su propio peculio, realizando el Pilar de las Cornetas o de Carlos V, hito importante para la comprensión del programa, donde auna su heráldica particular con las referencias imperiales.

La subvención de las obras correría a cargo, en su mayor parte, del impuesto que los moriscos ofrecieron de 90.000 ducados anuales para mantener algunas de sus costumbres. De estos se libraron 18.000 inicialmente y 10.000 con carácter anual (37). Además, se le unieron 800 ducados de los bienes Hábices y 1.200 de las penas de cámara de Granada, Alpujarra, Loja, Alhama, Almuñecar, Motril y Salobreña. El dinero se guardaría en un arca de tres llaves que estarían en posesión del Veedor, Pagador y Maestro Mayor (38).

La figura de Don Luis Hurtado de Mendoza es señera en la situación política del momento (39). Participará en todos los eventos bélicos, incluida la conquista de Túnez, suceso capital en el programa mitológico del conjunto de la Alhambra. También estuvo en la campaña de la Guerra de las Comunidades, primer episodio desde el que demostró una absoluta lealtad al monarca.

Su actividad en la defensa de las costas le obligó en 1539 a dejar la Alcaidía de la Alhambra a su hijo don Iñigo López de Mendoza, fiel continuador de las ideas de su progenitor, que, a su vez, nombró en 1540 como alcaide interino a su tío Don Francisco, hermano de Don Luis y obispo de Jaén (40).

La importancia de Don Luis Hurtado de Mendoza en la política de su época queda patente en su nombramiento como virrey de Navarra en 1543, presidente del Consejo de Indias en 1546 y como miembro de los Consejos de Guerra y Estado en 1557 y 1549 respectivamente. Por fin, en 1559, llegaría al culmen de su carrera al constituirse en presidente del Consejo de Castilla, cargo que desempeñaría hasta 1563, en que se retiró a Mondéjar, donde falleció en 1566 (41).

Don Iñigo, tercer marqués de Mondéjar y cuarto conde de Tendilla, continuó la labor de su padre. Siendo don Luis presidente del Consejo de Castilla, fue enviado como embajador ante el Papa Pío V, participó como Capitán General en la Guerra de las Alpujarras; después pasó a ser virrey de Valencia y luego de Nápoles hasta 1579. Murió en 1580 (42).

Ambos, don Luis y Don Iñigo, serán fundamentalmente, los que plasmarán arquitectónicamente la idea imperial, para lo que recurrirán al arquitecto y escudero de la Alhambra, Pedro Machuca.

Este será la persona idónea para llevar a cabo el proyecto imperial del Conde de Tendilla. Formado en Italia en los círculos de Miguel Angel, era conocedor de los fundamentos intelectuales del Renacimiento; su condición de pintor de imaginería y de hidalgo le otorgaban, a su vez, una situación independiente con respecto a los conflictos gremiales de la ciudad, capacitándolo para la creación de un diseño ajeno a los intereses de taller.

Había llegado a Granada, junto a Jacobo Florentino y Berruguete, buscando la posibilidad de incorporarse a la decoración de la Capilla Real. Allí confluyó, también, Diego de Siloe, conformando el embrión de lo que sería el clasicismo granadino. A partir de 1520, es escudero del marqués de Mondéjar, adquiriendo un primer plano cuando es elegido para la traza del nuevo palacio imperial.

Se instaló en la Alhambra, junto al Mexuar, en el llamado cuarto de Machuca, teniendo anexas dos estancias para las trazas y el modelo de madera que se realizó del palacio por los carpinteros Ruberto y Pierres (43). Su intervención en la obra era la de maestro mayor o arquitecto, comprendiendo su trabajo la elaboración de trazas e instrucciones sin actividad manual directa; ello justifica, sin duda, su corta paga de 100 ducados anuales (44).

Para el diario devenir de la obra sería nombrado aparejador Juan de Marquina, que gozaba de gran prestigio en la ciudad en base a sus realizaciones del Hospital Real, Colegio de Niñas Nobles y Universidad. Se trataba de un cantero formado en los círculos de Enrique Egas en Santiago de Compostela, significando en la ciudad el paso del tardogótico al plateresco. Ahora bien, si su labor le avalaba como cantero de gran maestría, las precisas órdenes de Machuca le impidieron que aflorara algún elemento ajeno al clasicismo de la obra de la Alhambra.

También participaron en la elaboración artistas de formación italiana, como los pintores Julio Aquiles o Alejandro Mayner, así como escultores de la altura de Niccolo da Corte, que será el encargado de introducir los programas mitológicos de la geografía genovesa en Granada (45). Citar, por último, escultores como Juan de Orea, Antonio de Leval y Juan del Campo, colaboradores de Niccolo da Corte en la portada sur.

Machuca, conocedor de la situación artística, no dudó en enviar a su hijo Luis, nacido en 1525, a formarse a Italia. Este lo sucedió, en 1550, en el momento de su muerte. Luis, especialista en dorado y estofado de imágenes, pudo participar en obras de su padre, como el retablo de la Capilla de San Pedro de Osma en la Catedral de Jaén (46). Ahora bien, en lo arquitectónico, al igual que su progenitor, sus intervenciones se circunscribieron a la Alhambra, donde continuó fidedígnamente el modelo del mismo. Murió en 1572 o primeros días de 1573.

Unos años antes del óbito, en 1568, con motivo del levantamiento de los moriscos, las obras se detuvieron. Entonces quedaba por construirse el segundo cuerpo de la fachada occidental, parte de la fachada este en el piso alto y la portada, la columnata del piso alto (aunque las columnas estaban hechas), las bóvedas de los zaguanes, las escaleras y, por supuesto, todas las techumbres.

El proyecto se había concretado en un plano enviado por Machuca al Rey en 1542, donde se recogían las modificaciones que el emperador había comunicado en la carta de 1527, y donde se percibe claramente la nueva definición urbana del espacio (47).

Las habitaciones del conjunto de Daraxa, que tendrían un uso privado, enlazaban con el palacio nuevo. En torno a éste se realizaría un planteamiento de dos plazas, ante las fachadas oeste y sur, separadas por un gran arco que, sin duda, tendría un desarrollo triunfal. Estas plazas posibilitaban la visualización de las portadas encargadas de la concreción del programa alegórico. Para acentuar las líneas de visión hacia el palacio serían porticadas, dando acceso a estancias reservadas para la tropa y para las caballerizas. En la zona del patio de Machuca se realizaría una gran sala para fiestas. En la parte este, adosadas al palacio de los Leones, se construirían las cocinas y, junto a éstas, se reservaba un espacio para la iglesia.

El sistema visual se racionalizaba con los accesos a las plazas. La oeste comprendía una entrada central frente a la portada y otra lateral, desde el sur, que permitía la visualización diagonal de la fachada. Este sistema excluía la Puerta del Vino que posiblemente se hubiera destruido.

La plaza abierta en la fachada sur, de módulo cuadrado, presentaba dos accesos laterales extremos, que obligaban a la inmediata lectura de la portada.

Por tanto, el conjunto se instituye en un espacio de carácter marcadamente ceremonial donde se cuida la posición del individuo respecto a la obra, obligándole a una lectura precisa de elementos, tanto exteriores como interiores. Este conjunto afuncional se reservaría para las actuaciones de Corte, frente a las estancias de Daraxa que adquirirían un papel restringido a la vida íntima del monarca.

XII.2.2. Funcionamiento de la obra.-

El funcionamiento interno de la obra lo conocemos por las primeras instrucciones que se realizaron para tal menester, aprobadas por el Rey en 1549, aunque el proyecto lo remitió Tendilla en julio de 1546 (48). Carlos V respetó el proceder de su Alcaide añadiéndole la figura del Veedor, que en la persona de Sebastián de Peñalosa había sido nombrado por el emperador en el interim comprendido entre la formulación y la aprobación.

Los cargos principales eran los siguientes: Obrero, Pagador, Tenedor, Escribano, Maestro Mayor y Veedor.

La función del Obrero era la de supervisor general, ya que todo entraba bajo su jurisdicción:

1. Tenía que contratar a todas las personas que fueran necesarias para las obras constatando su pericia.
2. Se encargaría de ajustar el jornal, no pudiendo ser mayor de lo acostumbrado. En caso de que lo fuera debía de consultarlo con el Conde.

3. Podía despedir a aquellas personas que no fueran hábiles o "... supiere que es holgazán, reboltoso o vicioso o está en algún pecado público..." (49).

4. Todas las mañanas, antes de comenzar el trabajo, debía de asignar a cada oficial los peones correspondientes. También, junto al maestro mayor, pondría la pena correspondiente a aquel que faltara.

5. Tendría que visitar contínuamente las obras, viendo la necesidad de material para que se sirviese a los oficiales y no perdiesen el tiempo.

6. Igualmente cuidaría de la perfección de los trabajos y si encontraba defectos lo comunicaría al conde para que procediera en consecuencia.

7. Había prohibición de dar obras a destajo sin autorización del Conde de Tendilla. Ahora bien, si éste las autorizaba, el Obrero, haría las condiciones para el remate.

8. También se encargaría de la compra de materiales a precios moderados y de buena calidad.

9. Especial cuidado debía de tener con la Casa Real Vieja, la cual tenía que visitar con frecuencia por si alguna pared se arruinaba, comunicándoselo inmediatamente al conde.

10. Igualmente debía de hacer con las torres y murallas de la Alhambra.

11. Todo lo que decidiera debía de hacer que el escribano lo anotara en su libro.

Por lo que se refiere al Pagador:

1. Debía de venir a la obra cada sábado y, visto el libro del escribano, pagar a cada obrero los jornales correspondientes a la semana.
2. Esto lo haría en presencia del maestro mayor, escribano, obrero y tenedor. No pudiéndose ausentar más de uno de estos.
3. También pagaría a todos los proveedores de material durante la semana correspondiente.

El Tenedor de materiales centraba su función en los siguientes puntos:

1. En dos almacenes debía tener todos los materiales, habiendo de presentar los distintos trabajadores una cédula firmada por el obrero y maestro mayor para retirar cualquier cosa.
2. Si alguna herramienta se estropeaba la guardaría hasta dar cuenta de ello.
3. Avisaría al conde sobre las faltas que apreciara en la obra, tanto de material como de habilidad en las personas que allí trabajasen.

En lo referente al Escribano:

1. Vendría cada día por la mañana antes de entrar para anotar las personas que trabajaban y el jornal de cada una para el pago del sábado.
2. Este día comunicaría al obrero si algún trabajador no estaba suficientemente cualificado para que lo despidiera, y si éste no lo hiciera lo diría al conde.
3. En un segundo libro anotaría el material que se comprara. De éste se le tomaría cuenta al Tenedor.
4. Anotaría, también, cualquier baja o castigo impuesto por el obrero o maestro mayor para computarlo en la paga.
5. Estaría contínuamente en los talleres y lugares de trabajo controlando la negligencia u holgazanería de los obreros, avisando al Obrero para que los despida.

El Maestro Mayor será el encargado "... de traçar e ordenar todo lo que en la obra de la casa real, que en esta Alhambra se hedifica se ha de hazer conforme a la traça que el Marqués, mi señor, dexó y ha de dar a los entalladores y canteros y otros officiales que en ella trabajan los dibuxos y deseños de lo que han de hazer con sus proporçiones y tamaños precisos conforme a Architeqtura, y antes que los de a los dichos officiales los mostrará al conde para que añada o quite o enmiende en ellos lo que le paresciere que conviene" (50).

