla 7, 8 y 9 de junio de 1983*, Sevilla, Escuela de estudios hispano-americanos, Consiglio Nazionale delle ricerche, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985.
- BOSQUE, A. de: *Artistes italiens en Espagne: du XIV siècle aux Rois Catholiques*, París, Ed. Le Temps, 1965.
- BOZAL, Valeriano: *Piero della Francesca*, Madrid, Historia 16, 1993.
- BRADLEY, James R.: *The sources of Cornelius Nepos (Selected Lives)*, New York & London, Garland Publishing, 1991.
- BRANCA, Vittore: *Bocaccio y su época*, Madrid, Alianza Editorial, 1975.
- BRANDI, Cesare: *Giotto*, Milán, Ed. Carroggio, 1983.
- BUENDÍA José Rogelio y SUREDA, Joan: *Historia del arte español, La España imperial: Renacimiento y Humanismo*, Ed. Planeta, 1995.
- BURCKHARDT, Jacob: *La cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid, Ed. Akal, 2004.
- BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín y MARÍAS, Fernando: "La Catedral de Granada y la introducción de la cúpula en la España del Renacimiento". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, (Zaragoza), nº VIII, (1982), pp. 103-115.
- BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín: "El sepulcro del Gran Capitán". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, (Zaragoza), nº LXII, (1995), pp. 5-42.
- CACIORGNA, Marilena y GUERRINI, Roberto: *La Virtù Figurata: Eroi ed eroine dell'antichità nell'arte senese tra Medioevo e Rinascimento*, Siena, Protagon Editori Toscani, 2003.

- CADOGAN, Jean K.: *Domenico Ghirlandaio, artist and artisan*, Londres, Yale University Press, 2000.
- CADY STANTON, Elizabeth (ed.): *La Biblia de la mujer*, Madrid, Ed. Cátedra, 1997.
- CALDINI MONTANARI, Roberta: *Tradizione medievale ed edizione critica del Somnium Scipionis*, Florencia, Sismel Edizioni del Galluzzo, 2002.
- CAMARA MUÑOZ, Alicia: *El arte y sus creadores: Andrea Mantegna*, Madrid, Historia 16, 1993.
- CAMILLO, Octavio di: *El Humanismo castellano del siglo XV*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1976.
- CAMPO MUÑOZ, Juan del y DOLAREA CALVAR, Ricardo: *Palacio del El Viso del marqués*, Madrid, Ed. Museo Naval, 2003.
- CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M^a Dolores: *Guía breve de San Marcos de León*, León, Junta de Castilla y León, 1997.
- CAMÓN AZNAR, José: *La arquitectura y la orfebrería españolas del S. XVI*, Madrid, Espasa Calpe S.A., 1961.
- CAMÓN AZNAR, José: *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*, Madrid, Espasa Calpe SA, 1961.
- CANTADELLA, Quintilino: *Historia de la literatura griega*, Barcelona, Ed. Iberia, 1967.
- CANTALICIO, Giovanni Battista: *De bis recepta Parthenope*, Biblioteca Nacional, Sección de Raros, signatura 21156.
- CANTÓ RUBIO, Juan: *Símbolos del arte cristiano*, Salamanca, Ed. Cátedra, 1985.
- CAPOA, Chiara de: *Episodios y personajes del Antiguo Testamento*, Milán, Ed. Electa, 2003.
- CAPPELLETTI, Vincenzo (dir.): *Dizionario biografico degli italiani, VOL. XXII*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1982.
- CAPPELLETTI, Vincenzo (dir.): *Dizionario biografico degli italiani, VOL. XXVI*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1982.
- CARVALE, Mario (dir.): *Dizionario biografico degli italiani, VOL. XXVI*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1982.
- Carlos V y la Alhambra: (exposición) 24 julio-30 diciembre, 2000*, Granada, Patronato de la Alhambra y el Generalife, 2000.
- CASELLA, Maria Teresa: *Tra Boccaccio e Petrarca: I volgarizzamenti di Tito Livio e di Valerio Máximo*, Padua, Editrice Antenore, 1982.
- CASTIGLIONE, Baltasar de: *El Cortesano*, Madrid, Ed. Espasa Calpe, 1967.
- CASTILLO, Ángel del: *Inventario monumental y artístico de Galicia*, La Coruña, Fundación Pedro Barrie de la Maza, 1987.
- CASTILLO OREJA, Miguel Ángel (ed.): *Las catedrales españolas en la Edad Moderna: Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*, Madrid, Fundación BBVA, 2001.
- CAVALCASELLE, G. B.; y CROWE J. A.: *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XV*, Volumen III, Florencia, 1899.
- CAYÓN, Juan R.: *Compendio de las monedas del Imperio Romano, Volumen I*, Madrid, Imprenta Fareso, 1985.
- CELA ESTEBAN, María Estrella: *Elementos simbólicos en el arte castellano de los Reyes Católicos (El poder Real y el patronato regio)*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1991.
- CEREZO, Manuel: *Plutarco. Virtudes y vicios de sus héroes biográficos*, Lérida, Estudi General, 1996.
- CERVANTES, Miguel de: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Ed. Antalbe, 1988.

- CERVERA VERA, Luis: *La fábrica y ornamentación del pilar de Carlos V en la Alhambra granadina*, Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, 1987.
- CÉSAR, Cayo Julio: *Comentarios de la guerra de las Galias y de la guerra civil*, Madrid, Ed. Sarpe, 1985.
- CEYSSON Bernard, BRESC-BAUTIER Geneviève, FAGIOLO DELL'ARCO Maurizio y SOUCHAL F.: *Historia de un arte: La escultura, siglos XV al XVIII*, Ed Skira, 1996.
- CHASTEL, André: *El Renacimiento meridional, Italia 1460-1500*, Madrid, Ed. Aguilar, 1965.
- CHASTEL, André: *Eclosión del Renacimiento, 1400-1460*, Madrid, Ed. Aguilar, 1972.
- CHASTEL, André: *Arte y Humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo el Magnífico*, Madrid, Ed. Cátedra, 1982.
- CHASTEL, André: *El Saco de Roma, 1527*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986.
- CHASTEL, André: *El Renacimiento italiano, 1460-1500*, Madrid, Ed. Akal, 2005.
- CHECA CREMADES, Fernando: *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450-1600*, Madrid, Ed. Cátedra, 1983.
- CHECA CREMADES, Fernando: *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, Ed. Taurus, 1987.
- CHECA CREMADES, Fernando (Com.): *Reyes y mecenas: Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la casa de Austria en España*, Madrid, Ed. Electa, 1992.
- CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO, Maria Grazia: *Gli Uffizi*, Florencia, Ed. Bonechi, 1998.
- CICERÓN, Marco Tulio: *En defensa de la ley Manilia*, Introducción, versión y notas de Dolores Fernández, México, Universidad Nacional autónoma de México, 1984.
- CICERÓN, Marco Tulio: *Catilinarias*, revisado por Francisco Campos Martínez, Madrid, Ed. Gredos, 1987.
- CICERÓN, Marco Tulio: *Las leyes*, Introducción y notas de Roger Labrousse, Madrid, Alianza Editorial, 1989.
- CICERÓN, Marco Tulio: *Cartas I, Cartas a Ático*, Introducción, traducción y notas de Miguel Rodríguez-Pantoja Márquez, Madrid, Ed. Gredos, 1996.
- CICERÓN, Marco Tulio: *Sobre la adivinación, Sobre el destino, Tímeo*, Introducción, traducción y notas de Ángel Escobar, Madrid, Ed. Gredos, 1999.
- CICERÓN, Marco Tulio: *Disputaciones Tusculanas*, Introducción, traducción y notas de Alberto Medina González, Madrid, Ed. Gredos, 2005.
- CLARK, Kenneth: *Piero della Francesca*, Londres, Phaidon Press Limited, 1951.
- CODOÑER MERINO, Carmen: *El "De viris illustribus" de Ildefonso de Toledo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1972.
- COLINA MUNGUÍA, Saturnino: *Monasterio de San Jerónimo de Granada*, León, Editorial Everest, 1986.
- COLONNA, Francesco: *El sueño de Polifilo*, Edición y Traducción de Pilar Pedraza, Barcelona, Ed. El Acantilado, 1999.
- CONTRERAS, Juan de: *Escultura de Carrara en España*, Madrid, Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957.
- CORDAVIAS, Luis: *El monasterio de Lupiana*, Guadalajara, Imp. Gutenberg, 1922.
- Córdoba, el Gran Capitán y su época*, Córdoba, Real Academia de Córdoba, 2003.
- CURTIUS, Ernst Robert: *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1976.
- DAVIES, Gerald S.: *Ghirlandaio*, Londres, Hethven and Co., 1909.

- DÁVILA PÉREZ, A.: “La censura erasmista en el índice expurgatorio de 1571 a través de los documentos de Benito Arias Montano”. En *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento, Volumen II*, León, (1996), Universidad de León, 1998, pp. 303-310.
- DENYS D’HALICARNASSE: *Antiquités romaines, Introduction Générale, Livre I*, texte établi et traduit par Valérie Fromentin, París, Les Belles Lettres, 2002.
- DELICADO MÉNDEZ, Rosario: *Tito Livio en España (Los códices latinos en las bibliotecas españolas. La tradición directa e indirecta)*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1992.
- DELMARCEL, G.: “The dynastic iconography of the Brussels tapestries “Los Honores” (1520-1525)”. En *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte: España entre el Mediterráneo y el Atlántico, Vol. II*, Granada, Universidad, 1977, pp. 250-259.
- DIONISIO DE HALICARNASO: *Historia antigua de Roma*, Madrid, Ed. Gredos, 1984.
- DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael: *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid, Ed. Alpuerto, 1993.
- DRONKE, Peter: *Las escritoras de la Edad Media*, Barcelona, Ed. Crítica, 1995.
- DUBY, Georges y PERROT, Michelle (dir.): *Historia de las mujeres en Occidente, Tomo 1: La Antigüedad*, Madrid, Ed. Taurus, 1991.
- DUBY, Georges y PERROT, Michelle (dir.): *Historia de las mujeres en Occidente, Tomo 2: La Edad Media*, Madrid, Ed. Taurus, 1992.
- DUCHET SUCHAUX, Gastón y PASTOREAU, Michel: *La Biblia y los santos: Guía iconográfica*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- DURANTEZ, Javier Andrés y CASTRILLO VILLAMAÑÁN, Mario (dir.): *Monasterio Santa María de Valbuena. Dibujos*, Valladolid, Ed. Vega Sicilia-Eulen, 1995.
- EIMERL, Sarel: *The world of Giotto c. 1267-1337*, New York, Time Incorporated, 1967.
- EINAUDI, Giulio (ed.): *Memoria dell’Antico nell’arte Italiana: Volumen I: L’uso dei classici*, Turín, Ed. Einaudi, 1984-1986.
- EINAUDI, Giulio (ed.): *Memoria dell’Antico nell’arte Italiana: Volumen II: I generi e temi ritrovati*, Turín, Ed. Einaudi, 1984-1986.
- EMILIANI, Andrea y SCOLARO, Michela: *Raffaello: La Stanza della Signatura*, Milán, Ed. Electa, 2002.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín: “Espejo para la mujer en el Renacimiento español”. *Revista de Literatura*, (Madrid) nº 35-36, (1960), pp. 83-116.
- ERLANDE-BRANDENBURG, Alain: *El arte Gótico*, Madrid, Ed. Akal, 1992.
- ESPINEL, José Luis: *San Esteban de Salamanca, Historia y Guía (Siglos XIII-XX)*, Salamanca, Ed. San Esteban, 1995.
- ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco: “Imperio, religión, finanzas y filosofía en el palacio de Gabriel Zaporta”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, (Zaragoza), nº 6-7, 1981, pp. 56-80.
- EURÍPIDES: *Tragedias I*, Madrid, Editorial Cátedra, 1995.
- FEDELE, Pietro (fund.): *Grande dizionario enciclopédico*, Tomo IV, Turín, Unione tipografico-editrice torinese, 1956.
- FEDERICO, Aurelio de: *Los monumentos cardinales de España, S. XVI. La Catedral de Sigüenza*, Madrid, Ed. Plus Ultra, 1954.
- FÉLEZ LUBELZA, Concepción: *El Hospital Real de Granada*, Granada, Universidad, 1979.
- FÉLEZ LUBELZA, C.: “Francisco Florentino: Nuevas observaciones sobre la presencia italiana en Granada” en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte: España entre el Mediterráneo y el Atlántico, Vol. 2*, Granada, Universidad, 1977, pp. 278-279.