También tenía que visitar contínuamente las obras, viendo la pericia de los trabajadores, pudiendo despedir, previa comunicación al Obrero, a aquel que no viese adecuado.

Aparte de esto debía supervisar el material y comprobar la habilidad de los nuevos contratados. Se necesitaba su aprobación para la compra de nuevo material, y comunicaba al conde cualquier irregularidad.

El Veedor, como dijimos, es una figura nombrada por el rey entre 1546 y 1549. El primer nombramiento recayó en Sebastián de Peñalosa. Su función era la de escribir las nóminas, dar fe de las pagas junto al maestro mayor y obrero, estar presente en la compra de materiales y controlar el cumplimiento de las instrucciones por los otros oficiales; todo lo registraría en un libro que tendría para tal efecto y con el que daría cuenta cuando se le pidiese.

Las instrucciones delimitan perfectamente las funciones de cada uno de los cargos que controlan la obra. Ahora bien, en todos ellos queda patente la falta de independencia, lo que evitaría abusos, y la omnipresencia de la figura del Conde de Tendilla que supervisaba mediante distintos conductos el conjunto de las obras; y, sobre todo, controlaba las trazas del Maestro Mayor que, incluso, podía variar si no coincidían con su intencionalidad.

Otros datos que se pueden extraer de este documento son las penas que se podían imponer a los trabajadores y el horario laboral.

El castigo a los trabajadores provenía del hecho de encontrarlos parados; la primera vez el Obrero les pondría una multa que sería doblada en la segunda ocasión, y despedidos en la tercera.

El horario desde el mes de mayo hasta el de septiembre se iniciaría con la salida del sol, descansarían desde las once a las una, para continuar hasta la puesta de sol. Desde septiembre a mayo comenzaría la jornada a la salida del sol, se descansaría desde las doce a las una, y se daría por concluida a la puesta de sol. El trabajo comprendía desde lunes a sábado inclusives, descansando el domingo.

XII.2.3. Definición arquitectónica de la idea imperial.-

Aunque en el periodo de los Machuca no se llegarán a concluir las obras, sí fue en estos momentos cuando se diseñó el programa simbólico que, pese a no funcionar en su totalidad, permite un acercamiento comprensivo.

Las intervenciones arquitectónicas de Carlos V en la Alhambra aunan el símbolo y la alegoría, desarrollando un completísimo discurso filosófico-político dirigido a todo el orbe cristiano.

Carlos V, tras su boda en 1526 con Isabel de Portugal, emprende viaje desde Sevilla a Granada, ciudad elegida para luna de miel. Se encuentra con una ciudad árabe en la que se están produciendo una serie de intervenciones urbanas de poco alcance, que conllevan la apropiación progresiva, por parte de los conquistadores, del espacio ciudadano en base al asentamiento de instituciones representativas del nuevo orden, convirtiendo los núcleos moriscos en zonas de recesión (51). No obstante, si la decisión política más grave de los Reyes Católicos fue la de instalar en Granada el panteón de la monarquía, Carlos V no duda calificar la Capilla Real como "estrecho sepulcro para la gloria de sus abuelos" (52).

Ante esto, las intervenciones de Carlos suponen importantes innovaciones en el programa constructivo desarrollado hasta la fecha. Las dos esenciales afectarán a la Catedral y a las obras de la Alhambra.

La teorización política del imperio que el doctor Mota expone ante las Cortes de la Coruña en 1520, tratará de instituir éste como continuación del antiguo: "... mientras las otras naciones enviaban a Roma tributos, España enviaba emperadores, y envió a Trajano, Adriano y Teodosio; igualmente, ahora vino el imperio a buscar el emperador a España, y nuestro rey de España es hecho, por la Gracia de Dios, rey de romanos y emperador el mundo" (53). De forma similar, en la plasmación artística de los ideales del nue

vo monarca se rechaza lo moderno, lo gótico, por el nuevo lenguaje cimentado en la antigüedad greco-romana. Esto, justifica plenamente el abandono del proyecto de Enrique Egas para la Catedral de Granada, ya que el cambio de función que convierte a ésta en capilla funeraria imperial, necesita de un nuevo lenguaje que recupere las formas y símbolos de la Roma Imperial, léxico más adecuado para la idea universalista de un imperio, que pretendía ser continuación del romano.

La segunda decisión importante será la de situar la mansión terrena del emperador dentro del Alcázar árabe, lo que supone la apropiación simbólica de un espacio de recia tradición palatina, que sufrirá una redefinición concretada en tres puntos: Puerta de las Granadas, Pilar y Palacio de Carlos V.

Vamos a intentar una lectura de este programa ciñéndonos al "sensus" simbólico de los elementos arquitectónicos y geometría abstracta, dejando, un tanto al margen, el discurso derivado de las representaciones histórico-míticas que han sido magníficamente interpretadas por Santiago Sebastián (54) sobre estudios de Rosenthal (55), Gómez Moreno (56) y Don Diego Angulo (57).

El recorrido del programa desarrollado en la Alhambra tiene un carácter lineal, iniciándose en la Puerta de las Granadas que, situada al final de la cuesta de Gomérez,

indica el lugar donde comenzaba la jurisdicción de la Alhambra. Se halla en el espacio que ocupaba la puerta llamada por los árabes: Bib-Handac y también Bib-Leuxar (58).

Presenta una estructura tripartita, con un gran arco central y dos, más pequeños, laterales. El conjunto es de piedra de Escúzar labrada a la rústica, situándose en el centro un gran frontón triangular sobre pilastras toscanas, que se rompe para anidar el escudo imperial. Sobre el frontón, a modo de figuras rampantes, se sitúan las esculturas alegóricas de la Paz y de la Abundancia. Por último, funcionando de acróteras, se sitúan tres granadas entreabiertas que han dado origen al nombre actual de la puerta (59).

Esta portada contiene todo un discurso simbólico donde los intereses castrenses, -la necesidad objetiva de resistir la artillería de un posible enemigo-, ceden ante la voluntad metafórica de proclamar la potencia e invencibilidad del emperador. No podemos pasar por alto el hecho que la puerta tenga desarrollo artístico hacia la ciudad y no hacia el interior. Esta idea se potencia a través del estilo rústico que forma parte de un léxico común a toda Europa, como lo atestiguan las puertas de los castillos y arsenales del imperio, las estructuras defensivas de la República Veneciana y de la Florencia de los Médicis, las portadas de acceso a las ciudadelas y alcázares españoles... De ahí la cantidad de piedra y la organización estructural, que exagera deliberadamente la rusticidad.

El segundo elemento arquitectónico con una clara significación simbólica, sería el estilo toscano de las pilastras, integrado perfectamente con el orden rústico; tanto es así, que excepto en los estados italianos del XVI, el citado estilo acabará identificándose con el orden rústico. Esta unión de lo rústico y toscano confirma la vocación semántica de éste último, para expresar la fuerza, la potencia, la seguridad y la severidad marcial. Habiendo descubierto la metáfora, hay que presentar con formas perfectamente elaboradas los bloques rugosos de piedra bruta como si acabaran de salir de la cantera (60).

Continuando la lectura de las obras realizadas bajo la inspiración del emperador, hemos de detenernos en el Pilar de Carlos V, en cuyo zócalo se desarrolla un completo programa ornamental renacentista: mascarones, querubines, niños, delfines...; y una heráldica completa: imperial, de la ciudad y del conde de Tendilla (gobernador y rector de las obras de la Alhambra). Sobre estos ornatos destacan cuatro medallones situados en un lienzo de pared de sillares de Escúzar, que se añadió a la fuente para apoyo y realce. El primero, representa a Hércules matando a la hidra de Lerma, y debajo este letrero: NON MEMORABITUR ULTRA; el segundo, a los hermanos Frixo y Hele pasando el Helesponto sobre un carnero, con la leyenda: IMAGO MISTICAE HONORIS; el tercero a Dafne, perseguida por Apolo y comenzada a convertir en laurel, y al pie: A SOLE FUGANTE FUGIT; el cuarto, a Alejandro Magno cabalgando sobre su legendario Bucéfalo con la inscripción: NON SUFFICIT ORBIS.

Don Diego Angulo (61) y el profesor Santiago Sebastián (62) al interpretar estos relieves ven muy claras las alusiones al emperador en los de Hércules y Alejandro, así como en el de Frixo y Hele que van tras el vellocino de oro. En cambio, en lo que se refiere a la representación de Apolo y Dafne, piensan los referidos estudiosos, que sería una referencia directa al monumento en sí; Dafne, huyendo del sol radiante (Apolo), la fuente protegida por el inmenso bosque de la Alhambra. Creemos que esta interpretación rompe con la idea fundamental del programa, que sería la exaltación de la figura del emperador. Penaamos que la clave iconológica se encuentra en el laurel en que queda transformada Dafne, cuando consigue atraparla Apolo. Según la leyenda, el hijo de Júpiter al darse cuenta de la imposibilidad de hacer de Dafne su esposa, prometió no casarse nunca e hizo que el laurel fuese, desde ese preciso instante, la recompensa por la cual luchasen poetas, artistas y hombres de estado. No hay que olvidar el fuerte valor simbólico que el laurel obstentó durante la época clásica, convirtiéndose en signo imperial. Más aún, Alciato en su "Emblemata" nos habla del laurel dedicándole un terceto alusivo al emperador Carlos: "Una corona de laurel se deve / A Carlos Quinto, que la vittoriosa / Frente gran razón es que tal la lleve"(63).

Si asumimos el relieve como una alusión a la coronación triunfal del emperador, se unificaría el "sensus" simbólico de los otros tres medallones.

El palacio imperial presenta cuatro lados aislados, articulados sobre variaciones de temas bramantescos, herencia, sin duda, de las experiencias romanas de Machuca. Su alzado exterior consta de dos cuerpos; el primero toscano, tiene los sillares almohadillados, excepto por la parte norte que es liso y sin las pilastras que adornan los demás testeros. Entre estas pilastras existen dos órdenes de ventanas, rectangulares las inferiores y circulares las otras, repitiéndose el esquema en el cuerpo alto. El orden seguido en este cuerpo es el jónico, con bastante ornamentación, contrastando con el cuerpo bajo mucho más severo.

El interior se define en torno al magnífico patio circular, concebido como: "... una gran fachada de un solo frente contínuo, sin ángulos, donde se utiliza como fórmula altamente expresiva el adintelamiento griego en sus dos plantas, dórico-toscana la inferior y jónica sobre pedestales la superior, cruzado por ejes espaciales que definen las portadas de acceso a los zaguanes; y la escalera principal, se enlaza sabiamente con la magnífica bóveda de canón anular del pórtico..." (64).

Tres elementos de significación hay que tener en cuenta para la comprensión del palacio: la Planta, los ciclos histórico-alegóricos procedentes principalmente de las

portadas sur y oeste y, en tercer lugar, el análisis preciso de ciertos elementos arquitectónicos constitutivos de la obra.

La planta se instituye en el juego de dos figuras geométricas: el círculo y el cuadrado. La idea de patio circular parece estar inspirada en la Roma del siglo XVI. El profesor Henares, en la línea de Gómez-Moreno (65), al hablar de las relaciones estructurales de esta solución, nos sitúa en contacto con:"... S. Pietro in Montorio, de Bramante, obra conmemorativa costeada por los Reyes Católicos,que había de rodearse por un patio circular, como puede verse en la planta publicada por Serlio, o en el Belvedere del Vaticano, proyectado por el mismo arquitecto; Rafael diseñará un patio circular para la Villa Madama y lo mismo hará B. Peruzzi para su proyecto de convento conservado en los Uffizi, existiendo con anterioridad la idea de un palacio de planta y patio circulares entre los dibujos de Leonardo. El rasgo común de casi todos estos planes es su no realización -lo que nada resta a su importancia en el futuro de la arquitectura cortesana y del urbanismo como un horizonte ideal-; no ocurre así con el proyecto de Vignola para la villa Caprarola, donde el patio circular está comprendido dentro de un pentágono" (66).