- FERNÁNDEZ GÓMEZ, Margarita: *Los grutescos en la Arquitectura española del Protorenacimiento*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1987.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, Margarita y ARANDA NAVARRO, Fernando: *Arquitectura y ornamento*, Valencia, Universidad Politécnica, 1989.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, Margarita: *La teoría clásica de la Arquitectura: Clasicismo y Renacimiento*, Valencia, Universidad Politécnica, 1999.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, Margarita: *Codex Escorialensis 28-II-12, Libro de dibujos o antigüedades*, Murcia, Editora regional, 2000.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, Sergio: *Lectura y prohibición de la Biblia en lengua vulgar. Defensores y detractores*, León, Universidad, 2003.
- FERNÁNDEZ MARCOS, Natalio: *Biblia y Humanismo: textos, talentos y controversias del siglo XVI español*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1997.
- FLAVIO JOSEFO: *Antigüedades Judías*, Libros I-XI, Tomo I, Madrid, Ed. Akal, 1997.
- FLORES GUERRERO, María Pilar: *El arte del priorato de San Marcos de la orden de Santiago durante los siglos XV y XVI: Arquitectura religiosa*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1987.
- FORNELLS ANGELATS, Montserrat: *La universidad de Oñati y el Renacimiento*, San Sebastián, Diputación foral de Guipúzcoa, 1995.
- FRAGA IRIBARNE, Ana: *De Criseida a Penélope: un largo camino hacia el patriarcado clásico*, Madrid, Ed. Horas y horas, 1998.
- Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena (1450-1500)*, Catalogo della mostra di Siena, Milán, Ed. Electa, 1993.
- GALLARDO, C.: "Los lenguajes de las medallas. De un diálogo de Antonio Agustín". En *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento, Volumen II*, León, (1996), Universidad de León, 1998, pp. 339-347.
- GALLEGO BURIN, Antonio: *La Capilla Real de Granada*, Granada, Ed. Comares, 1991.
- GALLEGO BURÍN, A., *Granada: Guía artística e histórica de la ciudad*, Granada, Ed. Comares, 1995.
- GARAVAGLIA, Niny: *La obra pictórica completa de Mantegna*, Barcelona, Ed. Noguer, 1973.
- GARCÍA, Simón: *Monasterio de Valbuena*, León, Ed. Edilesa, 1991.
- GARCÍA BELLIDO, Antonio: *Arte romano*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1979.
- GARCÍA CHICO, Esteban: *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Tomo III, Medina del Campo*, Valladolid, Diputación, 1961.
- GARCÍA GAINZA, María Concepción: "Un programa de "mujeres ilustres" del Renacimiento". *GOYA*, (Madrid), nº 199-200, (1987), pp. 6-13.
- GARCÍA LLANSÓ, Antonio: *Armas y Armaduras*, Barcelona, Tipolitografía de Luis Tasso, 1895 (Reimpresión 1992).
- GARCÍA MARTÍNEZ, Pablo: *Monasterios de España*, Madrid, Ediciones Rueda, 1993.
- GARCÍA MERCADAL, J.: *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Tomo II, Salamanca, Consejería de Educación y Cultura, Junta de Castilla y León, 1999.
- GARCÍA VELASCO, Antonio: *La mujer en la literatura medieval española*, Málaga, Ed. Aljaima, 2000.
- GARCÍA YEBRA, Valentín: *Poética de Aristóteles*, Madrid, Ed. Gredos, 1988.
- GERA, Deborah: *Warriow women, The Anonymus Tractatus de Mulieribus*, Leiden, E. J. Brill, 1997.
- GERSH, Stephen y ROEST, Bert (Ed.): *Medieval and Reinassance Humanism. Rhetoric, Representation and Reform*, Boston, Ed. Brill, 2003.

- GIL FERNÁNDEZ, Luis: *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, Madrid, Ed. Tecnos, 1997.
- GIL PECES Y RATA, Felipe: *La catedral de Sigüenza*, León, Ed. Everest, 1984.
- GILA MEDINA, Lázaro (coord.): *El libro de la Catedral de Granada*, Granada, Cabildo Metropolitano de la Catedral, 2005.
- GOMBRICH, Ernst H.: *Norma y forma*, Madrid, Alianza Editorial, 1984.
- GÓMEZ, Pilar y MESTRE, Francesca: “Lo religioso y lo político: Personajes del mito y hombres de la Historia”. En *Estudios sobre Plutarco: Misticismo y religiones místicas en la obra de Plutarco*, Actas del VII Simposio Español sobre Plutarco, Palma de Mallorca, (2-4 de noviembre de 2000), Madrid, Ediciones Clásicas, 2001, pp. 365-378.
- GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel: *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560-1650): Diócesis de Granada y Guadix-Baza*, Granada, Universidad, 1989.
- GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel: *El arquitecto granadino Ambrosio de Vico*, Granada, Universidad, 1992.
- GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, Manuel: *Guía de Granada*, Granada, Universidad, 1994.
- GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel: *Diego Siloé: Homenaje en el IV centenario de su muerte*, Granada, Universidad, 1963.
- GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel: *Las águilas del Renacimiento español*, Madrid, Xarait Ediciones, 1983.
- GÓMEZ PIÑOL, Emilio: *Jacobo Florentino y la obra de talla de la Sacristía de la Catedral de Murcia*, Murcia, Universidad, 1970.
- GONZÁLEZ CASTRILLO, Ricardo: *El Arte militar en la España del siglo XVI*, Madrid, Edición personal, 2000.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María y RUIZ DE AEL, Mariano J.: *Humanismo y arte en la Universidad Oñate*, Vitoria, Instituto Ephiante, 1989.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María: *Artistas grabadores en la Edad del Humanismo*, Pamplona, Liber Ediciones, 1999.
- GONZÁLEZ SÁNCHEZ, V.: *El testamento de Isabel la Católica y otras consideraciones en torno a su muerte*, Madrid, Instituto de Historia Eclesiástica “Isabel la Católica”, 2001.
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, José; LÓPEZ MUÑOZ, Manuel y VALVERDE ABRIL, Juan Jesús (eds.): *Clasicismo y Humanismo en el Renacimiento granadino*, Granada, Universidad, 1996.
- GRIMAL, Pierre: *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Ed. Paidós, 1993.
- GROPP, David: *Das Ulmer Chorgestühl und Jörg Syrlin der Ältere*, Berlín, Deutscher Verlag Für Kunstwissenschaft, 1999.
- GUICCIARDINI, Francesco: *Historia de Florencia (1379-1509)*, México, Fondo de Cultura económica, 1990.
- GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, Cristina: *Renacimiento y Arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena (Reyno de Murcia, Gobernación de Orihuela y Sierra del Segura)*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1987.
- GUERRINI, Roberto; CACIORGNA, Marilena; y FILIPPINI, C.: *Biografía Dipinta: Plutarco e l'arte del Rinascimento 1400-1550*, Siena, Agora Edizioni, 2001.
- HAGG, H.: *Breve diccionario de la Biblia*, Barcelona, Ed. Herder, 1982.
- HAAG, H., VAN DEN BORN, A., y ANSEJO, S.: *Diccionario de la Biblia*, Barcelona, Ed. Herder, 2000.
- HALKIN, León E.: *Erasmus entre nosotros*, Barcelona, Ed. Herder, 1995.
- HENARES CUÉLLAR, Ignacio: *Historia del Arte, pensamiento y sociedad*, Granada, Universidad, 2003.

- HENARES CUÉLLAR, Ignacio: *La Capilla Real, la Catedral y su entorno*, Granada, Diputación, 2004.
- HENRÍQUEZ DE JORQUERA, Francisco: *Anales de Granada*, Granada, Universidad, 1987.
- HERLIHY, David: *Women, family and society in Medieval Europe*, Providence, Berghahn Books, 1995.
- HERNÁNDEZ, Alonso: *Historia Parthenopea*, Biblioteca Nacional, Sección de Raros, signatura 11757.
- HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: *Escultores florentinos en España*, Madrid, Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957.
- HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José: *El reino de Nápoles en el Imperio de Carlos V*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.
- HEYDENREICH, Ludwig H. y LOTZ, Wolfgang: *Arquitectura en Italia, 1400-1600*, Madrid, Ed. Cátedra, 1991.
- HIGINIO: *Fabularum Liber Basel 1535*, New York & London, Garland Publishing, Inc., 1976.
- HOLBEIN, Hans: *Imágenes del Antiguo Testamento*, Barcelona, Ed. Medio maravedí, 2001.
- HOLMES, George: *Florenia, Roma y los orígenes del Renacimiento*, Madrid, Ed. Akal, 1993.
- HOLLINGSWORTH, Mary: *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento: De 1400 a principios del siglo XVI*, Madrid, Ed. Akal, 2002.
- HOMERO: *Odisea*, Madrid, Ed. Cátedra, 2000.
- HORSTER, Marita: *Andrea del Castagno*, Ed. Phaidon, 1980.
- IMPELLUSO, Lucia: *Héroes y dioses en la Antigüedad*, Barcelona, Ed. Electa, 2002.
- JERÓNIMO, San: *Cartas*, Madrid, Ed. Católica, 1962.
- JERÓNIMO, San: *Obras Completas I: Obras homiléticas*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1999.
- JERÓNIMO, San: *Obras Completas II: Comentario a San Mateo y otros escritos*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 2002.
- JERÓNIMO, San: *El libro de los nombres hebreos. Diccionario de los nombres bíblicos*, Madrid, Ed. Obelisco, 2002.
- JESTAZ, Bertrand: *El arte del Renacimiento*, Madrid, Ed. Akal, 1991.
- JONES, Mark: *El arte de la medalla*, Madrid, Ed. Cátedra, 1988.
- JUVENAL: *Sátiras*, Madrid, Ed. Alma Mater, 1996.
- KANTER, Lawrence B. y HENRY, Tom: *Luca Signorelli: The complete paintings*, Londres, Ed. Thames & Hudson, 2001.
- KATZENELLENBOGEN, Adolf: *Allegories of the virtues and vices in the mediaeval art (from early christian times to the thirteenth century)*, Londres, The Warburg Institute, 1977.
- KEKS, Ronald G.: *Ghirlandaio*, Florenia, Ed. Octavo, 1995.
- KENNEY, E. J. y CLANSEN, W.V.: *Historia de la literatura clásica*, Tomo II: Literatura latina. Ed. Gredos, 1989.
- KENT, F. W., SIMONS, Patricia (col.) y EADE, J. C.: *Patronage, art and society in Renaissance Italy*, Oxford, Clarendon Press, 1987.
- KENT, F. W. y EADE, J. C. (eds.): *The dictionary or Art*, Vol. 30, New York, Ed. Grove, 1996.
- KRISTELLER, Paul, O.: *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993.

- La Arquitectura del Renacimiento en Andalucía: Andrés de Vandelvira y su época: Exposición, Catedral de Jaén, 2 octubre-30 noviembre 1992*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1992.
- La fiesta en la Europa de Carlos V*: (Exposición celebrada en el Real Alcázar de Sevilla, 19 de septiembre-26 de noviembre de 2000), Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- Las mujeres y la ciudad de Granada en el siglo XVI*, Granada, Ayuntamiento, 2000.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel: "El tiempo de la guerra en la España de los Reyes Católicos". En *La paz y la guerra en la época del Tratado de Tordesillas*, Catálogo de la exposición, Madrid, Ed. Electa, 1994, pp. 263-276.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel: *Las guerras de Granada en el siglo XV*, Barcelona, Ed. Ariel, 2002.
- LAFUENTE ALCÁNTARA, Miguel: *El libro del viajero en Granada*, Madrid, Imprenta de don Luis García, 1849.
- LAFUENTE ALCÁNTARA, Miguel: *Historia de Granada, Tomo IV*, Granada, Universidad, 1992.
- LAGO, José Ignacio: *César. Alejandro. Aníbal*, Madrid, Ed. Almena, 2003.
- LAIYOU, Angeliki E. (ed.): *Consent and Coercion to Sex and Marriage in Ancient and Medieval Societies*, Washington D.C., Dumbarton Oaks Reserch Library and Collection, 1993.
- LATINO, Juan: *La Austriada*, Introducción, traducción inédita y texto por José A. Sánchez Marín, Granada, Universidad, 1981.
- LEOMARTE: *Sumas de Historia Troyana*, Edición, prólogo, notas y vocabulario de Agapito Rey, Madrid, Revista de Filología española Anejo XV, S. Aguirre Impresor, 1932.
- LEÓN COLOMA, Miguel Ángel: *El programa iconográfico del Palacio de la Real Chancillería de Granada*, Granada, Instituto Gómez-Moreno, Fundación Rodríguez Acosta, 1988.
- LESKY, Albin: *Historia de la literatura griega*, Madrid, Ed. Gredos, 1985.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa: *La idea de la Fama en la Edad Media castellana*, Madrid, Fondo de Cultura económica, 1983.
- LIGHTBOWN, Ronald: *Piero della Francesca*, Nueva York-Londres-París, Abbeville Press Publishers, 1992.
- LILLE, Alain of: *Anticlaudianus or The Good and perfect man*, traducción y comentarios de James. J. Sheridan, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1973.
- LIVIO, Tito: *Historia de Roma desde su fundación, Libros I-III*, Madrid, Ed. Gredos, 1990.
- LLEÓ CAÑAL, Vicente: *Nueva Roma: Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla, Diputación, 1979.
- LLEÓ CAÑAL, Vicente: *La Casa de Pilatos*, Madrid, Ed. Electa, 1998.
- LOCCHI ORESTE, Tarquinio: *La provincia di Pesaro ed Urbino*, Roma, Editrice latina Gens, 1934.
- LOMASTIRE, Saverio (dir.): *Andrea Mantegna e l'incisione italiana del Rinascimento nelle collezioni dei Musei Civici di Pavia*, Milán, Ed. Electa, 2003.
- LÓPEZ DE AYALA, Pero: *Cayda de Príncipes*, a cura di Isabella Scoma, Messina, La Grafica Editoriale, 1993.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús: *El retablo en Granada y su provincia: los frontales de mesas de altar*, Granada, Universidad, 1998.
- LÓPEZ GUZMÁN, Rafael: *Tradicón y clasicismo en la Granada del S. XVI. Arquitectura civil y urbanismo*, Granada, Diputación, 1987.
- LÓPEZ GUZMÁN, Rafael: *Los palacios del Renacimiento*, Granada, Diputación, 2005.

- LÓPEZ GUZMÁN, Rafael y ESPINOSA SPÍNOLA, Gloria: *Pedro Machuca*, Granada, Ed. Comares, 2001.
- LÓPEZ MARTÍN, Jesús Manuel: *La arquitectura en el Renacimiento placentino: Simbología de las fachadas*, Salamanca, Diputación Provincial de Cáceres, 1986.
- LÓPEZ SALVÁ, M.: “Ética aristotélica y valores plutarqueos: Prudencia y Magnanimidad”. En *Plutarco, Platón y Aristóteles, Actas del V Congreso Internacional de la I.P.S., Madrid-Cuenca, 4-7 de mayo de 1999*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1999, pp. 603 y ss.
- LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, Manuel: *Las catedrales de Plasencia*, Plasencia, Imprenta La Victoria, 1971.
- LORENZO SANZ, Eufemio (Coor.): *Historia de Medina del Campo y su tierra. Nacimiento y expansión. Volumen I*, Valladolid, Ayuntamiento de Medina del Campo, 1986.
- LÓPEZ SOTO, Vicente: *Diccionario de autores, obras y personajes de la literatura latina*, Barcelona, Ed. Juventud, 1991.
- LUNA, Álvaro de: *Libro de las Claras e Virtuosas Mugeres*, edición crítica por Manuel Castillo, Valladolid, Ed. Maxtor, 2002.
- LUNGHI, Elvio: *Il Collegio del Cambio a Perugia*, Asís, Editrice Minerva, 1996.
- LUQUE MORENO, JESÚS: *Granada en el Siglo XVI: Juan de Vilches y otros testimonios de la época*, Granada, Universidad, 1994.
- LURKER, M.: *Diccionario de imágenes y símbolos de la Biblia*, Córdoba, Ediciones El Almendro, 1994.
- MAESTRE MAESTRE, José María, PASCUAL BAREA, Joaquín y CHARLO BREA, Luis (eds.): *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, Madrid, Ed. Laberinto, 2002.
- MAIO, Romeo de: *Mujer y Renacimiento*, Madrid, Ed. Mondadori, 1988.
- MÂLE, Emile: *El arte religioso del siglo XIII en Francia*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2001.
- MALRAUX, André y PARROT, André: *Roma centro de poder, El arte romano desde los orígenes hasta el final del siglo II*, Madrid, Ed. Aguilar, 1970.
- MANERO SOROLLA, M^a Pilar: *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1990.
- MAQUIAVELO, Nicolás: *Antología*, Edición de Miguel Ángel Granada, Barcelona, Ediciones Península, 1987.
- MAQUIAVELO, Nicolás: *El Príncipe*, Madrid, M. E. Editores, 1995.
- MARCHINI, Giuseppe: *Filippo Lippi*, Milán, Ed Electa, 1975.
- MARÍAS, Fernando: *El largo siglo XVI*, Madrid, Ed. Taurus, 1989.
- MARÍAS, Fernando y PEREDA, Felipe (com.): *Carlos V: las armas y las letras: Catálogo de la Exposición celebrada en el Hospital Real de Granada del 14 de abril-25 de junio de 2000*, Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- MARÍAS, Fernando: “Los frescos del palacio del infantado en Guadalajara: problemas históricos e iconográficos”. *Academia*, (Madrid), nº 55, (1983), pp. 177-217.
- MARÍN LÓPEZ, Rafael: *El Cabildo de la Catedral de Granada en el siglo XVI*, Granada, Universidad, 1998.
- MARÍN OCETE, Antonio: *El negro Juan Latino. Ensayo de un estudio biográfico y crítico*, Granada, Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino, 1923.
- MARÍN Y PEÑA, Manuel: *Instituciones militares romanas*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1956.
- MARLE, Raimond van: *Iconographie de l'art profane au Moyen Age et à la Renaissance, Vol. II: Allégories et symboles*, New York, Ed. Hacker, 1971.

- MARQUÉS DE SANTILLANA: *Poesías completas*, Madrid, Editorial Castalia, 2003.
- MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel: *Arte y diplomacia en el reinado de los Reyes Católicos*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.
- MARTÍN GÓMEZ, Antonio. L.: *El Gran Capitán: Las campañas del Duque de Terranova y Santángelo*, Madrid, Ed. Almena, 2000.
- MARTÍN GONZÁLEZ Juan José: *Juan de Juni: Vida y obra*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia, 1974.
- MARTÍN GONZÁLEZ Juan José: *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Tomo XIII, Medina del Campo*, Valladolid, Diputación, 1976.
- MARTINDALE, Charles: *Ovid renewed, Ovidian influences on literature and art from the Middle Ages to the twentieth century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- MARTINENGO, Marirí, POGGI, C. et al.: *Libres para ser: Mujeres creadoras de cultura en la Europa medieval*, Madrid, Ed. Narcea, 2000.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Luis: *El Hospital del rey de Burgos. Poder y beneficencia en el Camino de Santiago*, Burgos, Universidad, 2002.
- MARTÍNEZ GÓNGORA, Mar: *Discursos sobre la mujer en el Humanismo renacentista español. Los casos de Antonio de Guevara, Alfonso y Juan de Valdés y Luis de León*, Cork (South Carolina), Spanish Literature Publications Company, 1999.
- MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier: *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca*, Granada, Universidad, 1989.
- MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier (ed. Lit): *Jesucristo y el emperador cristiano: catálogo de la exposición celebrada en la Catedral de Granada con motivo del año jubilar y del V centenario del nacimiento del emperador Carlos: Granada, 8 de julio al 8 de diciembre*, Córdoba, Obra social y cultural Cajasur, 2000.
- MÁRTIR DE ANGLERÍA, Pedro: *Epistolario* (III, libros XXV-XXXII, Epístolas 473-665) Estudio y Traducción de José López de Toro, Madrid, Imprenta Góngora, 1956.
- MATEO GÓMEZ, Isabel: *Temas profanos en la escultura gótica española (Las sillerías de coro)*, Madrid, Instituto Diego Velásquez, C.S.I.C., 1979.
- MATTEIS, Maria Cosiglia de: *Donna nel Medioevo: aspetti culturali e di vita quotidiana*, Bolonia, Patron Editore, 1986.
- MAZENOD, Lucien: *Arte romano*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1974.
- Mac LEOD, Glenda: *Virtue and Venom: Catalogs of women from Antiquity to the Renaissance*, Manchester, University of Michigan Press, 1991.
- MENA, Juan de: *Obra completa*, Madrid, Ed. Turner, 1994.
- MÉNDEZ ASENSIO, José (dir.): *El libro de la Capilla Real*, Granada, Ed. Miguel Sánchez, 1994.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *Tres poetas primitivos, Elena y María, Roncesvalles, Historia Troyana polimétrica*, Buenos Aires, Ed. Espasa Calpe Argentina, 1948.
- MINA SALVADOR, Matías de: *Visitar la Granada de S. Juan de Dios*, Granada, Ed. Comares, 1994.
- MÍNGUEZ, Víctor: *Los reyes solares*, Castellón, Universitat Jaume I, 2001.
- MIRRER, Louise (Ed.): *Upon my husband's death. Widows in the Literature & Histories of Medieval Europe*, Michigan, The University of Michigan Press, 1992.
- MOLINA ARRABAL, José: *El Gran Capitán y su regio carcelero*, Montilla, Ed. Montilla Agraria, 1986.
- MONTANELLI, Indro: *Historia de Roma*, Barcelona, Ed. Mondadori, 2003.
- MOORMANN, Eric M. y UITTERHOEVE, Wilfried: *Miti e personaggi del mondo classico: Dizionario di storia, letteratura, arte, musica*, Milán, Ed. Bruno Mondadori, 1997.