El discurso simbólico hay que desprenderlo de las figuras geométricas que conforman la planta; éstas, gozan de prestigio en casi la totalidad de culturas. En este sen

tido, es necesario recordar como la mitología hindú dice que el dios Brahma, estando sentado en un gigantesco loto de mil pétalos volvió los ojos a los cuatro puntos cardinales antes de comenzar la creación del mundo. Esta revisión cuádruple desde el círculo del loto fue una especie de orientación preliminar, una indispensable toma de posición que debía efectuar antes de disponerse a comenzar su obra creadora (67). Del plano divino del círculo es necesario pasar a un plano material concretado en el cuadrado.

Los significantes derivados de estas figuras funcionan culturalmente. incluso a nivel de inconsciente colectivo. Para la secta Zen, el círculo representa iluminación, simboliza la perfección humana. En el arte cristiano europeo los círculos abstractos representados en los rosetones góticos, son representaciones del "sí-mismo" del hombre, traspuestas al plano cósmico. El círculo es un símbolo de la psique (hasta Platón describe la psique como esfera).El cuadrado es un símbolo de la materia terrenal, del cuerpo y de la realidad (68).

La geometría del círculo despertó desde un primer momento un inusitado interés en los teóricos del Renacimiento. Este contencioso se centró, en relación con la construcción de espacios religiosos. Alberti, en "De re aedificatoria", expone el primer programa completo de la iglesia ideal del Renacimiento, prefiriendo en planta el círculo sobre cualquier figura geométrica, reforzando su elección en el mo

delo Naturaleza, que prefiere la forma redonda a todas las demás.

Filarete asimila las ideas de Alberti, añadiéndole el efecto reconfortante del círculo, pues: " -al contemplar un círculo, la mirada gira en torno instantáneamente, sin interrupción ni obstáculo-. De este modo, la consideración cósmico-filosófica de Alberti con respecto a la forma, se ve complementada por un enfoque psicológico y visual"(69).

El prestigio del círculo se aumenta al entrar en el campo de la teoría de las proporciones. La respuesta a la búsqueda de la armonía y proporción se encuentra en el tercer libro de Vitrubio, que comienza hablando sobre las de la figura humana que, debían reflejarse en relación a los templos. Como prueba de la armonía y perfección del cuerpo humano, mostró cómo encuadraba exactamente un hombre bien constituído, con manos y piés bien extendidos, dentro de las figuras geométricas más perfectas: el círculo y el cuadrado (70). El texto de Vitrubio fue ilustrado por diversos autores, siendo Leonardo da Vinci quien lo interpretó con mayor precisión.

Las últimas consecuencias de este contencioso se extraen de la obra sobre la Armonía Universal de Francisco Zorzi, donde encontramos una ilustración del hombre encuadrado en un círculo, en un capítulo que lleva por título: "Quod homo imitatur mundum in figura circulari". El signi-

ficado cósmico de esta figura no podía ser más claro; pero el título encierra sólo la mitad de las ideas del autor. Para él, la figura de Vitrubio posee una doble cualidad: en efecto, descubre a través del mundo visible y corpóreo (homo-mundus) la relación invisible e intelectual entre el alma y Dios, porque Dios es la "intelligibilis sphaera". El autor interpreta la figura derivada de Vitrubio a la luz de la geometría mística del neoplatonismo, que había llegado hasta él a través de Marsilio Ficino y que procedía originalmente de Plotino.

Con la resurrección renacentista de la interpretación matemática de Dios y del mundo, que dieron los griegos -vigorizada por la creencia cristiana de que el Hombre, como imagen de Dios, encarna la armonía, del universo-, la figura de Vitrubio inscrita en un cuadrado y en un círculo, se convirtió en símbolo de la simpatía matemática entre el microcosmos y el macrocosmos (71).

Volviendo al universo del mito, Plutarco, al hablar de la fundación de Roma por Rómulo, nos dice que primeramente cavaron un hoyo circular, donde el Comitium o Tribunal de la Asamblea se sitúa actualmente, y en él arrojaron ofrendas simbólicas de frutos de la tierra. Luego, cada hombre cogió un puñado de tierra del campo de donde procedía y los echaron mezclados en el hoyo. A éste se le dió el nombre de "mundus". Alrededor de él, Rómulo trazó un círculo, los límites de la ciudad, con un arado arrastrado por un toro

y una vaca. Allí donde se proyectaba una puerta, levantaba la reja del arado y este pasaba de largo. La ciudad fundada con esta ceremonia solemne era de forma circular. Sin embargo, la antigua y famosa descripción de Roma es "urbs quadrata", la ciudad cuadrada. Según una teoría que intenta reconciliar esa contradicción, la palabra "quadrata"debe entenderse como cuatripartita, es decir, la ciudad circular fue dividida en cuatro partes por dos arterias principales, que iban de norte a sur y de oeste a este. El punto de intersección coincidía con el "mundus" mencionado por Plutarco. Según otra teoría, la contradicción puede entenderse sólo como un símbolo, es decir, como representación visual del problema matemáticamente irresoluble, de la cuadratura del círculo, que tanto preocupó a los griegos y que desempeñaría tan importante papel en la alquimia. Aunque parezca extraño, antes de contar la ceremonia circular de la fundación de la ciudad realizada por Rómulo, Plutarco también habla de Roma como "Roma quadrata", una ciudad cuadrada.Para él Roma era, a la vez, circular y cuadrada (72).

Evidentemente, en ambas teorías queda en común la gran fuerza simbólica del círculo y del cuadrado, pero hemos referido este extenso párrafo sobre la fundación de Roma, para poner de relieve el tema del "mundus". Efectivamente, la instalación, la construcción de una nueva mansión, supone una reiteración cosmogónica. Se crea un "imago mundi", un microcosmos, pero todo a partir de un centro.

Volviendo al Palacio de Carlos V, quisiéramos llamar la atención sobre la carencia de un elemento que visualice el centro, como podría ser, a falta de bóveda, una fuente, un pozo, o cualquier elemento conmemorativo. No queremos olvidar en este momento que: "el mundus romano era una fosa circular dividida en cuatro: era a la vez imagen del Cosmos y el modelo ejemplar de hábitat humano" (73). Por tanto, ¿No podríamos interpretar el palacio como esa fosa circular perfectamente orientada, que se instituye en el "mundus" del universo carolino? ¿No tendría de esta forma una mayor proyección simbólica, que la simple visión de la mansión del emperador, como microcosmos en sí-mismo? La respuesta a estas preguntas es posible que no esté siquiera en la mente de sus constructores y que funcione a nivel de inconsciente cultural, pero sirva para la reflexión dos cuestiones: la experimentación contemporánea sobre planta central para el panteón imperial, que lleva a cabo Siloe en la Catedral; y en segundo lugar, el funcionamiento del palacio como fachada, tanto exterior como interior, lo que queda corroborado por el hecho de que varios muros divisorios de los espacios destinados a residencia, coinciden con vanos de la fachada, error que proviene de haber dado las medidas de las habitaciones después de realizarse las portadas.

En lo concerniente a las portadas, la sur y oeste, presentan un vigoroso programa alegórico, mientras que la

norte y este se contentan con los elementos arquitectónicos que las forman. No nos vamos a detener excesivamente en ellas por estar suficientemente interpretadas por el profesor Santiago Sebastián (74). En la correspondiente a la fachada sur se sitúan una serie de relieves alusivos a Neptuno que, sin duda, hacen referencia a los triunfos marítimos del emperador. El programa se completa con las figuras de la Historia y la Fama; la primera recuerda y la segunda difunde las glorias, las virtudes, del monarca. La portada oeste presenta en los pedestales del piso bajo relieves de una batalla (posiblemente Pavía) y otros alusivos a la Paz, simbolizada por dos figuras femeninas que, en compañía de genios, queman las armas y sostienen las columnas de Hércules con el mundo en el centro. En el piso alto existen tres tondos; el del centro con el escudo imperial, y los laterales con representaciones heráclleas: la lucha con el toro de Creta y con el león de Nemea, alusiones directas a Carlos V, el nuevo Hércules.

Este programa alegórico-mitológico se completaría con las pinturas que Julio Aquiles realizó para el Tocador de la Reina y con el proyecto no realizado de frescos para la bóveda anular del patio.

Al comenzar la interpretación del Palacio, concretábamos su discurso simbólico en la interacción de las figuras geométricas de la planta, en las representaciones alegóricas de las portadas y, por último, en la interpretación de ciertos elementos constructivos que pasamos a analizar a continuación.

En primer lugar, hay que detenerse en el fuerte almohadillado de la planta baja del palacio. "Los grandes ornamentos en relieve, modificados por los numerosos ejemplos de la antiguedad, continuaron usándose incluso en la Edad Media, especialmente con el objetivo de defenderse, pero alcanzando una perfección de alto nivel en los edificios situados en el territorio de la Toscana, como el palacio de la Señoría en Florencia y numerosas estancias de los magnates de la ciudad. Este método de construcción alude claramente a la estabilidad política y a la potencia económica de los habitantes de la ciudad y ha sido transmitida directamente al renacimiento toscano del siglo XV, permitiendo la realización de obras como el Palacio Pitti de Filippo Brunnelleschi o el Palacio de los Médicis de Michelozzo, que sirven de base a la gran moda del estilo rústico en el siglo siguiente. En todos los paises europeos, en efecto, los arquitectos del siglo XVI utilizaron el estilo rústico para las grandes superficies o la totalidad de los edificios, procurando dar la impresión, a veces, de una extraordinaria estabilidad y, a veces, de una libertad desenvuelta y creadora" (75).

Un elemento fundamental de marcado carácter simbólico serían las pilastras toscano-dóricas del piso bajo de la fachada. La semántica de lo toscano quedaba de manifiesto al referirnos a la puerta de las Granadas; hay que matizar aquí, que la unión del toscano y dórico es una decisión exclusiva en la cultura artística del Renacimiento, siendo poco frecuente la unión del toscano con el jónico y, aún

menos, con el corintio o compuesto, La columna de estilo toscano-dórico se instituye en símbolo o emblema del triunfo, de la razón y orden sobre el caos. Esta significación se arrastra desde la antiguedad; ejemplo de ello serían las columnas dedicadas a las proezas de Trajano y Antonino. La cultura del quinientos se apropia de la metáfora, volviéndola a proponer, ampliada con enormes columnas tanto en los espacios urbanos de Florencia (la columna de la justicia de Cosme I) o en París (la columna de la Paz de Catalina de Médicis), como en el caso que nos ocupa del Palacio de Carlos V, apareciendo ésta en los escudos de armas, en el relieve del estilobato de la portada occidental, que simboliza la paz universal, y en los azulejos con el emblema del emperador que se situaron en las restauraciones llevadas a cabo durante el siglo XVI en el Mexuar el palacio árabe.