- MORALEJA, Gerardo: *Medina del Campo, plano explicativo de la población antigua y moderna con noticias históricas y artísticas de sus monumentos actuales y desaparecidos*, Medina del Campo, Imprenta Francisco Román, 1931.
- MORALES, Alfredo, J.: *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento, 1981.
- MORALES, Alfredo, J.: *Hernán Ruiz "El Joven"*, Madrid, Ed. Akal, 1996.
- MORALES, Alfredo, J., SANZ, M^a Jesús, SERRERA, Juan Miguel y VALDIVIESO, Enrique: *Guía artística de Sevilla y su provincia I*, Sevilla, Diputación, 2004.
- MORALES CHACÓN, Alberto: *Escultura funeraria del Renacimiento en Sevilla*, Sevilla, Diputación, 1996.
- MORALES ORTIZ, Alicia: *Plutarco en España: Traducciones de Moralia en el siglo XVI*, Murcia, Universidad, 2000.
- MORALES SARO, M^a Cruz; BERMEJO LORENZO, Carmen y FERNÁNDEZ GARCÍA, Ana M^a: *Textos para la iconografía clásica*, Oviedo, Universidad, 1997.
- MORÁN, Miguel y CHECA, Fernando: *El coleccionismo en España*, Madrid, Ed. Cátedra, 1985.
- MORENO LAPENA, José Luis: *La abadía de Santa María de Veruela*, Ed. Cometa, 1995.
- MORENO MENDOZA, Arsenio: *Úbeda renacentista*, Madrid, Ed. Electa, 1993.
- MORENO OLMEDO, M^a Angustias: *Heráldica y genealogía granadinas*, Granada, Universidad, 1989.
- MOROCHO GAYO, G.: "La filología bíblica del humanismo renacentista: continuidad y ruptura". En *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento, Volumen II*, León, (1996), Universidad de León, 1998, pp. 127-154.
- MÜLLER PROFUMO, Luciana: *El ornamento icónico y la Arquitectura 1400-1600*, Madrid, Ed. Cátedra, 1985.
- MUNDÓ, A. M.: "Las Biblias románicas de Ripoll". En *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte: España entre el Mediterráneo y el Atlántico, Vol. I*, Granada, Universidad, 1977, pp. 435-436.
- MÜNZER, Jerónimo: *Viaje por España y Portugal*, Madrid, Ediciones Polifemo, 1991.
- MUNZER, Jerónimo: *Viaje por España y Portugal: Reino de Granada*, Granada, Ed. TAT, 1987.
- MURIEL TAPIA, M^a Cruz: *Antifeminismo y subestimación de la mujer en la literatura medieval castellana*, Madrid, Ed. Guadiloba, 1991.
- NÁCAR, Eloíno y COLUNGA, Alberto: *Sagrada Biblia*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1967.
- NARDO, Dante: *La sexta sátira di Giovenale e la tradizione erotico-elegiaca latina*, Padua, Liviana editrice in Padova, 1973.
- NAVAGERO, Andrés: *Viaje por España*, Madrid, Editorial Turner, 1983.
- NAVARRETE, Ignacio: *Los huérfanos de Petrarca, Poesía y Teoría en la España renacentista*, Madrid, Ed. Gredos, 1997.
- NAVARRETE AGUILERA, Carmen: *Metodología en un trabajo de restauración: portada de la Casa de Castril de Granada*, Granada, Universidad, 1989.
- NEPOTE, Cornelio: *Vidas de varones ilustres*, Barcelona, Ed. Obras Maestras, 1963.
- NEPOTE, Cornelio: *Vidas*, Introducción y traducción de Manuel Segura Moreno, Madrid, Ed. Gredos, 1985.
- NEUMÜLLER, Willibrord (col.): *Speculum Humane Salvationis*, Madrid, Ed. Casariego y Adeva, 1998.
- NIETO ALCAIDE, Víctor: *La luz, símbolo y sistema visual*, Madrid, Ed. Cátedra, 1978.
- NIETO ALCAIDE, Víctor (Comisario): *La vidriera española: del Gótico al siglo XXI*, Madrid, Fundación Santander-Central Hispano, 2001.

- NIETO ALCAIDE, Víctor: *La vidriera del Renacimiento en Granada*, Granada, Diputación, 2002.
- NIETO, Víctor, MORALES, Alfredo J., y CHECA, Fernando: *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, Madrid, Ed. Cátedra, 1989.
- NIETO GONZÁLEZ, José Ramón: *La universidad de Salamanca, escuelas mayores, menores y hospital del estudio*, Salamanca, Ed. GrupoSA, 2002.
- NOREÑA, Carlos G.: *Juan Luis Vives*, Madrid, Ediciones Paulinas, 1978.
- NÚÑEZ GONZÁLEZ, Juan María: *El ciceronianismo en España*, Valladolid, Universidad, 1993.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel: *Casa, calle, convento: Iconografía de la mujer bajomedieval*, Santiago de Compostela, Universidad, 1997.
- OLSEN, Birger Munk: *I classici nel canone scolastico altomedievale*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1991.
- ONIANS, John: *Bearers of meaning: The classical orders in antiquity. The Middle Ages and the Renaissance*, New Jersey, Cambridge University Press, 1988.
- OÑATE OJEDA, J. A.: *La mujer en la Biblia*, Valencia, Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 1997.
- OPPENHEIMER, Michael: *The Monuments of Italy. A Regional Survey of Art, Architecture and Archaeology from Classical to Modern Times*, Vol. I, Londres/Nueva York IB, Tauris Publishers, 2002.
- OROZCO DÍAZ, Manuel: "Meditación en torno a unas esculturas en la casa de los Tiros en relación con el monasterio de San Jerónimo". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes Ntra. Sra. de las Angustias*, (Granada), nº 3, (mayo 1993), pp. 31-48.
- ORSTEIN, J.: "La misoginia y el profeminismo en la literatura castellana". *Revista de filología hispánica*, (Buenos Aires), número III, (1942), pp. 219-232.
- ORTEGA COSTA, M.: *Spanish women in the Reformation, en Women in the Reformation and Counter-Reformation Europe*, Bloomington and Indianapolis, (Sherrin Marshall edit.), Indiana University Press, 1989.
- OVIDIO, Publio Nasón: *Heroidas*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1951.
- OVIDIO, Publio Nasón: *Fastos*, Salamanca, Universidad de León, 1990.
- OVIDIO, Publio Nasón: *Metamorfosis*, Madrid, Ed. Cátedra, 1995.
- PALACIO SÁNCHEZ-IZQUIERDO, María Luisa: *Colección diplomática del monasterio de San Zoil de Carrión (siglos XI al XV)*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1988.
- PALOMINO, Antonio: *Vidas*, Madrid, Alianza Forma, 1986.
- PANOFKY, Erwin: *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- PANOFKY, Erwin: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- PASCUAL FERNÁNDEZ, Arturo Marcelo: *Quattrocento*, Barcelona, Instituto Gallach, 1997.
- PAUSANIAS: *Descripción de Grecia, Libros III-VI*, Madrid, Ed. Gredos, 2004.
- PASINI, Pier Giorgio: *The Malatesta Temple*, Bolonia, Specimen Grafica Editoriale s.r.l., 1988.
- PAULA VALLADAR, Francisco de: *Guía de Granada*, Granada, Tip. Lit. Paulino Ventura traveset, 1906.
- PAZOS, José Luis (dir.): *Biblia moralizada Codex Vindobonensis 2554*, estudio preliminar de Reiner Haussher, Madrid, Ed. Casariego, 1992.
- PEREA YÉBENES, Sabino (Ed.): *Res Gestae. Grandes generales romanos (I)*, Madrid, Ed. Signifer, 2004.
- PÉREZ DE GUZMÁN, Fernán: *Generaciones y semblanzas*, Madrid, Ed. Cátedra, 1998.

- PÉREZ DEL PULGAR, Hernán: *Breve parte de las hazañas del excelente nombrado Gran Capitán*, Madrid, Biblioteca de la Real Academia Española.
- PÉREZ JIMÉNEZ, Aurelio: Introducción biográfica crítica a Plutarco en *Vidas paralelas, Volumen I*, Madrid, Ed. Gredos, 1985, pp. 7-122.
- PÉREZ JIMÉNEZ, Aurelio: *Plutarchus Redivivus. Memorandum del II Encuentro de la Red Temática de Plutarco*, Málaga, Universidad, 2002.
- PÉREZ VILLANUEVA, Joaquín (dir.): *La Inquisición española: Nueva visión, nuevos horizontes*, Madrid, Ed. S. XXI, 1980.
- PERNOUD, Régine: *La mujer en tiempo de las catedrales*, Barcelona, Juan Granica Ediciones, 1982.
- PERNOUD, Régine: *Cristina de Pizán*, Barcelona, Ed. Medievalia, 2000.
- PETRARCA, Francesco: *Rime, Trionfi e Poesie Latine*, a cura di F. Neri, G. Martellotti, E. Bianchi y N. Saperigno, Milán-Nápoles, Riccardo Ricciardi Editore, 1951.
- PETRARCA, Francesco: *Obras I. Prosa*, Madrid, Ediciones Alfaguara, 1978.
- PETRARCA, Francesco: *Triunfos*, Madrid, Ed. Cátedra, 2003.
- PETRUCCI, Francesca: *Donatello: Tecniche e linguaggio*, Florencia, Ed. Le lettere, 2003.
- PIJOAN, José: *Arte del período humanístico. Trecento y Cuatrocento*, Madrid, Espasa Calpe S.A. 1950.
- PINA POLO, Francisco: *Marco Tulio Cicerón*, Barcelona, Ed. Ariel, 2005.
- PIQUERAS VILLALDEA, M^a Isabel: *Carlos V y la emperatriz Isabel*, Madrid, Ed. Actas, 2000.
- PITA ANDRADE, José Manuel (Coord.): *El libro de la Capilla Real*, Granada, Eds. Miguel Sánchez, 1994.
- PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier y MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar: *Los X libros de Arquitectura de Marco Vitruvio Polión, según la Traducción Castellana de Lázaro de Velasco*, Cáceres, Cicon Ediciones, 1999.
- PLATÓN: *Diálogos I: Apología, Critón, Eutifrón, Ion, Lisis, Cármides, Hipias Menor, Hipias Mayor, Laques, Protágoras*, Madrid, Ed. Gredos, 1985.
- PLATÓN: *El banquete-Fedón*, introducción, traducción y notas de Luis Gil, Madrid, Ed. Planeta, 1987.
- PLINIO SEGUNDO, Cayo: *Historia Natural, trasladada y anotada por el doctor Francisco Hernández y por Jerónimo de Huerta*, Madrid, Universidad Nacional de México, 1999.
- PLUTARCO: *Los tratados (Sobre las mujeres, sobre el amor, sobre el matrimonio, sobre la muerte, sobre la salud y otros no menos interesantes)*, Traducción prólogo y notas Juan B. Bergua, Madrid, Ed. Ibéricas, 1955.
- PLUTARCO: *Vidas paralelas, Volúmenes I-IV*, Barcelona, Ed. Iberia, 1979.
- PLUTARCO: *Obras morales y de costumbres, Moralia III*, Madrid, Ed. Gredos, 1987.
- POLIBIO: *Historias, Libro I*, texto revisado y traducido por Alberto Díaz Tejera, Madrid-Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1972.
- POLIBIO: *The histories of Polybius*, translated from the text of F. Hulstsch by Evelyn S. Shuckburgh, Volume I and II, Westport, Connecticut, Greenwood Press. Publishers, 1974.
- POMEROY, Sarah B.: *Diosas, ramerías, esposas y esclavas*, Madrid, Ed. Akal, 1987.
- POPE-HENNESSY, John: *La escultura italiana en el Renacimiento*, Madrid, Ed. Nerea, 1989.
- POPE-HENNESSY, John: *Beato Angelico*, Florencia, Ed. Scala, 1997.
- PRIMO JURADO, Juan José (Com.): *El Gran Capitán. De Córdoba a Italia al servicio del Rey*, Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 2003.
- PSEUDO PLUTARCO: *Sobre la vida y poesía de Homero*; PORFIRIO: *El antro de las ninfas de la Odisea*; SALUSTIO: *Sobre los dioses y el mundo*, Madrid, Ed. Gredos, 1989.

- PULGAR, Fernando del: *Claros varones de Castilla*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1948.
- RAMÍREZ HELGUERA, Martín: *El real monasterio de San Zoil de la muy noble y leal ciudad de Carrión de los Condes*, Palencia, Imp. y lib. De Gutiérrez, Liter y Herrero, 1900.
- RAMÓN PALERM, V.: “Sobre tradición y originalidad en el modelo historiográfico de Plutarco”. En *Estudios sobre Plutarco: paisaje y naturaleza, Actas del II Simposio Español sobre Plutarco*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1991, pp. 107-113.
- RÉAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia: Antiguo Testamento*. Tomo 1, Volumen 1, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996.
- REDONDO CANTERA, María José: *El sepulcro en España en el S. XVI, Tipología e iconografía*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1987.
- REDONDO CANTERA, María José y ZALAMA, Miguel Ángel (Coords.): *Carlos V y las artes: promoción artística y familia imperial*, Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2000.
- RECIO, Roxana: *Petrarca en la Península Ibérica*, Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, 1996.
- REVILLA, Federico: *Diccionario de iconografía*, Madrid, Ed. Cátedra, 1990.
- REYES RUIZ, M.: *Testamento de la Reina Isabel la Católica. Testamento del rey Fernando el Católico*, Granada, Ed. Ave María, 2004.
- REYES RUIZ, M.: *Las tablas de devoción de Isabel la Católica. La colección de pintura del Museo de la Capilla Real de Granada*, Granada, Ed. Capilla Real, 2004.
- RIBOT GARCÍA, Luis Antonio (presid.): *El Tratado de Tordesillas y su época*. Congreso Internacional de Historia (Salamanca) Sociedad del V centenario del Tratado de Tordesillas, Madrid, 1995.
- RICO, Francisco: *El sueño de Humanismo: De Petrarca a Erasmo*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.
- RINCÓN GARCÍA, Wifredo: *Monasterios de España I*, Madrid, Ed. Espasa-Calpe, 1991.
- RINCÓN GARCÍA, Wifredo: *Monasterios de España III*, Madrid, Ed. Espasa Calpe, 1992.
- RIPA, Cesare: *Iconología*, Madrid, Akal Arte y Estética, 1987.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: *La iglesia y el convento de San Esteban de Salamanca*, Salamanca, Centro de Estudios salmantinos, CSIC, 1987.
- RODRÍGUEZ Y FERNÁNDEZ, Ildefonso: *Historia de Medina del Campo*, Madrid, Imprenta de San Francisco de Sales, 1903-04.
- RODRÍGUEZ VILLA, Antonio: *Crónicas del Gran Capitán*, Madrid, Librería Editorial Bailly/Baillièere e hijos, 1908.
- ROETTGEN, Steffi: *Affreschi italiani del Rinascimento: Il primo Quattrocento*, Milán, Ed. Franco Cosimo Panini, 1998.
- ROETTGEN, Steffi: *Affreschi italiani del Rinascimento. Tra Quattrocento e Cinquecento*, Milán, Ed. Franco Cosimo Panini, 2000.
- ROMERO REDONDO, Agustín: *El cister en Soria. El monasterio de Huerta*, Soria, Diputación, 2000.
- ROSE, Mary Beth (ed.): *Women in the Middle Ages and the Reinassance: Literary and Historical Perspectives*, New York, Syracuse University Press, 1986.
- ROSENTHAL, Earl. E.: *La Catedral de Granada*, Granada, Diputación, 1990.
- ROSENTHAL, Earl: *Diego de Siloé, arquitecto de la Catedral de Granada*, Granada, Universidad, 1966.
- ROSENTHAL, Earl. E.: *El palacio de Carlos V en Granada*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