El predominio del orden dórico lo encontramos en la portada occidental y en la columnata inferior del patio. No es el dórico ortodoxo de los templos griegos de apariencia maciza, el fuste profundamente acanalado y ausencia total del basamento, sino un dórico transformado por los arquitectos romanos que, manteniendo en el entablamento el friso compuesto de triglifos y metopas, hicieron de las estrías del fuste un elemento decorativo que se puede suprimir, e introdujeron el uso del basamento. Esta versión romana es la que recoge el siglo XVI, donde no sólo se valora la expresión de potencia, como la fuerza vigorosa del toscano, sino también como la fuerza majestuosa impregnada de "fasto". La expresión de poder se une con la voluntad decorativa.

Es necesario detenerse brevemente en la malograda fachada norte que, si bien carece de un programa semejante a los desarrollados en las portadas sur y oeste, no por eso está carente de significación. Probablemente la situación económica obligó a restricciones en el proyecto inicial;por ello, se va a recurrir a la simplicidad del estilo toscano que no requería la intervención de escultores. La facilidad y economía en su realización hacen del toscano el estilo más difundido en la Europa del quinientos, sobre todo, en organismos públicos que normalmente cuentan con subvenciones relativamente escasas. El estilo es adecuado máxime cuando no se pierde el valor representativo necesario al edificio que se carga de un carácter solemne y austero.

Una última y obligada referencia a las aldabas de bronce de la planta baja del palacio. Están formadas por una columna enroscada con el lema del emperador, en las cabezas del clavo del que penden aparecen esculpidos la cabeza de un león o de un águila. La representación de animales es un tema que va a enriquecer la arquitectura del siglo XVI, reuniendo en ellas el valor simbólico de poder que poseía en la antigüedad clásica y, por otro lado, la rica tradición de las figuras heráldicas. A veces, durante el Renacimiento, los artífices se recrean en la traza minuciosa de animales, introduciendo de esta forma, en la arquitectura, las investigaciones de las nacientes ciencias naturales.

Concluyendo, las intervenciones de Carlos V en la Alhambra forman un conjunto significativo indisoluble. Para su realización se va a servir de Pedro de Machuca, creándose una relación entre el conde de Tendilla y el arquitecto, similar a la sustentada por los mecenas italianos, ignorando los funcionamientos gremiales de la ciudad. Esta situación jurídica, junto a los innegables triunfos en la escena política del emperador permiten plasmar arquitectónicamente todo un discurso programático de una obra utópica, pero no por ello carente de interés. Para ello, se va a utilizar un depurado vocabulario clásico que conecta con las experiencias iniciales del manierismo romano, situándose, por tanto, las intervenciones de la Alhambra, en la vanguardia artística europea de estos momentos.

XII.3. DECADENCIA INSTITUCIONAL.-

XII.3.1. El periodo de Juan de Orea.-

Don Iñigo López de Mendoza cedió la Alcaidía de la Alhambra a su hijo Don Luis Hurtado de Mendoza en 1561-62, aunque no la Capitanía General. Tendría don Luis 18 ó 19 años, ya que había nacido en 1543, en un momento en que los burócratas situados por Felipe II en la ciudad ponían en entredicho el poder de los regentes de la Alhambra. "Celoso de que su rival civil, el chanciller, le mostrase falta de respeto a causa de su extrema juventud, don Luis se mostraba excepcionalmente altivo y pendenciero..." (76).

Los enfrentamientos, concretados en don Pedro de Deza al asumir la presidencia de la Chancillería en 1566, aumentaron con el levantamiento morisco hasta tal punto que se ampliaron a Don Juan de Austria.

Su padre, Don Iñigo, fue llamado, en 1569, a la Corte para dejar vía libre al de Austria, desviándolo de la situación con el nombramiento de virrey de Valencia (77).

El cerco se crecía en torno a don Luis, lo que le llevó a dar motivos de acusación a sus enemigos que se concretan, según Erika Spirakovsky, en la amenaza de muerte a Don Juan de Austria, en un arrebato colérico (78). La respuesta del Rey no se hizo esperar. En 1569, se les desposeía de la Alcaidía de la Alhambra en favor del Corregi-

no, en lo que toca a las letras, depende de los estudios, y principalmente de la Universidad de Salamanca, porque si los que estudian se crían escolarizados en vicios y se acostumbran a ellos, no se puede hacer de ellos buenos jueces" (47).

X.3. PLANTEAMIENTO ARQUITECTONICO.-

Si analizamos los organismos arquitectónicos que albergan las instituciones docentes granadinas hemos de concluir, en una primera aproximación, que no existen elementos estéticos que los caractericen de forma especial con respecto a la praxis genérica del diseño propio del XVI. Además, la destrucción de la mayoría nos obliga a ser cautos a la hora de emitir juicios concretos.

En general, siguiendo a Lampérez y Romea, "Para explicarnos la disposición arquitectónica de las Universidades y Colegios, hay que penetrarse del programa que el sistema de enseñanza de la época exigía. No era éste otro que el de la lectura del libro de texto concertado por el profesor; las enseñanzas experimentales estaban en mantillas. Nada, pues, de laboratorios, anfiteatros y talleres: tantas salas como lectorías hubiese; pórticos y galerías para la espera y esparcimiento de los escolares; las oficinas de rectores, lectores y bedeles; la capilla indispensable en todo edificio medioeval. Y, en efecto, en este programa, y con la consabida unificación, está fundado el tipo de todas las Universidades y Colegios de la época: el repetido de la casa romana, sobre la base del patio central con galerías circundantes" (48).

Esta disposición claustral en torno a patio nos aparece tanto en la universidad como en el colegio de San Pablo, y en las esquemáticas representaciones que del colegio de Santa Ca-

talina Mártir y San Miguel conservamos en la Plataforma de Ambrosio de Vico.

En cuanto a distribución de espacios internos, la capilla y el salón de actos se constituirán en los elementos más representativos y, por tanto, se les va a potenciar visualmente.

La Capilla, en ocasiones, cuando no soporta ningún piso, puede desarrollarse como iglesia. Sucede así, en el Colegio del Arzobispo Fonseca en Salamanca (49); lo mismo ocurre en el colegio de San Pablo donde, atendiendo a los amplios intereses sociales de la orden jesuítica, se constituye en organismo independiente, e incluso principal, al margen del colegio dando como resultado la colegiata de los Santos Justo y Pastor, que auna en su interior funciones que sobrepasan las exclusivas de capilla colegial. En el caso de la universidad la estructuración en tres pisos impide un desarrollo arquitectónico por lo que se suple recurriendo a un programa decorativo que subraye la dignidad del espacio.

Semejante sería la cuestión del salón de actos que se marcará con programas decorativos, que le otorgan significaciones concretas diferentes de las indefinidas aulas, a las que superan además, en espacio. Destaquemos en este sentido el paraninfo de la universidad de Alcalá de Henares, realizado en 1517, donde se mezcla la labor plateresca de los vanos con el preciosismo de la armadura mudéjar que lo cubre (50).

Hemos de señalar que el recurrente a prácticas artísticas moriscas ajenas a los planteamientos de significación propios de estos espacios, aparecen también en Granada, no sólo en el paraninfo, sino en la capilla. Esto nos obliga a repetirnos una vez más y señalar que las cubiertas mudéjares fueron desposeidas de valores ideológicos concretos, que permitieron su funcionamiento en espacios de lo más dispar con resultados perfectos en cuanto a estética y carga simbólica. Aparte de los ejemplos citados, participan de estas cubiertas el colegio de Maese Rodrigo en Sevilla y el de San Gregorio de Valladolid, por puntear la geografía española y concebir este proyecto constructivo ajeno a límites espaciales concretos generalizándose al conjunto del país.

Volviendo a la concepción de los patios, hemos de tener en cuenta la disposición de la Universidad de Salamanca, que sirve de horizonte a las desarrolladas durante el siglo XVI, y cuya conformación arquitectónica se realizó en torno a 1440 (51). El mismo esquema se repite en los Colegios Menores (Salamanca), en el colegio de San Gregorio y Santa Cruz en Valladolid, en el colegio de Infantes en Guadalupe (Cáceres), y en las universidades de Oñate, Osuna y Alcalá, por citar un grupo de obras importantes y diseminadas por la geografía española.

Ahora bien, es curioso constatar que las arquerías aparecen, en la mayoría de los casos, en todos los pisos, aunque con variaciones en el concepto de arco. El colegio del Arzobispo en Salamanca presenta arcos de mediopunto en el bajo y de tres cen

tros arriba; en el de los Infantes de Guadalupe se sobreponen a los de mediopunto dobles arcos de herradura túmida. Otros, como los correspondientes al colegio de Carlos V en Tortosa, a la universidad de Ohate, Colegio del Patriarca en Valencia o el Colegio de Santa Cruz en Valladolid, repiten el mediopunto en todas sus alturas.

En Granada, el esquema en tres alturas sitúa sobre el mediopunto del bajo, arcos rebajados y apeinelados.

El excesivo número de referencias nos conduce a concluir valorando la universidad en relación con otros espacios que mantienen esquemas semejantes dentro de la arquitectura civil, pero con variantes en lo referente a la articulación de patios. Por influencia italiana, a través de la proyectiva de Lorenzo Vázquez (52), los palacios van a mantener las arcadas en las galerías del piso bajo, mientras que en el piso alto se recurrirá al adintelamiento como sucede en el palacio de la Chancillería, en el de los Vargas, en el de los marqueses de Caicedo, o bien, en el supuesto diseño del patio de los Marmoles del Hospital Real(53). Pese a que también existan excepciones, como la casa de Castril o el palacio de los Beneroso, donde se repiten las arcadas.

En definitiva, el alzado de los patios de los centros educativos se acomodará a diseños propios del momento con sometimiento a proporciones y elementos decorativos de influencia italiana, pero en cuanto a formulaciones espaciales, se aproximará a organismos de prestigio como sucede con la Universidad de Salamanca alejándose, por tanto, de modelos importados que, por lo demás, proceden de una proyectiva ajena a lo docente.

Las fachadas participarán de una serie de cuestiones que dotarán a estos organismos de un programa decorativo de amplio alcance dirigido a marcar urbanísticamente el edificio en un intento consciente, por parte de los fundadores, de detentación arquitectónica del poder que ellos representan. Así, la medieval universidad de Salamanca se recubre de una portada estandarte, hacia 1525, que sobre una estructura de retablo exhibe una amalgama decorativa donde los elementos importados en el primer renacimiento se presentan de forma abusiva y recargada.

Mucho más equilibrada será la fachada de la universidad de Alcalá, realizada por Rodrigo Gil de Hontañón, donde se combinan los aspectos estructurales con lo decorativo. Pero, en general, como sucede en el conjunto de los colegios y universidades (inclusive Granada) no faltarán en estas fachadas el recurrente heráldico desarrollado con fastuosidad a lo largo del siglo XVI y que se constituye en el elemento más importante para la calificación y cualificación retórica del edificio.

La fachada de Granada se confía a Juan de Marquina y Sebastián de Alcántara. El primero participaría en otras obras de exterior como la Capilla Real, Hospital Real o Palacio de Ninas Nobles con excelentes resultados. La portada de la universidad, con recatado clasicismo, exhibe sus elementos característicos en cuanto a lo decorativo (candelieri, flechas, ovas,...). No falta la heráldica que en origen fue la imperial, sustituyéndose en el siglo XVIII por la del arzobispo Don Pedro Antonio Barroeta (54). El programa simbólico se completa con las inscripcio-

nes que figuran en los vanos y tondos, cuya lectura conjunta explica el significado y finalidad de la fundación.