- ROTTERDAM, Erasmo de: *Enquiridion: Manual del caballero cristiano*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1995.
- RUIZ DOMENÈC, José Enrique: *El Gran Capitán: Retrato de una época*, Barcelona, Ed. Península Atalaya, 2002.
- RUIZ GARCÍA, Alfonso: *El castillo de Vélez Blanco (Almería)*, Almería, Ayuntamiento de Vélez Rubio, 1999.
- RYDER, Alan: *Alfonso el Magnánimo, rey de Aragón, Nápoles y Sicilia (1396-1458)*, Valencia, Ed. Alfons el Magnanim, 1992.
- SALAS, Xavier de: *Noticias de Granada, reunidas por Ceán Bermúdez*, Granada, Universidad, 1966.
- SALAZAR Y CASTRO, Luis: *Historia genealógica de la Casa de Lara*, Vol. V, Bilbao, Wilsen Editorial, 1988.
- SALISBURY, Joyce E.: *Encyclopedia of women in the Ancient World*, Santa Barbara, ABC Clío, 2001.
- SALMI, Mario: *Andrea del Castagno*, Novara, Istituto Geografico de Agostini, 1966.
- SALUSTIO, Cayo Crispo: *La guerra de Yugurta. La conjuración de Catilina*, Madrid, Ed. Sarpe, 1985.
- SALUSTIO, Cayo Crispo: *Guerra de Jugurta*, Texto y traducción de Jose Manuel Pabón Madrid,, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991.
- SÁNCHEZ DONCEL, Gregorio: *La catedral de Sigüenza*, Madrid, Prensa Gráfica SA, 1960.
- SÁNCHEZ ORTEGA, M. H.: “La mujer, el amor y la religión en el Antiguo Régimen en La mujer en la Historia de España (siglos XVI-XX)”. En *Actas de las Segundas Jornadas de Investigación interdisciplinaria*, Madrid, (1990), Seminario de Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma de Madrid, 1990, pp. 25-41.
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: *Técnica de la escultura policromada granadina*, Granada, Universidad, 1971.
- SANTI, Francesco: *Dipinti, sculture e oggetti dei secoli XV-XVI, Galleria Nazionale dell'Umbria*, Roma, Istituto poligrafico e zecca dello statu, 1985.
- SASTRE VARAS, Lázaro: *Convento de San Esteban. Arte e historia de los dominicos*, León, Ed. Edileisa, 2001.
- SAXL, Fritz: *La vida de las imágenes*, Madrid, Alianza Forma, 1989.
- SCARPELLINI, Pietro: *Perugino*, Milán, Ed. Electa, 1984.
- SCARPELLINI, Pietro y SILVESTRELLI, Maria Rita: *Pintoricchio*, Milán, Federico Motta Editore, 2003.
- SCHLOSSER, Julius von: *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío*, Madrid, Ed. Akal, 1988.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago: *Arte y Humanismo*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1981.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago: *La lonja y su entorno sociocultural*, Valencia, Ayuntamiento, 1984.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago: *Iconografía medieval*, Bilbao, Ed. Etor 1988.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago: *Mensaje simbólico del Arte Medieval. Arquitectura, Liturgia e Iconografía*, Madrid, Ed. Encuentro, 1996.
- SEBASTIÁN, Santiago: “La Casa Zaporta (Patio de la Infanta): sus claves mitológicas”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, (Zaragoza), nº 1, (1980), pp. 5-19.
- SECRET, F: *La kabbala cristiana del Renacimiento*, Madrid, Ed. Taurus, 1979.
- SENDÍN CALABUIG, Manuel: *El Colegio Mayor del Arzobispo Fonseca en Salamanca*, Salamanca, Universidad, 1977.
- SESMA MUÑOZ, J. Ángel: *Fernando de Aragón, Hispaniarum Rex*, Zaragoza, Departamento de Cultura y Educación, Gobierno de Aragón, 1992.

- SEZNEC, Jean: *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Ed. Taurus, Madrid, 1987.
- SIGÜENZA, fray José de: *Historia de la Orden de San Jerónimo*, Tomo II, Madrid, Bailly Baillièrre e hijos Editores, 1909.
- SORIA, Andrés: *El Gran Capitán en la literatura*, Granada, Universidad, 1954.
- SORIA HEREDIA, Fernando: *La capilla de los Benavente en la iglesia de Santa María. Medina de Rioseco*, Valladolid, Diputación, 2001.
- SRICCHIA SANTORO, Fiorella (dir.): *Da Sodoma a Marco Pino: Pittori a Siena nella prima metà del Cinquecento*, Florencia, Ed. S.P.E.S. 1988.
- STOCKER, Margarita: *Judith, sexual warrior: Women and Power in Western Culture*, Bath, Yale University Press, 1998.
- STRABON: *Géographie, Livres III et IV*, texte établi et traduit par François Lasserre, París, Les Belles Lettres, 2003.
- SUETONIO TRANQUILO, Cayo: *Los doce césares*, Barcelona, Ediciones Orbis, 1985.
- SUETONIO TRANQUILO, Cayo (coaut.), GARCÍA, Yolanda (dir.): *Biografías literarias latinas: Suetonio, Valerio Probo, Servio, Focas, Vacca, Jerónimo*, Introducción de Yolanda García, Madrid, Ed. Gredos, 1985.
- SUREDA, Joan et alii: *El Renacimiento italiano*, Madrid, Ed. Planeta, 1998.
- TAYLOR, R.: "The Façade of the Chancilleria of Granada". En *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte: España entre el Mediterráneo y el Atlántico, Vol. II*, Granada, Universidad, 1977, pp. 419-436.
- TITO LIVIO: *Historia de Roma, La segunda guerra púnica, Tomo I: libros 25-30*, edición de Antonio Ramírez de Verger y Juan Fernández Valverde, Madrid, Alianza Editorial, 1992.
- TITO LIVIO: *Historia de Roma, La segunda guerra púnica, Tomo II: libros 26-30*, edición de José Solís y Fernando Gascó, Madrid, Alianza Editorial, 1992.
- TITOS MARTÍNEZ, Manuel (presid.) y MARTÍN RODRÍGUEZ, Manuel (imp.): *Nuevos Paseos por Granada y sus contornos, Tomo I*, Granada, Caja General de Ahorros de Granada, 1992.
- TOESCA, Pietro: *Masolino a Castiglione Olona*, Milán, Edizioni d'Arte Amilcare Pizzi, 1946.
- TOMAN, Rolf (ed. Lit.) y DEIMLING, Barbara (col.): *El arte del Renacimiento en Italia, arquitectura, escultura, pintura, dibujo*, Colonia, Ed. Konemann, 1999.
- TONGIORNO TOMASI, Lucia: *La obra pictórica completa de Paolo Ucello*, Barcelona, Ed. Noguer, 1977.
- TORRALBA SORIANO, Federico: *Monasterios de Veruela, Rueda y Piedra*, León, Ed. Everest, 1990.
- TRECCANI, Giovanni (ed): *Enciclopedia italiana, Vol. II*, Milán, Istituto Giovanni Treccani, 1929-37.
- TRECCANI, Giovanni (ed): *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti, VOL. VII*, Roma, Istituto Giovanni Treccani, 1931-39.
- TRECCANI, Giovanni (ed): *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti, VOL. IX*, Roma, Istituto Giovanni Treccani, 1931-39.
- TRECCANI, Giovanni (ed): *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti, VOL. X*, Roma, Istituto Giovanni Treccani, 1931-39.
- TRECCANI, Giovanni (ed): *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti, VOL. XV*, Roma, Istituto Giovanni Treccani, 1931-39.
- TRECCANI, Giovanni (ed): *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti, VOL. XVII*, Roma Istituto Giovanni Treccani, 1931-39.

- TRECCANI, Giovanni (ed): *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti, VOL. XXXV*, Roma, Istituto Giovanni Treccani, 1951.
- TREVOR-ROPER, Hugh: *Príncipes y artistas: Mecenazgo e Ideología cuatro Cortes de los Habsburgo 1517-1623*, Madrid, Celeste Ediciones, 1992.
- TRILLO Y FIGUEROA, Francisco de: *Neapolisea: Poema heroico y panegírico al Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba*, Granada, Baltasar de Bolívar y Francisco Sánchez (eds.), 1651.
- TURNER, Jane (col.): *The dictionary or Art*, Vol. 17, New York, Ed. Grove, 1996.
- TURNER, Jane (col.): *The dictionary or Art*, Vol. 23, New York, Ed. Grove, 1996.
- TURNER, Jane (col.): *The dictionary or Art*, Vol. 28, New York, Ed. Grove, 1996.
- TURNER, Jane (col.): *The dictionary or Art*, Vol. 30, New York, Ed. Grove, 1996.
- Un pittore e la sua città. Benedetto Bonfigli e Perugia*, a cura di Vittoria Garibaldi, Galleria Nazionale dell'Umbria, 8 dicembre 1996-4 maggio 1997, Milán, Ed. Electa, 1996.
- URECH, Edward: *Dizionario dei Simboli Cristiani*, Roma, Ed. Arkeios, 1995.
- VALDECASAS, Guillermo G.: *Fernando el Católico y el Gran Capitán*, Granada, Ed. Comares, 1988.
- VALERA, Diego: *Tratado en defensa de las virtuosas mujeres*, Madison, Edición de M^a Isabel Montoya Ramírez, Texto y concordancias de la *Defensa de virtuossas mugeres de Mosén Diego de Valera*, Ms. 1341 de la Biblioteca Nacional, 1992.
- VALERIO MÁXIMO: *Hechos y dichos memorables*, Edición de Fernando Martín Acera, Madrid, Ed. Akal Clásica, 1988.
- VALIGI, Cinzia: *Gli affreschi di Luca Signorelli nella Capella di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, Narni-Terni, Ed. Plurigraf, 1990.
- VALLE PÉREZ, José Carlos (Ed.): *El monacato en Galicia durante la Edad Media: La orden del Cister*, Santiago de Compostela, Fundación Alfredo Brañas, 1991.
- VASARI, Giorgio: *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos (Antología)*, Madrid, Editorial Tecnos, 1998.
- VASARI, Giorgio: *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid, Ed. Cátedra, 2002.
- VÁZQUEZ, M. A.: *Poesía y poética de Fernando de Herrera*, Madrid, Narcea S.A. de Ediciones, 1983.
- VECCHI, Pierluigi de: *La obra pictórica completa de Piero della Francesca*, Barcelona, Ed. Noguer, 1969.
- VELÁZQUEZ FERNÁNDEZ, Ana Esther: "Presencia y ausencia del educador en las Vidas de Plutarco". En *Estudios sobre Plutarco: Misticismo y religiones místicas en la obra de Plutarco*, Actas del VII Simposio Español sobre Plutarco, Palma de Mallorca, (2-4 de noviembre de 2000), Madrid, Ediciones Clásicas, 2001, pp. 441-450.
- VICENTE PASCUAL, José: *Juan Latino*, Granada, Ed. Comares, 1998.
- VIGIL, Mariló: *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Ed. Siglo XXI, 1986.
- VILAR SANCHEZ, Juan Antonio: *1526. Boda y luna de miel del emperador Carlos V. La visita imperial a Andalucía y al reino de Granada*. Granada, Universidad, 2000.
- VILLAPADIARNA, C.: *Débora o el eco de una epopeya*, Madrid, Ed. Casa de la Biblia, 1963.
- VILLAR AMADOR, Pablo: *Bibliotecas de Granada*, Granada, Universidad, 1984.
- VIRGILIO, Publio: *La Eneida*, Edición, introducción y notas de Virgilio Bejarano. Traducción en verso del doctor Gregorio Hernández de Velasco (Toledo, 1555), Barcelona, Ed. Planeta, 1982.
- VIRGILIO, Publio: *Eneida*, Madrid, Ed. Edicomunicación S.A., 1997.