Por último, reseñar que la casa de la doctrina del Albayzín, a nivel arquitectónico, no comparte, en absoluto, los diseños esbozados. Su establecimiento se realizará por vía de urgencia, ocupando unas casas de diseño morisco que en nada difieren de la arquitectura doméstica del entorno. Su corto periodo de funcionamiento impidió, sin duda, que adquiriera un desarrollo arquitectónico acorde con su actividad docente.

Notas.-

(1) En general seguimos las ideas de KAGAN, R., Universidad y sociedad, que pensamos es la mejor síntesis sobre el tema.

(2) WURTEMBERGER, F., El manierismo... Pág. 11.

(3) KAGAN, R., Op. cit., pág. 34.

(4) Ibidem, pág. 62.

(5) Ibidem, pág. 45.

(6) Ibidem, pág. 51.

(7) Ibidem, pág. 52.

(8) GARCIA Y BARBARIN, E., Historia de la pedagogía española. Pág. 65.

(9) KAGAN, R., Op. cit., pág. 57.

(10) Ibidem, pág. 75.

(11) Archivo Universidad de Valladolid. Libro 517. Fol. 8. Cit. en KAGAN, R., Op. cit., pág. 94.

(12) MONTELLS Y NADAL, Fr., Historia del origen y fundación.. Pág. 116.

(13) KAGAN, R., Op. cit., pág. 95.

(14) Ibidem, pág. 105.

(15) Cfr. BELTRAN DE HEREDIA, V., El colegio de San Clemente de Bolonia...

. ARTEAGA Y ECHAGUE, J., El Cardenal Gil de Albornoz...

. FERNANDEZ ALVAREZ, M., El colegio albornociano...

(16) KAGAN, R., Op. cit., pág. 112.

(17) MARIN OCETE, A., El negro Juan Latino. Págs. 97-120.

(18) KAGAN, R., Op. cit., pág. 153.

(19) GALLEGO Y BURIN, A., Guía de Granada, pág. 230.

(20) El trabajo de la doctora CALERO PALACIOS, M.C., La enseñanza y educación en Granada bajo los Reyes Austrias, es la mejor elaboración existente sobre el tema. A ella corresponde esta cita pág. 124.

(21) Ibidem, pág. 128.

(22) Apéndice nº 413.

(23) Apéndice nº 413.

(24) Apéndice nº 413.

(25) Véase catálogo nº 236

(26) Cfr. LOPEZ, M., El colegio de San Miguel a fines del siglo XVI. Págs. 137-155.

(27) Véase catálogo nº 238

(28) Cfr. GARRIDO ARANDA, A., Papel de la iglesia de Granada... Págs. 92-94.

(29) CALERO PALACIOS, M.C., Op. cit., pág. 150.

(30) LOPEZ, M., El colegio de los niños moriscos de Granada... Págs. 33-68.

(31) Véase catálogo nº 242

(32) Véase catálogo nº 240

(33) Véase catálogo nº 241

(34) Véase catálogo nº 239

(35) Sobre el tema de los jesuitas en Granada cfr. ALVAREZ RODRIGUEZ, J.R., Los jesuitas en Granada (1554-1600).

(36) Véase catálogo nº 234

(37) Véase catálogo nº 235

(38) CALERO PALACIOS, M.C., Op. cit., pág. 336.

(39) KAGAN, R., Op. cit., pág. 152.

(40) Véase catálogo nº 237

(41) CALERO PALACIOS, M.C., Op. cit., pág. 209.

(42) LOPEZ, M., El colegio de San Miguel... Pág. 140.

(43) Ibidem, pág. 143.

(44) Ibidem, págs. 147-148.

(45) KAGAN, R., Op. cit., pág. 110.

(46) Ibidem, pág. 276.

(47) Biblioteca Nacional de París. Sección de Manuscritos Españoles. Nº 261, fol. 16. Citado en KAGAN, R., Op. cit. pág. 279.

(48) LAMPEREZ Y ROMEA, V., Arquitectura civil española... vol. II, págs. 142-143.

(49) PITA ANDRADE, J.M., Don Alonso de Fonseca y el arte del Renacimiento. Págs. 39-46.

(50) CHUECA GOITIA, F., Arquitectura del siglo XVI. Págs. 139-140.

(51) Ibidem, pág. 98.

(52) GOMEZ-MORENO, M., Sobre el renacimiento en Castilla: hacia Lorenzo Vázquez. Pág. 18.

(53) FELEZ LUBELZA, C., El Hospital Real de Granada... Pág. 166.

(54) BLASCO SANCHEZ, M., Portadas renacentistas... Pág.70.

XI. EL TRIBUNAL DE LA SANTA INQUISICION.

El papel desarrollado durante el siglo XVI por el Santo Tribunal en la ciudad es bastante oscuro y difícil de esbozar por la falta de documentación, a lo que se une, desde el punto de vista arquitectónico, la destrucción de sus edificios con la apertura de la Gran Vía. De todas formas, creemos conveniente un análisis del impacto urbano que supuso esta institución y su repercusión en la evolución de la ciudad.

Tradicionalmente, se viene afirmando que la inquisición granadina dependerá hasta 1526 del Tribunal de Córdoba, trasladándose en este año el establecido en Jaén y repartiéndose la jurisdicción de este último entre el nuevo granadino y el cordobés. De esta forma, nuestro tribunal intervendrá sobre los obispados de Granada, Málaga, Guadix y Almería, y las abadías de Baeza y Antequera (1).

La nueva dotación está relacionada con el intento de Carlos V de instalar en Granada una serie de instituciones que integraran la ciudad en el organigrama imperial, medidas, todas ellas, derivadas de la junta celebrada en la Capilla Real en 1526.

Estas noticias se quedan un tanto en entredicho, o al menos se necesitan ciertas puntualizaciones, atendiendo a nuevas investigaciones que revelan aspectos inéditos del funcionamiento inquisitorial. Juan Messeguer daba a conocer, en

el I Symposium internacional sobre la inquisición española, que en 1499 se creó un tribunal en Granada que en nada dependía del de Córdoba, nombrándose inquisidor a Diego Rodríguez Lucero, actuando también como tal, el Arzobispo Talavera. De este primer asiento del Santo Oficio no se conoce, por ahora, ningún proceso, pero todo parece indicar que su finalidad principal se dirigía hacia los judíos. La duración de éste fue, al menos, de dos años (2).

Volviendo a 1526, hemos de constatar que los primeros años de actuación fueron de benevolencia con respecto a los moriscos. Esta política venía motivada por la pervivencia de ideas conciliadoras, mantenidas inicialmente por Hernando de Talavera, sostenidas por Mondéjar y por la actuación de los grupos dirigentes moriscos que ofrecían altos impuestos extraordinarios para mantener las raídas arcas imperiales. Así, en 1543 dieron 120.000 ducados, 200.000 en 1555, y 100.000 en 1558. También se comprometieron a proporcionar a los inquisidores unos ingresos permanentes para que su numeroso personal se mantuviera sin necesidad de recurrir a la incautación de bienes, en este concepto, aportaron 3000 ducados en 1558 (3).

Las dos instituciones citadas, Capitanía General y Arzobispado, que intentaron la vía conciliatoria, estaban también, motivadas en el sentido de que el establecimiento del Tribunal de la Inquisición suponía una merma clara de su poder. En este sentido, se repitieron los mismos conten-

ciosos que veíamos con respecto al establecimiento de la Chancillería.

El primer auto de fe se celebró en 1529, después de tres años de gracia que otorgó el inquisidor general, Alonso Manrrique. En este auto sólo se presentaron a tres moriscos de un total de 87 reos, lo que hace suponer que el resto fueran judaizantes (4).

Los datos que poseemos de la primera mitad de siglo son bastantes insuficientes; ahora bien, a partir de 1550 se intensificó la actuación sobre los moriscos, agudizándose en los años próximos a la sublevación, pudiendo afirmar que fue una de las causas fundamentales que ocasionó dicha revuelta (5).

Realmente, y en esto estamos totalmente de acuerdo con Bartolomé Bennassar y sus colaboradores (6), la Inquisición hay que comprenderla como rama del aparato ideológico del estado absoluto. La aprobación de su establecimiento por los Reyes Católicos supone la creación de un órgano de control social y un eficaz agente centralizador, máxime cuando el control sobre el nombramiento de inquisidores quedará en manos de la corona, eliminando antiguas prerrogativas papales. En el caso de Granada, el principal problema fue el morisco, y fue, sin duda, el Santo Tribunal quien mejor controló y dirigió las acciones más enérgicas y coherentes según la coyuntura particular.

Su triunfo se fundamentó en una política de presencia, que si bien no controló a la población de manera directa, estuvo presente en todos los espíritus (7). La tela de araña, que comprendía el total del entramado social, tenía como acontecimientos nodales las visitas y los autos de fe.

El tema de las Visitas fue esbozado al tratar el funcionamiento de la Real Chancillería, apuntando que se constituyó en el mejor sistema de control por parte del Estado. Sistema casi carente de fisuras, subdividido en otras más localizadas que aseguraban el control de los distintos estratos sociales. Igualmente, en el caso del Tribunal de la Inquisición, se organizarán visitas periódicas por parte del Consejo Supremo, que inspeccionarán el comportamiento de los inquisidores y de su personal. Estas visitas eran confiadas al inquisidor de otro tribunal, que utilizaba un cuestionario, siempre el mismo, con cuarenta y nueve preguntas. La pregunta número veinte y nueve se refería a la visita del distrito sometido al tribunal inspeccionado, su respuesta requería la realización de esas subvisitas que completaban el sistema (8).

Realmente, para nuestro interés, desde el punto de vista urbano, son los autos de fe, junto a la arquitectura que pudiera desarrollar la Inquisición lo que verdaderamente nos interesa.

El impacto urbano, que la instalación de la institución iba a tener en el activo trasiego de la Granada imperial,

quedó bien manifiesto en el comentario que Andrea Navagiero hacía inmediatamente de su establecimiento: "... Quando el Rey Católico conquistó este reino, prometió a los moriscos que no entraría en él la Inquisición, y el día antes de mi salida entraron en ella los inquisidores; esto podría arruinar fácilmente la ciudad si proceden severamente contra los moriscos, y además, porque a causa del privilegio de no tener Inquisición durante cuarenta años, han ido a morar de todas partes a Granada mucha gente sospechosa para vivir seguros, y esto perjudicará mucho a la belleza y aumento de la ciudad, porque los tales han labrado hermosas casas y son mercaderes muy ricos, y si no vienen más y se destruyen las que ahora hay, todo irá rápidamente empeorando" (9).

Efectivamente, la Santa Inquisición vendría a ser el intento más decidido destinado a la eliminación de ese rico "melange" cultural que el azar histórico había hecho de Granada en los inicios de la época moderna.

Las casas principales de la Inquisición situadas junto a la Iglesia de Santiago (Calle Elvira) y perpetuadas en la Plataforma de Ambrosio de Vico, no pasarán de ser edificios de tradición morisca con acentuados rasgos domésticos que impedían cualquier calificación retórica del espacio.

El plano del complejo institucional, publicado por Joaquín Gil Sanjuan (10), deja entrever un cúmulo de pobres arquitecturas que conforman un difícil entramado con funciones de adarve en pleno centro urbano. La hacienda del Tribunal

era escasa, lo que queda demostrado por el hecho de tener que alquilar contínuamente casas para su posterior adecuación como cárceles, no consiguiendo, pese a reiterados esfuerzos, la propiedad de un lugar para el establecimiento de la cárcel perpetua.

Su precaria economía, pese a las numerosas enajenaciones, se agravaba por el elevado número de personal, lo que impedía un desarrollo arquitectónico digno. Sus intervenciones, en este sentido, se redujeron a unos contínuos gastos de mantenimiento de los pobres edificios. Concretaremos que en 1559 se libraron 700.000 maravedíes para "... los gastos y labores de las casas nuevas..." (11), que nos indica el momento de su establecimiento en la Calle Elvira, trasladándose de su primer emplazamiento en torno a Santo Domingo.

Si esta arquitectura no tiene significación en comparación con la desarrollada por otras instituciones, como el Cabildo o la Chancillería, vamos a ver cómo su funcionamiento social sí se sitúa al nivel correspondiente en relación con el poder detentado.

La problemática en cuanto a la representatividad, que veíamos al referirnos a la Chancillería, con respecto a otras instituciones, queda patente por la cédula dada en Aranjuez a 28 de abril de 1583, en la que Felipe II, intentaba conciliar y jerarquizar los distintos poderes ciudadanos en los actos públicos. La cuestión se centra en las

funciones celebradas en la Capilla Real, otorgando preeminencia al Presidente y Oidores de la Chancillería, situando a los inquisidores "... en escaño que sea una quarta menos de alto que el en que se oviere de assentar el dicho nuestro Presidente y Oydor más antiguo... y el alfombra que se les pusiere a los pies, sea menor que la del dicho nuestro Presidente y Oydor...", además ninguno de sus familiares podía pasar: "... al lugar donde an de estar, por la parte donde estuviere el dicho nuestro Presidente y Oydores, sino por la otra donde estuvieren la justicia y regimiento de la dicha ciudad de Granada. A los quales mandamos que den lugar desocupado para que puedan passar..." (12).

Ahora bien, si en estos actos aparece un poco relegada la institución, su brillantez va a quedar públicamente patente en los autos de fe, que constituían motivo para algunas apreciaciones de interés sobre su significación.

En general, se celebraba un auto anual, aunque las excepciones fueron frecuentes. En 1560, al menos se celebraron dos autos públicos; y en 1552, además del público se realizaron tres autos particulares (uno en la Iglesia Mayor y los otros dos en la Iglesia de Santiago) (13).

Los autos de fe públicos tenían como escenario la Plaza Nueva del Hatabín, y a partir de 1593 la Plaza de Bibarrambla. Los particulares, se relegaban a la parroquial de Santiago, donde se inscribía el Santo Oficio. (14).

En el auto que comentaremos a continuación, percibiremos como, también, para esta institución, va a ser la plaza de Bibarrambla el espacio ceremonial por excelencia. Ello queda patente por la aparición en ella de los miradores de la Inquisición (15), situados en el ángulo suroeste junto a la calle de la Pescadería que los separaba de los reservados para la Audiencia.

El auto referido, correspondiente a 1593, es prolijo en detalles y nos ilustra ejemplarmente todo el ceremonial, lo que permite precisar el papel jugado por las distintas instituciones en el control social de la urbe. Centrémonos, por tanto, en el preámbulo del suceso: "Este auto se publicó a 7 días del dicho mes con mucha solemnidad de trompetas y atabales y chirimías. Mandando que ninguno diese cruces a los penitentes. Llegado el día del auto salieron muchas personas que abajo se dirán. Hiçose para este efeto un cadahalso muy alto en la plaça de Vivarrambla, cosa que no se suele hacer sino en la plaça Nueba, junto a la calle de los Gomeles; fue de el altura que quartón, junto a las casas del Cabildo, toda la delantera de las casas que serán cinquenta pies de largo; se hiçieron encima del cadahalso, tres gradas de madera pegadas a los balcones de las vistas de las dichas casas; luego se hiço un tablado donde estuvieran los dos púlpitos para los secretarios, del mismo largo y de anchura de ocho pies y dejando entre este y otro el espacio de tres pies. Aparte se hiço otro tablado del mismo largo y de veynte pies de ancho y al cabo del, en los dos quadros del, se hiçieron dos asientos a manera de medios berdugados

que se miraba el uno al otro; apartados como diez pies, en que se asentaron los penitenciados, y a los lados se hiçieron otros andamios para familiares y otras personas que lo hiçieron a su costa para ver. Desde el andamio de las gradas al de los penitentes, abía un pasadiço angosto de dos pies de ancho. Híçose una secreta para necesidades de los cuerpos, entre estos dos tablados de madera. En las gradas se sentaron las órdenes y otros seglares amigos de los oficiales. Dentro de la casa del Cabildo se sentaron los Señores Ynquisisdores y el Audiencia y Presidente en lo más bajo. Y en lo más alto estubo Granada en forma de ciudad."

"El día de la Ascención de Nuestro Salvador Jesuchristo, que fue el día del auto, ubo por todas las calles de Elbira y Çacatín, en todas las puertas de las casas y en las bocas de las calles andamios para que las gentes pudiesen ver y dejar lugar para pasar la procesión y desde la boca del Çacatín al cadahalso se hiço un palenque para el mismo efecto de dexar passar la proceción; donde ubo en las bentanas muchas damas y en los andamios gente; todos sin armas porque el Sancto Officio lo mandó ansí so graves penas."

"Como a las siete de la mañana començaron a salir la procesión de los penitenciados, saliendo primero muchos familiares dellos, de poca quenta, haziendo lugar con varas de justicia en las manos que fueron y començaron por la más gente popular que ocupaba las calles por aver acudido del Reyno de Granada y distrito, según afirman, muchos más

de veynte mill personas; luego salieron tres cruces con sus mangas cubiertas con unos tafetanes negros. Luego comenzaron a pasar los penitentes llevando entre dos familiares, uno; y la mayor parte dellos fueron mugeres llebando cada una la ynsinia de su penitencia. Acabados de pasar, al cabo de media hora, pasaron los Señores Ynquisidores acompañados del Audiencia y Ciudad, yendo primero la Ciudad, con su Corregidor y Beynte y Quatro, luego la Chancillería pasando los Alguaziles de Corte y luego el Alguazil Mayor della, luego los Alcaldes de Cortes, luego, escrivanos e oydores y luego los dos Ynquisidores más modernos y al cabo el Presidente y el Ynquisidor más antiguo, llebándole el Presidente al Ynquisidor al la mano derecha; delante de los Señores Ynquisidores yba el Fiscal del Sancto Officio con el estandarte de la Yglesia. Llegados al tablao, predicó el Padre Maestro Castroverde, de la horden de los agustinos de Cáceres, que diría unas cossas pues fue elegido para aquel ministerio;lo que se pudo entender del sermón fue que le dixo a los penitenciados, bituperando su seta, mirad que ley se guían, pues que vuestros apóstoles son una bieja garbanzera y otra bodegonera y otras semexantes a éstas, pues consienten, mirad que dotores, que San Jerónimo y otros santos que predicaron y encubraron nuestra santa fe católica, y acabado el sermón se començó el auto".

"Llegada la ora de comer, por ser el auto de tantos penitenciados, tenían aderezado dentro de las casas del Consistorio, aparadores y mesas y lo necesario, y uno de los

Señores Ynquisidores con quatro Oydores yban a comer y acabado, volvían a sentarse al cadahalso y luego yban otro con otros tantos e haçía lo mesmo y ansí por esta horden se dibidieron entre los tres ynquisidores hasta que obo acabado de comer toda la Audiencia, por menera que sienpre el cadahalso quedó con dos inquisidores y audiencia en forma..." (16).

La descripción, como vemos, es riquísima en detalles. Ya no se trata del funcionamiento interno de la Inquisición, sino de todo un ritual urbano que incluye a una población, quizás con exageración, cifrada en 20.000 personas y cuya procedencia supera los límites estrictos de la ciudad. Además, el ceremonial se comparte con otras instituciones de poder que no dejan pasar la ocasión de manifestarse públicamente.

Si concretamos algunos aspectos, tenemos, en primer lugar, que la Chancillería tendrá la llave de estos actos, ya que tenía que otorgar su autorización para la realización: "... Y que quando ovieren de hazer auto de la Fe, embien a hazerlo saber al dicho nuestro Presidente y Oydores estando juntos en acuerdo, con el fiscal de la dicha Inquisición..." (17).

En segundo lugar, tenemos que matizar la estructura del auto de fe. La Inquisición no se sitúa en sus miradores sino en los de la ciudad, lugar que comparte con la Audiencia. Ahora bien, ambos se sitúan en lo más bajo (se entiende

el primer piso) y en la parte alta "... Granada en forma de ciudad..."; efectivamente, si en la Capilla Real el Cabildo estaba marginado, aquí, en la Plaza de Bibarrambla el espacio ceremonial, en tanto que urbano, es dominado por la ciudad.

Estos autos de fe tenían, evidentemente, cierto matiz teatral, de ritual colectivo, no ajeno a las prácticas desarrolladas a partir del Concilio de Trento y que constituyen la matriz de la religiosidad barroca. Jean Pierre Dedieu nos relata un ejemplo de este efectismo y su imagen social: "... en el curso de un auto de fe un condenado a las llamas cae a los pies del inquisidor proclamando su conversión y arrepentimiento. Y el juez le hace levantarse, lo indulta in extremis y lo vuelve a enviar a su celda donde se le mantiene en observación unas semanas antes de reconciliarlo. Ciertamente hay la parte publicitaria, porque el efecto sobre la multitud es inmenso..." (18).

Creemos que, pese a la falta de una arquitectura representativa, la Inquisición mantuvo durante el siglo XVI una presencia contínua en el espacio urbano, influyendo en su conformación sobre todo con la erección de numerosas arquitecturas efímeras que suponen un episodio importante de clara repercusión en el inconsciente colectivo de la ciudad; entendiendo el término ciudad como célula social conformadora del Estado.

Terminemos con unas acertadas reflexiones de Bennassar: "... la historia de la Inquisición española es la fascinante ilustración del drama que amenaza a los hombres cada vez que se establece una relación orgánica entre el Estado y la Iglesia. No es necesario decir que la palabra Iglesia debe ser entendida en un amplio sentido, y puede ser fácilmente reemplazada por la ideología. La coincidencia exacta entre el Estado y una ideología única, ya sea proclamada abiertamente, encarnada por un partido, o destilada sutilmente por las masa media, ya sea de naturaleza religiosa, `científica´o económica, es el viejo sueño, siempre amenazador, de Leviatan" (19).

Notas,-

(1) Cfr. BERMUDEZ DE PEDRAZA, Fr., Historia Eclesiástica..., fol. 215.

(2) MESSEGUER FERNANDEZ, J., Fernando de Talavera, Cisneros y la Inquisición de Granada, págs. 371-400.

(3) Cfr. GARRAD, K., La Inquisición y los moriscos granadinos..., pág. 60.

. BRAULT-NOBLE, C. y MARC, M.J., La unificación religiosa y social: la represión de las minorías, pág. 160. Incluido en BENNASSAR, B., Inquisición española....

(4) Cfr. GARCIA FUENTES, J.M., La Inquisición en Granada en el siglo XVI. Pág. XXII.

. LLORENTE, J.A., Historia crítica..., vol. II, págs. 273-274.

(5) Cfr. GARRAD, K., Op. cit., pág. 67.

. KAMEN, H., La Inquisición española. Pág. 122.

(6) BENNASSAR, B., Inquisición española..., págs. 42, 47 y 158.

. Véase también: GRIGULEVICH, I., Historia de la Inquisición, pág. 232.