- VIRGILIO, Publio: *Obras completas*, Madrid, Ed. Cátedra, 2003.
- VIVES, Juan Luis: *Instrucción de la mujer cristiana*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1995.
- VORÁGINE, Santiago de la: *La leyenda dorada*, Madrid, Editorial Alianza Forma, 2000.
- WACKERNAGEL, Martin: *El medio artístico en la Florencia del Renacimiento. Obras y comitentes, talleres y mercado*, Madrid, Ed. Akal, 1997.
- WADE LABARGE, Margaret: *La mujer en la Edad Media*, Madrid, Ed. Nerea, 1988.
- WARBURG, Aby: *El Renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.
- WATTS, A. E.: *The poems of Propertius*, translated with an introduction by A. E. Watts, Baltimore, Penguin Books, 1966.
- WEST, M. L.: *The Hesiodic Catalogue of women*, Oxford, Clarendon Press Oxford, 1985.
- WIND, Edgar: *Los misterios paganos del Renacimiento*, Barcelona, Ed. Barral, 1972.
- WOHL, Helmut: *The paintings of Domenico veneziano ca. 1410-1461. A study in florentine art of the early reinassance*, Oxford, Ed. Phaidon, 1980.
- XIMENO, D.: *Peñaranda de Duero, honor de villas castellanas*, Burgos, T. Gráficos Diario de Burgos, 1961.
- YARZA LUACES, Joaquín: *Gil de Siloé*, Madrid, Historia 16, 1991.
- ZALAMA, Miguel Ángel: *El Palacio de La Calahorra*, Granada, Caja de Ahorros General, 1990.

Riassunto della tesi dottorale

Nella nostra ricerca abbiamo analizzato il ciclo iconografico di uomini e donne illustri che si trova nelle volte della chiesa del monastero di San Jerónimo a Granada. Questo studio consentirà di addentrarci in un'epoca di fondamentale importanza per la nostra città, l'inizio dell'Età Moderna nonché di capire i cambi verificatisi in quegli anni. Inizialmente il compito non è stato facile, soprattutto per l'assenza di studi esaustivi sul tema e l'impossibilità di reperire documenti originali a causa dei danni provocati dall'invasione napoleonica e in seguito all'esproprio (*desamortización*), momento in cui andò perduta una gran quantità d'informazione relativa al tema oggetto del nostro studio.

Nella sua fase iniziale, il lavoro è consistito nella raccolta di fonti e testi riguardanti il monastero, la sua storia e lavori di esecuzione dell'edificio. La scelta di occuparci di questo ciclo ci ha portato ad approfondire lo studio della figura del Gran Capitano, un importantissimo militare e conquistatore spagnolo, vissuto tra la metà del XV secolo e l'inizio del XVI per il quale venne disegnato il ciclo iconografico in oggetto. Dalle ricerche riguardanti il Gran Capitano inseparabile era sua moglie, Doña María Manrique, colta nobildonna cui è stato dato particolare rilievo nel corso della nostra ricerca per il suo indiscutibile contributo nella realizzazione del ciclo. Infatti, se la figura del Gran Capitano è la ragione principale alla costruzione di un mausoleo che ricorda le sue gesta eroiche e dell'esecuzione di un ciclo iconografico che ne celebra la memoria, quella di Doña María Manrique è la mente che ha concepito questo processo e grazie alla quale è stato possibile che oggi Granada annoveri nel proprio patrimonio artistico un ciclo iconografico di uomini e donne illustri che non ha nulla da invidiare a quelli realizzati all'epoca nell'Italia rinascimentale.

In Italia per l'appunto ebbe origine per la prima volta l'idea di dipingere un ciclo con uomini e donne illustri in omaggio alla gloria personale di un singolo individuo degno di nota, quale espressione del desiderio di perdurare nella memoria e di ottenere così una sorta d'immortalità. In Italia, dunque, si riprese l'eredità classica di Roma, tanto nell'arte come nella letteratura, e la fusione di queste due espressioni artistiche portò nella prima metà del XIV secolo all'originale tipologia artistica di cui ci occupiamo. Per tale motivo, la nostra indagine è rivolta ai cicli italiani che dal MedioEvo fino al pieno Rinascimento invadono il paese creando lentamente nella popolazione il gusto per l'antichità classica e il desiderio di emulazione dei suoi personaggi. Tale recupero del classicismo oltrepassò le frontiere italiane giungendo in Spagna. Per conoscere i cicli iconografici italiani è stata di grandissimo valore la borsa di studio Erasmus che ci ha permesso di completare la tesi dottorale presso la città italiana di Perugia nel corso dell'anno accademico 1998-1999. Durante questo periodo è stato possibile consultare una gran quantità di bibliografia e contemplare *in situ* molti dei cicli oggetto di questo studio, ed altri monumenti la cui osservazione ha contribuito alla stesura del capitolo 9.

Il seguente passo è stato ottenere informazioni sui cicli realizzati in Spagna, in particolare in Andalusia e nell'antico regno di Granada, per evidenziare le somiglianze con i cicli originali italiani e la presenza di alcune differenze, legate a peculiarità specifiche del nostro territorio.

Successivamente la ricerca si è concentrata sulla chiesa di San Jerónimo, sulla duchessa di Sessa -la principale committente dell'opera- e sui due architetti che lavorarono alla chiesa: Jacopo Fiorentino e Diego de Siloé. Queste tre personalità furono i creatori del ciclo, ma determinare con esattezza che ruolo ebbe ciascuno nel progetto è un'impresa quasi impossibile. Di certo, dovevano aver avuto a loro disposizione, soprattutto la duchessa e i suoi collaboratori, informazioni sui cicli iconografici precedenti o almeno essere a conoscenza delle fonti numerose che all'epoca si utilizzavano per la loro ideazione. Questa è la ragione per cui, si è reso necessario approfondire lo studio di autori ed opere, sia classici che medievali, che avevano fornito dati di enorme rilevanza in Italia e successivamente in Spagna per l'esecuzione dei cicli iconografici.

Tra l'infinità di opere letterarie saranno le *Vite Parallele* di Plutarco, i *Trionfi* del Petrarca e il *Libro de las Claras e Virtuosas mugeres* di don Álvaro de Luna a rappresentare le fonti principali per la creazione di un *corpus* teorico sul nostro ciclo iconografico. Ma non ci limiteremo fonti classiche poiché l'indagine sulla figura del Gran Capitano ci ha portato a raccogliere materiale anche sulle gesta che egli aveva compiuto in battaglie che molti autori avevano già lodato la figura di quest'importante eroe militare e tra le opere che celebrano la sua gloria ricordiamo la storia narrata dal suo compagno di battaglia Hernán Pérez del Pulgar: *Breve parte de las hazañas del excelente nombrado Gran Capitán*. L'insieme di fonti documentarie ci permetteranno di comprendere l'intero ciclo e di confrontarlo con altri.

Vanno altresì citati gli archivi e le biblioteche di riferimento, come per esempio la *Biblioteca Nacional*, dove abbiamo potuto consultare libri rari e antichi (soprattutto nella sezione di *Raros*), la *Biblioteca de la Real Academia Española*, in cui si trova la *Breve parte de las hazañas del excelente nombrado Gran Capitán* di Hernán Pérez del Pulgar, uno dei pilastri della bibliografia utilizzata nella nostra ricerca; e infine, l'*Archivo Histórico Nacional*, rilevante per i documenti originali del XV secolo sull'ordine di San Jerónimo, nei quali emergono quelli che erano desideri della duchessa di Sessa ed altre vicende successive collegate ai suoi eredi. A Granada abbiamo inoltre visitato l'*Archivo de la Alhambra* e l'*Archivo de la Chancillería*, entrambi dotati di interessante documentazione afferente il monastero studiato.

Grazie al corpus riunito abbiamo potuto analizzare le sedici figure che compongono il ciclo (otto maschili e otto femminili), costruendo la nostra teoria sul perché della scelta di determinati personaggi e sulle loro affinità con i committenti dell'opera. Le guide iconografiche specializzate sono state di gran aiuto per l'elaborazione di ipotesi sul ciclo di Granada e per una più maggiore comprensione del suo messaggio. La possibilità di lavorare *in situ* e di visitare il monastero ci ha consentito di giungere a conclusioni più chiare e approfondite, che diversamente non avremmo potuto formulare sulla base disponendo di materiale esclusivamente fotografico. A nostro avviso, infatti, il complesso architettonico della chiesa influenza la visione che lo spettatore ha del ciclo e incide sulla sua lettura, come avremo modo di dimostrare nel corso del nostro studio.

Studieremo anche l'uso della stampa e del acquaforte, impiegati diffondere determinati modelli iconografici, e analizzeremo come questi modelli poterono influire sull'opera in oggetto, cercando di rinvenire tali modelli come pure le opere esatte cui essa s'ispira in modo diretto o indiretto. In questo senso, si vuole dimostrare che il vincolo con l'Italia non è una mera coincidenza e che il ciclo granadino di personaggi illustri combina il modello italiano e il modello spagnolo. La scelta del sottotitolo ci ricorda la famosa

opera di Francesco Colonna *Hypnerotomachia Poliphili (Il sogno di Polifilo)*, uno dei libri più curiosi ed enigmatici del Rinascimento, in cui il protagonista racconta in prima persona uno strano viaggio fatto in sogno per diverse regioni con allegorie di carattere amoroso che passano in rassegna una gran quantità di personaggi dell'antichità classica. Giocando con il doppio significato di *sogno* come immagine onirica e come aspirazione alla realizzazione di un desiderio, la nostra *Hypnerotomachia Ducissae* risponde all'aspirazione della duchessa di Sessa di creare un ciclo di eroi ed eroine classico-religioso per raggiungere la agognata immortalità nonché la fama. Essa ci introduce nelle volte della chiesa di San Jerónimo come in un viaggio iniziatico pieno di informazioni in codice. La comprensione di questo ciclo iconografico, uno dei più completi della città, contribuisce ad approfondire la conoscenza di una donna molto interessante: Doña María Manrique, Duchessa di Sessa e di Terranova, moglie del Gran Capitano. Inoltre getta luce su un monumento che, pur trovandosi nel centro della nostra città, è tuttora sconosciuto a gran parte del pubblico in generale.

La nostra indagine inizierà offrendo una visione generale della città di Granada alla fine del XV secolo-inizio del XVI per spiegare la difficile situazione che attraversava la città alla fine dell'epoca nazari, e poi con la conquista del 1492, che comportò il passaggio dal Medioevo all'Età Moderna. Da questo momento cruciale fino alla visita degli imperatori (Carlo V e sua moglie) alla città, in occasione del loro viaggio di nozze, si verificò una serie di cambiamenti a ritmo serrato che interagì inevitabilmente con la storia della città. Tra questi, la costruzione del monastero di San Jerónimo, che studieremo in modo generale soffermandoci su quelle sugli aspetti più interessanti la nostra ricerca, soprattutto quelli riguardanti l'abside della chiesa e le volte in cui si trovano i cicli iconografici oggetto del presente studio.