(7) Cfr. PEYRE, D., La Inquisición o la política de la presencia. Incluido en BENNASSAR, B., Op. cit., pág. 67.

(8) Cfr. PEYRE, D., op. cit., pág. 47-59.

. BENNASSAR, B., Le controle de la hierarchie: les inspections des envoyés... Págs. 887-891.

(9) NAVAGIERO, A., Viaje por España..., pág. 860.

(10) GIL SANJUAN, J., Las cárceles inquisitoriales de Granada, págs. 19-27.

(11) Cit. por GARRAD, K., Op. cit., pág. 65, nota 23.

(12) Apéndice nº 408.

(13) Sobre el auto de fe celebrado el 2 de agosto de 1556, tenemos noticias por la reunión de Cabildo celebrada el 28 de julio. En ella se decide que asistan en representación de la ciudad: "...los señores Miguel Ruiz de Baeza, Juan de Trillo, don Pedro Çapata, Juan Moreno y el señor jurado Francisco de las Cuevas..." (Apéndice nº 276).

(14) GARCIA FUENTES, J.M., op. cit., págs. XXIII-XXIV.

(15) Véase el plano que ajuntamos de la plaza de Bibarrambla al referirnos a este espacio urbano.

(16) Cit. por diversos autores, se encuentra en el Archivo Histórico Nacional, secc. inquisición, leg. 1953. También en la Biblioteca Nacional, secc. de manuscritos, nº 1762, fol. 240-247. Nosotros lo recogemos directamente de GARCIA FUENTES, J.M., op. cit., pág. 421-423.

(17) Apéndice nº 408.

(18) DEDIEU, J.P., Los cuatro tiempos de la Inquisición. Incluido en BENNASSAR, B., Inquisición española..., pág. 39.

(19) BENNASSAR, B., Inquisición española..., pág. 341.

XII. LA ALHAMBRA Y LA CAPITANIA GENERAL.

XII.1. LA ALHAMBRA COMO FORTALEZA MILITAR (1492-1526).-

La Alhambra, desde el primer momento de la caida de Granada, asumirá un carácter de fortaleza militar al establecerse allí la Capitanía General del Reino de Granada.La vigilancia de las costas y de la numerosa población morisca del territorio obligaron a la concesión de una legislación particular, que salvaguardara su independencia y garantizara su actuación, recayendo en una misma persona, el conde de Tendilla, la Capitanía General del Reino y la Alcaidía de la Alhambra.

El poder de los Mendoza será casi ilimitado con interferencias en la ciudad donde, en un principio, compartía su gobierno con el Secretario de los RR.CC, Hernando de Zafra y el arzobispo Talavera, como primer Veinticuatro de Granada.

Esta situación se mantuvo hasta 1604 con la muerte del último Mondejar legítimo en línea directa, aunque la Alcaidía la conservaría la familia hasta 1717 en que serían desposeidos por Felipe V por su apoyo al Archiduque Carlos en la Guerra de Sucesión.

El funcionamiento independiente se extendía a unos límites urbanos precisos que eran más amplios de lo que conocemos en la actualidad como recinto de la Alhambra, comprendía:"... una parte de la calle de Gomeles, Alamillos,

hasta el Realejo; subía luego hacia Peña Partida por la espalda de la Iglesia de San Cecilio y Carmen de San Torcuato, para introducirse hacia los Mártires y Cármenes de las Vistillas. Los sitios del Haza de la Escaramuza y Alíjares quedaban comprendidos en esta demarcación que bajaba luego hacia la Carrera del Darro para rodear y encontrar de nuevo la Puerta de las Granadas" (1).

Cuando se ausentaba el Alcaide solía nombrar un teniente de Alcaide o Lugarteniente que, normalmente, recaía en su hijo, posterior heredero. Así nos lo dice D. Diego Hurtado de Mendoza: "Había costumbre en el Alhambra de salir los capitanes generales y alcaides cuando se ofrecía necesidad, dejando en la guardia de ella personas de su linaje y títulos suficientes" (2). Entre las cesiones eventuales destaca la que Don Iñigo hizo en 1540 en la persona de su tío D. Francisco, obispo de Jaén (3). Ahora bien, también existían alcaides delegados que gobernaban sobre baluartes concretos de defensa asegurando, de esta forma, una mayor responsabilidad en sus obligaciones. Conocemos alcaides de la torre del Agua y de la Puerta Principal o Puerta de la Justicia (4) y de fortalezas exteriores a la cerca como Bibataubín, en la ciudad, o la Peza, en la provincia (5).

Para la defensa, desde el principio, el recinto debió de contar con una guarnición. "Pasados los primeros momentos de la conquista, cuando la vida en Granada parecía recuperar su ritmo normal, la defensa de la Alhambra queda

ba confiada a la Compañía de Guardias Viejas de Castilla y de las Cien Lanzas, junto con doscientos peones, a pesar de que Tendilla estimaba que harían falta más de cuatrocientas lanzas y otros tantos peones, ya que los moriscos, añade, pueden levantarse en cualquier momento y`esta casa (la Alhambra) no está bien ni las otras fortalecas con cuatrozientos ombres, estando los muros caidos y partes no acabadas'. No serían, sin embargo, sus peticiones escuchadas" (6). Münzer, en 1494, concretaba las fuerzas en "... quinientos caballeros llamados jinetes, que montan soberbios caballos.." (7).

La adecuación de estos soldados y la situación del recinto en el momento de la toma, obligaron a las primeras intervenciones arquitectónicas cuya finalidad era exclusivamente militar.

Tanto es así que, salvando polémicas sobre el día exacto en que los RR.CC. subieron a la Alhambra, lo cierto es que no lo hicieron en un principio ordenando la reparación de ciertas torres. Es interesante constatar que una de las cláusulas de las Capitulaciones era que una serie de rehenes quedarían"... en poder de sus altesas por término de dies dias, en tanto que las dichas fortalesas del Alhambra e Alhiçan se reparan e proveen e fortalecen" (8). Ello revela una situación política imprecisa que no garantizaba la seguridad de los monarcas, ni de los habitantes iniciales en la Alhambra, debido a la mala conservación del recinto.

Es más, si los RR.CC. respetaron desde un principio los palacios nazaríes, las reparaciones de este primer periodo no las realizaron alarifes que, sin duda, existían en la ciudad de Granada, sino que se recurrió a sevillanos que habían participado en la conquista (9) y a zaragozanos. Estos últimos se solicitaron el 13 de marzo de 1492;"...el Rey Católico escribía, desde Santa Fé, a mosén Domingo Agustín, lugarteniente de baile en el reino de Aragón, enviándole una carta para que `los dos fijos de maestre Mofferiz, y el fijo de Brahem Palaro, el mayor, y Arami, moros de Çaragoça´que eran necesarios `para ciertas obras que... se fazen en el Alfambra desta ciudad de Granada´, marchasen en seguida, `todas cosas dexadas´, llevando cada uno `dos officiales de sus officios, muy buenos, de manera que, con los maestros, por todos sean doze´; encargando al lugartenientе de baile les diese dinero para el viaje y les advirtiese que `partan luego y que no se detengan en el camino´" (10).

Esta intervención de alarifes extraños a la ciudad evidencia una falta de confianza en los granadinos por parte de los monarcas. Por fin, sabemos que en abril de 1492 estaban ya instalados los reyes en la Alhambra, abandonándola a fines de mayo (11).

Pese a la ida de los RR.CC., se continuaron las obras de reparación como confirma Münzer al visitar la Alhambra en 1494: "Son muchos los moros que ahora construyen casas

y muchos también los que trabajan en las obras de reparación de la Alhambra o de otras reales posesiones, porque el rey de Granada, cuando se convenció de que no podía resistir al de España, hubo de permitir que derribasen numerosos edificios" (12).

Torres Balbás opina que debieron de intervenirse aquellos baluartes que en la actualidad presentan arco de círculo: "... bien dispuestos para el emplazamiento de artillería que protegiese los principales ingresos: en el extremo poniente de la Alcazaba -gran baluarte de permímetro en parte curvo que domina porción considerable de la ciudad, de argamasa y ladrillo con cajones de mampostería-, en las puertas de la Justicia, de Siete Suelos y de la torre de los Picos. Entre los baluartes de las puertas de la Justicia y Siete Suelos reforzose una torre intermedia, llamada de las Cabezas o de la Cárcel, con otro baluarte poligonal y de mucho saliente, preparado también para artillería, que desde él podía batir ambos ingresos..." (13).

Sin duda, paralelamente a la reparación de murallas, el segundo problema de la Alhambra como fortaleza militar sería el abastecimiento de agua. Para ello el conde de Tendilla realizaría, en 1494, los Aljibes con la plaza a la que dan nombre. Münzer se refiere a ellos de la siguiente forma:"... llevonos el conde a ver una cisterna cuadrangular tan capaz como la de San Sebaldo de Nuremberga; es de

reciente construcción, hecha este mismo año, y ha costado diez mil ducados; obra excelente" (14). Si Yussuf I realizó el enlace de la muralla entre la Alcazaba y la zona palatina elaborando una imagen del recinto como conjunto, la Plaza de los Aljibes suponía la unión de los dos elementos de hecho, ya que entre ambos núcleos se abría, con anterioridad, un barranco, "... un espacio abierto defendido por fuerte declive al río y por los muros y torres de la Alcazaba y de la ciudad palatina que, desde lo alto de cada una de las márgenes, limitaban el torrente" (15).

A nivel militar, la realización de estos aljibes posibilitaba a la Alhambra para soportar un largo cerco si la Acequia Real que la abastecía era cortada.

Otro problema para el establecimiento militar sería el adecuar viviendas para los soldados. Aparte de las que existieran en época nazarí, el Secretario de los Reyes Católicos mandó edificar algunas (16).

Como dijimos, si en este primer periodo impera el carácter militar del recinto, también tuvo otras funciones como fue la de residencia regia. En julio de 1499 los RR.CC volvieron a Granada hasta después de mediar noviembre, en que partieron a invernar a Sevilla. Al año siguiente, 1500, partieron de Sevilla el 22 de Junio, estando en Granada el 18 de Julio. Permanecieron en Granada hasta el 20 de octubre de 1501, en que partieron para Sevilla a pasar las Navidades (17).

Estas nuevas estancias ocasionaron nuevas obras de adaptación. "En septiembre de 1499 el rey don Fernando ordenaba fuesen desde Córdoba a aquella ciudad doce maestros carpinteros y otros tantos de asentar ladrillos. La reina, por su parte, en carta fechada el 18 de julio de 1500, ordenó el pago de 1.500 maravedíes a Diego de Vadillo `por haber traido nueve acémilas cargadas de azulejos desde la ciudad de Sevilla´a la de Granada. Obreros cordobeses y cerámica sevillana es de suponer se destinarían a la Alhambra" (18).

Si inscripciones y decoraciones en el Cuarto Dorado y en la Sala de los Reyes, principalmente, recuerdan su funcionamiento como estancias reales, hemos de referirnos, por último, a la tercera función de este recinto que, de forma interina, realizó entre 1504 y 1521. Nos referimos a la de enterramiento regio. Efectivamente, según voluntad de la reina Católica, su cadáver se trasladó a Granada donde llegó el 18 de diciembre de 1504. Su enterramiento provisional sería el convento de San Francisco en la Alhambra, donde, desde 1516 le acompañó el cuerpo de Fernando. Este edificio fue un antiguo palacio árabe, cuya adaptación a convento tras la conquista se concluyó en 1495. En 1512 se hicieron nuevas reformas, posiblemente por el carácter sepulcral que había recibido; aquí permanecieron los cuerpos de los RR.CC. hasta su traslado a la Capilla Real, cuya construcción se había determinado con tal finalidad (19).