Per comprendere la situazione e la mentalità dell'epoca è stato necessario studiare il fenomeno del classicismo in Italia, il che ha evidenziato come questo paese, per via di certe caratteristiche proprie, come la gran quantità di rovine classiche che conserva o il recupero di opere letterarie dell'antichità durante l'Umanesimo sia stato la culla dell'arte rinascimentale. Abbiamo esaminato la cerimonia del trionfo dedicando una sezione della tesi al suo progressivo proceso di recupero evidenziando come Carlo V ne sia il máximo artífice in occasione dei suoi ingressi in città italiane; per tanto, lo studio dei diversi cicli di uomini e donne illustri e la loro evoluzione in Italia è parte integrante del nostro lavoro. Un altro aspetto considerato è stato constatare come in questo paese le figure femminili che rappresentavano vizi e virtù furono sostituite da personaggi reali che servivano da modello ed esemplificavano con la loro condotta una data virtù, fino ad arrivare al ciclo monografico che tratta di un solo personaggio virtuoso noto conosciuto come *Biografía dipinta*.

Dopo esserci soffermati sui cicli italiani, passeremo a quelli spagnoli dal momento che questo concetto venne esportato in Spagna dove acquisì certe peculiarità tecniche e stilistiche poiché, mentre in Italia si preferiva l'affresco, in Spagna si optò per la scultura inserita all'interno di tondi, il che provocò una certa monotonia nei disegni nonché la riduzione o scomparsa di certi attributi iconografici. Tutto ciò, unito a un minore interesse nei confronti della classica per la scarsa conoscenza della stesa e per la maggiore religiosità, fece sì che questa tipologia artistica arrivasse con un certo ritardo e che generalmente si preferissero le figure bibliche a quelle pagane, a differenza di quanto avveniva nei cicli italiani. La grande difficoltà nello studio dei cicli iconografici spagnoli e nella comprensione del loro messaggio li ha resi meno noti. Per ultimo, non dobbiamo

dimenticare i cicli che contemporaneamente si stavano eseguendo in Andalusia e nell'antico Regno di Granada. Le peculiarità della zona, un territorio da poco conquistato in cui lo stile gotico era poco radicato, e la presenza di una nobiltà che aveva bisogno di legittimare il proprio potere nei confronti di una popolazione ostile, favorirono la diffusione del classicismo e, con esso, della tipologia dei cicli di personaggi illustri, simbolo dell'aspirazione al potere, al prestigio e all'immortalità della classe aristocratica.

Successivamente, ci siamo concentrati sui committenti ed artefici delle sequenze scultoriche studiate. Ecco perché è stato necessario indagare sulla vita di Doña María Manrique e di suo marito, Gonzalo Fernández de Córdoba, il Gran Capitano. Questa coppia fu la vera ideatrice del ciclo, un progetto portato a termine dalla duchessa di Sessa, donna colta e molto preparata, diretta protagonista della conquista di Granada, che visse in alcune città italiane come Genova o Napoli. Per la sua condizione di vedova godó di alcuni privilegi che le conferirono gran potere ed autonomia, tanto da poter scegliere gli esecutori dell'opera: Jacopo Fiorentino e Diego de Siloé. Il primo arrivò a Granada con Machuca per lavorare alla Cappella Reale; il secondo, figlio di Gil de Siloé, si era formato in Italia ed aveva lavorato come scultore ed architetto.

Oltre agli artisti, è fondamentale conoscere le fonti utilizzate per la realizzazione dei cicli in questione, cominciando dalla letteratura classica, e studiare come dalla mera compilazione di aneddoti nacque il genere della biografia, che in seguito sfocia nella biografia comparata, fondamento ideologico del ciclo iconografico che celebra le virtù. Abbiamo analizzato come queste opere classiche furono recuperate in epoca medievale ed influirono su autori come Dante, Petrarca e Boccaccio, così come un altro tipo di letteratura (i *Trionfi*, il *De viris illustribus* o il *De claris mulieribus*) influì sul ciclo granadino. In Spagna, autori come Fernán Pérez de Guzmán, Fernando del Pulgar, il marchese di Santillana, don Álvaro de Luna o Juan de Mena diffusero la conoscenza del classicismo. Le ultime opere che influirono sul ciclo furono appunto quelle composte in onore del Gran Capitano, le cui gesta furono descritte in poemi come il *De bis recepta Parthenope* di Cantalicio, l'*Alcaçar Imperial de la Fama del muy illustrisimo señor el Gran Capitano* di Alonso González de Figueroa, la *Historia Parthenopea* di Alonso Hernández e la *Breve parte de las hazañas del excelente nombrado Gran Capitán* di Hernán Pérez del Pulgar.

Le ultime opere esaminate sono quelle relative alla miniatura religiosa esemplificata dallo *Speculum Humanae Salvationis* e dalla letteratura femminista del XV secolo, considerato il periodo in cui fu dibattuta l'uguaglianza dei sessi, principio difeso dagli erasmisti come ultimi difensori, in un'epoca di relativa libertà tra il 1525 e il 1540, quando il ciclo fu concepito e portato a termine prima della censura che avrebbe portato il Concilio di Trento. La duchessa di Sessa visse in un momento storico che le permise di godere della libertà sufficiente per garantire la realizzazione di un'opera che segna l'uguaglianza tra uomo e donna e che, a suo tempo, dovette essere considerata rivoluzionaria.

Il ciclo iconografico della chiesa di San Jerónimo riunisce tutte le caratteristiche prototipiche dell'opera d'arte del Rinascimento spagnolo: l'esecuzione da parte di artisti italiani che apportarono nuove soluzioni, il viaggio di apprendistato di artisti spagnoli in Italia, l'importazione di opere eseguite presso botteghe italiane o la diffusione di motivi ornamentali per disegni, acqueforti e libri. Grazie al mecenatismo della duchessa di Sessa è giunto a noi un programma scultorico realistico e vivo, lontano ormai dall'idealizzazione visibile in altri modelli simili. Le volte furono concepite a cassettoni decorati con una

sequenza iconografica di uomini e donne illustri dell'antichità in altorilievo in cui figurano Giuditta, Ester, Debora, Abigail, Artemisia, Alkestis, Penelope ed Ersilia, tra le immagini femminili, e Omero, Scipione, Mario, Marco Tulio, Giulio Cesare, Pompeo, Marcello ed Annibale, tra le figure maschili. Con la loro presenza, essi equiparano le loro gesta e le loro virtù a quelle del Gran Capitano e di sua moglie.

Nel corso del nostro studio, abbiamo altresì evidenziato come il ciclo femminile sia disegnato in modo da separare le figure femminili di origine biblica da quelle di origine mitologica. Per quanto concerne la composizione, i due gruppi derivanti si ispirano allo *Speculum Humanae Salvationis*, esempio di letteratura religiosa, e al *Libro de le Claras e Virtuosas mugeres*, di don Álvaro de Luna, opera illustrativa della letteratura profana. Tutte queste donne illustri simbolizzerebbero le virtù della duchessa di Sessa, così come gli uomini illustri rappresenterebbero quelle del Gran Capitano, decantate al visitatore come modello da emulare. Queste donne sono perfettamente ordinate in quanto a temi, realizzazione e composizione, conferendo così una sensazione generale di simmetria e equilibrio a tutto l'insieme, mentre il ciclo maschile non possiede una struttura altrettanto organizzata e la sua lettura va fatta sulla base di criteri diversi. Tuttavia, esso è dotato di migliori caratteristiche compositive, e offre una gran varietà di disegni. Le opere letterarie che servirono a ideare il ciclo maschile furono le *Vite parallele* di Plutarco e i *Trionfi* del Petrarca. La prima apportò l'idea di comparare personaggi di diverse epoche da un punto di vista educativo e la seconda fornì il concetto cristiano-pagano di superamento morale attraverso la virtù. Tutti questi uomini e donne erano disposti secondo un ordine di lettura molto preciso per facilitare la comprensione del messaggio trasmesso. Ciò costituisce la base della nostra ricerca e sarà oggetto di un intero capitolo nel presente lavoro. Il cancello attualmente scomparso, che impediva di accedere al transetto creava uno spazio principale, visibile al pubblico, e uno spazio secondario o invisibile, fattore per cui, in entrambi i cicli, c'era una duplice struttura con due luoghi privilegiati, uno secondario e l'altro marginale.

Vedremo, inoltre, come quello che in un primo momento sembrare in apparenza costituire un errore di composizione del ciclo maschile, che pare più irregolare, è in realtà una scelta voluta per sperimentare disegni e figure importate dall'Italia grazie a stampe o incisioni di noti monumenti, come la Colonna Traiana, o di artisti famosi come Luca Signorelli, Fra' Angelico, Piero della Francesca o Benozzo Gozzoli. Nel ciclo di San Jerónimo si fondono così, monumenti classici, artisti e modelli iconografici che collegano Granada al loro paese d'origine, culla dell'arte rinascimentale: l'Italia.

Conclusioni

Nel corso del nostro studio abbiamo visto come la città di Granada, dal difficile momento di transizione rappresentato dall'epoca nazari fino alla metà del XVI secolo, sperimentò rapidi cambiamenti di enorme importanza che influirono sulla fisionomia della

città. Vennero costruiti grandi monumenti architettonici che influirono sulla vita quotidiana della popolazione, come la Cappella Reale e l'Ospedale Reale -nel primo ventennio del XVI secolo- ed il Palazzo di Carlo V e la Cattedrale, nel secondo quarto dello stesso secolo. A tale periodo risale anche la costruzione del monastero di San Jerónimo, nelle cui volte troviamo i cicli di uomini e donne illustri, oggetto centrale del nostro lavoro. Una volta conclusa la fase di esposizione della nostra ricerca, siamo giunti alle seguenti conclusioni:

- 8) **L'importanza di Doña María Manrique, duchessa di Sessa e moglie del Gran Capitano, nella pianificazione del ciclo iconografico.** Questa nobildonna approfittò delle sue visite a Genova e Napoli per acquisire una gran conoscenza della cultura rinascimentale dell'epoca ed ebbe anche l'opportunità di circondarsi di una piccola corte umanista. Sappiamo che verso il 1520 il monastero non godeva né del sostegno né del mecenatismo necessari per arrivare a portarlo a termine, e che grazie alla comparsa della duchessa si avviarono i lavori di costruzione e decorazione. La sua idea fu di basarsi sulla costruzione della vicina Cappella Reale, panteon dei Re Cattolici e di utilizzare una pianta simile e lo stesso progetto costruttivo, nonché di decorare la chiesa con una pala d'altare, un cancello, dei sepolcri in marmo e delle statue oranti dei committenti in uno stile simile a quello dell'edificio regio.

Ma Doña María pretese di superare questo modello creando il ciclo iconografico delle virtù che non c'era nella Cappella Reale. Per questo sollecitò la cessione della cappella maggiore della chiesa all'imperatore Carlo V, che le fu concessa nel 1523. Il suo *status* di vedova e l'enorme potere ed autonomia che questa situazione le conferiva resero possibile la concezione del ciclo di uomini e donne illustri che celebrava la sua gloria e quella del suo consorte. Per l'esecuzione del medesimo utilizzò le sue conoscenze e l'aiuto di artisti e letterati che perfezionarono la qualità della sequenza iconografica fino ad ottenere uno dei cicli più completi del nostro paese.

- 9) **La conoscenza dei cicli iconografici precedenti e la scelta di un modello obsoleto rispetto a quelli dell'avanguardia italiana da parte della duchessa e dei suoi collaboratori.** Abbiamo studiato l'evoluzione del ciclo iconografico delle virtù in Italia e come, dalle semplici figure femminili che rappresentavano vizi e virtù, si passò alla sostituzione della virtù allegorica con un personaggio reale, che la simbolizzava diventando un utile modello d'emulazione. Dopo esser stato utilizzato nel primo noto ciclo di Giotto nel Castel Nuovo di Napoli oggi scomparso, il modello si diffuse per tutta l'Italia ed alcuni di questi cicli vennero forse contemplati anche dal Gran Capitano e dalla duchessa di Sessa, come quello della famiglia Orsini.

Tale modello attraversò le frontiere giungendo in Spagna, dove venne assimilato con le peculiarità locali rispetto al modello italiano originale, giustificate dal minor interesse per i classici e dal maggior approfondimento di temi biblici, fattore che spiega la religiosità dei cicli iconografici prodotti in Spagna. Tutto ciò, oltre alla preferenza per la tecnica scultorica piuttosto che per l'affresco, limitò la rappresentazione dei personaggi a un tondo, il che determinò la perdita di versatilità ed originalità della composizione delle figure provocando la scomparsa di cartelli ed attributi iconografici, dunque di elementi informativi fondamentali per l'identificazione dei personaggi rappresentati. Se, a tutto questo, aggiungiamo il ritardo di quasi due secoli con cui i cicli iconografici arrivarono in Spagna, abbiamo ragioni sufficienti per corroborare la difficoltà del loro studio e della loro comprensione, al contrario dei cicli italiani, più noti e studiati.

La duchessa e i suoi collaboratori scelsero un modello già obsoleto e in disuso in Italia, superato dal ciclo monografico conosciuto come *Biografia dipinta*, che descriveva un solo personaggio virtuoso. Essi preferirono un modello più sperimentato, ormai eseguito da più di tre secoli d'esecuzione. Tale modello, poco innovativo, era di maggior utilità in un territorio le cui caratteristiche favorivano un impianto classicista, che serviva alla nobiltà per legittimare il proprio potere nei confronti di una popolazione conquistata da poco tempo.

10) **L'uso di fonti classiche, medievali, contemporanee e della letteratura femminista per la concezione dei cicli iconografici.** Abbiamo dimostrato altresì l'uso di determinate opere letterarie per la concezione del ciclo e la scelta dei personaggi. In relazione alle opere generali, citiamo il *Factorum et dictorum memorabilium* di Valerio Massimo e i *Trionfi* del Petrarca, molto conosciuti durante il Rinascimento, che forniscono gran quantità di dati generali sulla scelta dei personaggi di entrambi i cicli.

Per quanto riguarda le opere specifiche di realizzazione del ciclo maschile, dobbiamo sottolineare le *Vite paralele* di Plutarco, il *De viris illustribus* del Petrarca ed il *De casibus virorum illustrium* di Boccaccio, che contengono il *corpus* teorico ed ideologico di cui il ciclo aveva bisogno per essere concepito. Furono anche di grande importanza opere contemporanee meno conosciute che raccontavano le imprese del Gran Capitano e che lo equiparavano a militari dell'antichità, come il *De bis recepta Parthenope* di Giovanni Battista Cantalicio, l'*Alcaçar Imperial de la Fama del muy illustrisimo señor el Gran Capitano* di Alonso González de Figueroa, la *Historia Parthenopea* di Alonso Hernández, la *Breve parte de las hazañas del excelente nombrado Gran Capitán* di Hernán Pérez del Pulgar o la *Vita di Consalvo Fernando di Cordova, detto Il Gran Capitano* di Paulo Giovio.

Tra le fonti utilizzate per la composizione del ciclo femminile evidenziamo opere di letteratura religiosa come la Bibbia, lo *Speculum Humanae Salvationis*, *Sulle vergini e sulle vedove* di Sant'Ambrogio di Milano e l'*Instrucción de la mujer cristiana* di Juan Luis Vives. Nell'ambito della letteratura pagana segnaliamo il *De claris mulieribus*, la *Genealogia deorum gentilium* di Boccaccio e *Il sogno di Polifilo* (*Hypnerotomachia Poliphili*) di Francesco Colonna. Per ultimo, nel ambito della letteratura femminista citiamo il *Libro de las Claras e Virtuosas mugeres* di don Álvaro de Luna e il *Tratado en defensa de las virtuosas mujeres* di Diego de Valera. Lo studio di questa letteratura a sfondo morale e affini emulativi ci dimostra che il ciclo risale a un'epoca di libertà, quella erasmista compresa tra il 1525 e il 1540, in cui fu dibattuta l'uguaglianza dei sessi, e prima che i tribunali ecclesiastici censurassero queste idee cui pose fine il Concilio di Trento. Così, Doña María Manrique fu in grado di concepire uno dei pochi cicli iconografici in cui uomo e donna venissero rappresentati con pari enfasi.

11) **La versatilità e i motivi della scelta degli artisti, Jacopo Florentino, detto l'Indaco, e Diego de Siloé.** Abbiamo già giustificato la scelta dei due artisti più importanti che lavorarono nelle successive fasi di progettazione e decorazione della chiesa di San Jerónimo studiando le loro caratteristiche comuni ed analizzando come entrambi erano esperti conoscitori dell'architettura *alla romana*, ragion per cui furono incaricati di costruire un edificio di tali caratteristiche. Siamo arrivati altresì alla conclusione che alla duchessa non interessava solamente l'architettura, ma anche la scultura dato che

assieme ai suoi consiglieri preferì scegliere due grandi scultori e conoscitori dell'arte rinascimentale, dato che una delle sue preoccupazioni era la realizzazione delle tombe che dovevano essere poste al centro del transetto e che alla fine nessuno dei due artisti poté eseguire. Altrettanto non fu possibile che fossero Michelangelo e Jacopo Sansovino a realizzarle.

Le tombe in marmo, nello stesso stile di quelle dei Re Cattolici all'interno della Cappella Reale, si sarebbero dovute simbolicamente riflettere negli specchi sostenuti dalle creature fantastiche situate nella parte più alta delle volte includendo abilmente in tal modo il Gran Capitano e Doña María Manrique tra gli uomini e le donne illustri del ciclo, nel posto di maggior rilievo, al di sopra delle virtù. Senza queste tombe il messaggio delle volte resterebbe incompleto e l'idea del ciclo iconografico alterata.

12) L'importanza del cancello, oggi scomparso, e la creazione di uno spazio privilegiato che dà origine a dei criteri particolari di lettura dei cicli iconografici.

Lo studio del cancello della Cappella Maggiore, realizzato nel 1601 da Francisco de Aguilar e sparito durante l'invasione napoleonica, ci ha aiutato a ricostruire lo stato originale della chiesa per comprendere l'influenza di questo elemento sulla lettura del ciclo iconografico. Abbiamo dimostrato come il cancello aveva la funzione di impedire l'ingresso del visitatore, dando luogo a uno spazio privilegiato, che avrebbe segnato in modo significativo l'ordine di lettura dei personaggi visibili allo spettatore. Prendeva forma, così, uno schema di due luoghi privilegiati, uno secondario ed un altro marginale, nello spazio creato per la contemplazione delle figure maschili e femminili, grazie anche all'angolazione delle volte e all'utilizzazione di una luce non uniforme.

Le figure pubbliche femminili erano esposte ai fedeli e dovevano esser d'esempio e dimostrare che le virtù cardinali che incarnavano (Fortezza, Temperanza, Giustizia e Prudenza) erano associate alla duchessa di Sessa, ma potevano essere raggiunte da tutti, poiché erano modelli da imitare. Invece, le figure femminili private, non esposte al visitatore non assolvevano a questa funzione educativa bensì rappresentavano la sfera intima della duchessa. Il ciclo interno riprende dunque le scelte personali della duchessa di Sessa, che optò per le figure mitologiche note per la devozione ai loro mariti, con cui si identificava.

Il ciclo maschile non rispetta una struttura simmetrica come il ciclo femminile e la sua lettura va fatta su una linea continua, senza distinguere due gruppi separati. I personaggi scelti non seguivano un ordine cronologico ma erano disposti a seconda delle loro origini. Come accade per la sequenza femminile, anche qui i personaggi e le loro virtù sono stati scelti in base alla personalità del Gran Capitano. È per questo che tutti i personaggi, eccetto quello di Omero, che apre le serie, sono grandi militari o figure del passato che subirono diverse disgrazie per colpa del destino ed una fine indegna della loro categoria morale e personale, come nel caso di un *De casibus virorum illustrium*. Le sventure dei personaggi classici si ricollegano a quelle del Gran Capitano perché anch'egli fu vittima dell'invidia di cui narrano le cronache.

L'idea di equiparare tutte queste figure e di comparare le loro gesta a quelle del militare cordovese ci riporta alle *Vite parallele* di Plutarco, per il chiaro intento educativo di collegare personaggi di epoche diverse al fine di presentare le loro virtù come esempio morale. Il ciclo si appoggiava però anche su un secondo pilastro, il *Trionfo della Fama* del Petrarca, in cui troviamo tutti i personaggi maschili che trionfarono per le loro gesta

coraggiose o per i loro meriti letterari e che appaiono nella stessa disposizione nel ciclo granadino (Omero al primo posto, nucleo principale dei personaggi romani, ed Annibale come straniero). Il tema del trionfo ci ricorda anche l'entrata trionfale che il Gran Capitano aveva fatto a Napoli e a Roma e che di nuovo lo collegano ai militari dell'antichità, omaggiati con la stessa cerimonia. L'opera ci offre l'aspetto positivo del concetto cristiano-pagano di superamento morale attraverso la virtù e grazie al ciclo iconografico converte la chiesa di San Jerónimo nel Tempio della Fama.

Troviamo così nella parte privata di entrambi i cicli un programma realista e vivo, totalmente svincolato dall'idealizzazione di altri programmi in cui le virtù erano suelte in base a criteri generali e non perché riscontrabili nei committenti. In relazione alla disposizione, il ciclo femminile appare più ordinato e monotono perché, tranne Penelope, tutte le donne illustri sono nella stessa posizione di quella situata accanto, ed identica posizione, attributi e storia di quella situata di fronte. Inoltre, appaiono perfettamente ordinate in quanto a composizione e dinamiche, il che conferisce una sensazione generale di simmetria e maggior qualità a tutto l'insieme. Invece, il ciclo maschile appare più irregolare nella sua composizione, offrendo una prima sensazione d'anarchia che ci porta ad ipotizzare che per la sua realizzazione vennero utilizzati modelli iconografici più antichi.

13) **L'uso di modelli iconografici conosciuti e l'uso dell'incisione per la loro diffusione.**

Abbiamo ricordato l'impiego di materiale grafico per la ripetizione di determinati modelli iconografici in monumenti noti come la pala d'altare di Santa Librada della Cattedrale di Sigüenza o la Facciata del Salone dei Marchesi nel Castello della Calahorra, influenzata dal *Codex Escorialensis*. È stato dimostrato l'uso in epoca rinascimentale di quaderni da disegno e della stampa come strumento di diffusione dell'opera incisa. Abbiamo pertanto appreso che non era raro che i nostri artisti avessero a disposizione un gran numero di modelli iconografici e fossero in grado di creare una sequenza così varia e completa.

Con questi precedenti e basandoci sulla fisionomia e sulle caratteristiche specifiche di questi cicli, soprattutto di quello maschile, ci siamo proposti di individuare i modelli cui possibilmente gli autori abbiano potuto ispirarsi per realizzare i disegni delle diverse figure utilizzate nelle volte. Per ultimo, abbiamo potuto dimostrare l'impiego di disegni identici a quelli riscontrati in monumenti romani come la Colonna Traiana o in cicli pittorici di artisti famosi come Luca Signorelli, Fra' Angelico, Piero della Francesca o Benozzo Gozzoli. Ciò dimostra come l'interazione tra monumenti classici, artisti viaggiatori, stampe e modelli iconografici avvicinasse l'Italia a Granada, in un'epoca in cui la nostra città era pronta a recepire tutte queste idee innovatrici.

14) **Il riscontro presso la chiesa di San Jerónimo di tutte le caratteristiche che attestano la nascita dell'arte rinascimentale in Spagna.** In particolare, sottolineiamo la presenza di artisti italiani che forniscono una gran quantità di soluzioni e modelli diversi, a volte obsoleti rispetto a quelli in voga in Italia (Jacopo Fiorentino); il viaggio di apprendistato di artisti spagnoli in Italia (Diego de Siloé), l'importazione di opere provenienti da svariate botteghe italiane (i sepolcri in marmo mai realizzati) o la diffusione di disegni attraverso schizzi ed incisioni che contribuirono a diffondere l'arte del Rinascimento in Spagna.