Como hemos comentado, desde un principio, fue don Iñigo López de Mendoza uno de los principales personajes en la configuración de la nueva ciudad y, por supuesto, de la Alhambra. Pertenecía, con el arzobispo Hernando de Talavera, a la línea de políticos que confiaban en la convivencia pacífica con los moriscos, de los que tuvo, al igual que sus sucesores, un gran respeto (20). Esto le sirvió para solucionar el problema ocasionado por Cisneros en el Albayzín en 1499 y para controlar los núcleos levantados en 1500.

En lo referente a la Alhambra fue un gran animador de las construcciones para las que, incluso, prestó dinero al rey que devolvía, por este concepto, 200.000 maravedíes en 1504 (21). A la vez fue uno de los introductores del Renacimiento en España como podría atestiguar su desaparecido palacio y, muestra de ello, sería el mecenazgo que sostuvo con Pedro Mártir de Anglería.

Su interés por la Alhambra comulgaba con el de los monarcas. "Poco antes de morir, el 23 de enero de 1516, ordenaba Fernando el Católico a Cisneros que se reparase la Alhambra con fondos de la Cámara Real. Cumpliendo los deseos de su abuelo, escribía Carlos V el 12 de octubre del mismo año a dicho prelado para que se realizasen las restauraciones pendientes" (22). Incluso, con anterioridad, en 1515, la reina doña Juana en una provisión fechada a 13 de septiembre decía: "Bien sabeis como, por la gracia de Dios nues

tro señor e con su ayuda, el rey mi señor e padre e la reyna mi señora madre, que haya santa gloria, ganaron la cibdad de Granada e Alhambra della, donde está la Casa Real, que es tan suntuoso y excelente edeficio, e la voluntad de los dichos reyes mis señores e mia siempre ha sido e es que la dicha Alhambra e Casa esté muy bien reparada e se sostenga, porque queda para siempre perpetua memoria, e porque esto se pueda façer, he acordado de le dar e señalar algunas rentas, para que con ellas, e con lo que mas mandaremos librar, la dicha Alhambra e edefiçios della estén bien reparados e no se consuma e pierda tan eçelente memoria e suntuoso edefiçio como es e entre otras cosas que para ello he mandado situar e señalar he mandado que sean las penas que se sentençiaren e aplicaren para mi cámara e fisco en la dicha cibdad de Granada... lo cual se ha de haçer gastar en el reparo de los muros e torres e en las casas reales e otras casas e edefiçios de la dicha Alhambra que a él (al Marqués de Mondéjar Conde de Tendilla) paresciere que tienen más neçesidad de reparo" (23).

El interés por el mantenimiento, tanto del baluarte defensivo como de los palacios, fue una constante durante el siglo XVI, librándose presupuestos importantes para tal efecto. Igualmente, en la zona palaciega, las restauraciones, en general, se caracterizaron por un gran respeto destruyendo lo mínimo necesario para la adaptación a las nuevas necesidades. Ello se confirma, por ejemplo, en las con

diciones elaboradas en 1588 para pintar y dorar la Torre de Comares donde se dice: "Es condición que se a de guardar en todo el horden que la pintura vieja de manos de los moros tiene en lazos, hojas, signos, mocárabes y en todo lo demás, ymitando lo que está hecho antiguamente, como está dicho de suerte que en la ymitación del colorido y recortado de los campos y lazos se guarde aquel horden y no el de algunos reparos que en la dicha torre ay hechos más modernos..." (24).

Un último aspecto a tener en cuenta es el tratamiento específico que, dentro del recinto de la Alhambra, recibe el Generalife. Tras la conquista pasó al patrimonio de los Reyes Católicos, que nombraron Tenedor al comendador Fray Juan de Hinestrosa, a quien sucedieron Pedro de Cabrera y Jaques de Mansilla quien, con autorización del emperador, renunció en Gil Vázquez Rengifo del que pasó a la familia Granada Venegas (25).

A esta Tenencia pertenecían, además de los jardines y palacio, las tierras que le circundaban y la Casa de las Gallinas (26). Sus reparaciones se comenzaron, también, inmediatamente después de la toma de la ciudad. La subvención de estos trabajos, atendiendo a la cuestión de la Tenencia, no está clara, ya que el Generalife figura en diversos memoriales que anotan las reparaciones realizadas en la Alhambra (27). El tema se aclara con ocasión de los destrozos ocasionados por las fuertes lluvias producidas en el invier

no de 1543-1544, que arrancaron los tejados de algunas estancias (28). El príncipe, futuro Felipe II, ordenó que se realizaran los reparos pertinentes con dinero de las nóminas de las obras reales (29). No obstante, para aclarar las obligaciones del Tenedor del Generalife, se dió una cédula que instaba a éste a gastar 100 ducados anuales en su mantenimiento, lo que sería supervisado por el Corregidor de Granada (30).

XII.2. 1526-1568. LA ALHAMBRA COMO COLINA PALATINA.-

XII.2.1. Primera etapa constructiva: el mecenazgo de los Mendoza y la actuación de los Machuca.-

Evidentemente, don Iñigo López de Mendoza, primer marqués de Mondéjar y segundo conde de Tendilla, fue en palabras de Elías Tormo, el introductor del Renacimiento en España(31). Ahora bien, sería su hijo, Don Luis Hurtado de Mendoza, segundo marqués de Mondéjar y tercer conde de Tendilla, quien asumiría la Alcaidía de la Alhambra y Capitanía General del Reino en 1515, el que llevaría a la práctica este proyecto artístico.

Carlos V ya había mostrado, en 1525, su deseo de visitar Granada (32), aunque la concreción se retrasaría a 1526 tras la boda imperial sevillana, permaneciendo en Granada desde el 5 de Junio hasta Noviembre.

Su reciente éxito en Pavía, la liberación de Francisco I de Francia y la conformación de la Liga de Cognac, hacen de Granada la capital del mundo occidental. No es por ello extraño que confluyera una magnífica corte integrada, aparte de la familia real donde se incluía a la reina viuda doña Germana de Foix, un séquito de embajadores entre los que destacan Andrea Navagiero, de Venecia, Juan Dantisco, de Polonia, y Baltasar de Castiglione, de los Estados Pontificios. A ellos se le unían una serie de personajes como el conde Federico, más tarde Federico II, príncipe elector

del Palatinado; el doctor Johannes Lange, conocido en Silesia por sus Epístolas Medicinales; el Marqués de Vila Real, Boscán, Garcilaso de la Vega, Pedro Mártir de Anglería, Lucio Marineo Sículo, Alfonso y Juan Valdés, Fray Antonio de Guevara, el doctor Galindez de Carvajal, y un largo etcétera que convirtieron, eventualmente, a Granada en un foco importante de Humanistas (33).

No es casual, por tanto, que aquí se realizara la famosa conversación entre Boscán y Navagiero, que indujo al primero a usar la métrica italiana, el cual, a su vez, influiría en Garcilaso, convirtiéndose en el embrión del Renacimiento literario.

1526 será fundamental en el proceso histórico particular de la ciudad en el siglo XVI. En la Capilla Real se reunirá una Junta que marcará las pautas en la actuación sobre la problemática cultural morisca. El establecimiento de la Universidad y de la catedral como panteón imperial, se completaba con el palacio de la Alhambra como hitos conformadores de significantes políticos concretos.

Pese a que con anterioridad se habían realizado obras en la Alhambra para acoger a la Corte, la estancia se caracterizó por la precariedad de espacio, situando a la reina Germana en el Mexuar, mientras que la emperatriz ocupaba el Cuarto Dorado, aunque descendía al monasterio de San Jerónimo a pasar la noche (34).

En el cenit del esplendor imperial será la habilidad de Don Luis Hurtado de Mendoza lo que induzca a Carlos V a la construcción de un palacio que se alzará como símbolo de su poder; situándolo en la Alhambra al igual que los legendarios reyes nazaríes, y donde él, el conde de Tendilla, controlaría el proceso ejecutivo.

No debió de desagradarle la idea al Monarca; no obstante, ante los primeros planos de Machuca, se toma un periodo de reflexión finalizado con la carta que remite al marqués de Mondéjar el 30 de noviembre de 1527. En ella, refiriéndose a las trazas dice que: "... he detenido hasta agora, esperando enbiaros resolución y determinación de lo que se ha de hazer, y al cabo, he acordado remitíroslo a vos para que lo hagays como mejor os pareciere. Sólo os quiero dezir que la sala delantera sea grande y que en ella aya capilla para dezir y oyr missa, y que lo demás de los aposentos que se han de hazer se junten con la casa. Vos lo ordenad y hazed todo, como mejor os pareciere, que con remitíroslo, pienso que se acierta en lo mejor..." (35).

La respuesta de Carlos V denota una profunda reflexión propia de un César preocupadísimo por su imagen visual, como ha demostrado recientemente William Eisler (36), hasta límites insospechados. No obstante, el proyecto le debió de satisfacer por entero dando vía libre a Tendilla, que controlará hasta el mínimo detalle de la construcción. Es más, para unir su memoria a la del emperador contribuyó, con

su propio peculio, realizando el Pilar de las Cornetas o de Carlos V, hito importante para la comprensión del programa, donde auna su heráldica particular con las referencias imperiales.

La subvención de las obras correría a cargo, en su mayor parte, del impuesto que los moriscos ofrecieron de 90.000 ducados anuales para mantener algunas de sus costumbres. De estos se libraron 18.000 inicialmente y 10.000 con carácter anual (37). Además, se le unieron 800 ducados de los bienes Hábices y 1.200 de las penas de cámara de Granada, Alpujarra, Loja, Alhama, Almuñecar, Motril y Salobreña. El dinero se guardaría en un arca de tres llaves que estarían en posesión del Veedor, Pagador y Maestro Mayor (38).

La figura de Don Luis Hurtado de Mendoza es señera en la situación política del momento (39). Participará en todos los eventos bélicos, incluida la conquista de Túnez, suceso capital en el programa mitológico del conjunto de la Alhambra. También estuvo en la campaña de la Guerra de las Comunidades, primer episodio desde el que demostró una absoluta lealtad al monarca.

Su actividad en la defensa de las costas le obligó en 1539 a dejar la Alcaidía de la Alhambra a su hijo don Iñigo López de Mendoza, fiel continuador de las ideas de su progenitor, que, a su vez, nombró en 1540 como alcaide interino a su tío Don Francisco, hermano de Don Luis y obispo de Jaén (40).

La importancia de Don Luis Hurtado de Mendoza en la política de su época queda patente en su nombramiento como virrey de Navarra en 1543, presidente del Consejo de Indias en 1546 y como miembro de los Consejos de Guerra y Estado en 1557 y 1549 respectivamente. Por fin, en 1559, llegaría al culmen de su carrera al constituirse en presidente del Consejo de Castilla, cargo que desempeñaría hasta 1563, en que se retiró a Mondéjar, donde falleció en 1566 (41).

Don Iñigo, tercer marqués de Mondéjar y cuarto conde de Tendilla, continuó la labor de su padre. Siendo don Luis presidente del Consejo de Castilla, fue enviado como embajador ante el Papa Pío V, participó como Capitán General en la Guerra de las Alpujarras; después pasó a ser virrey de Valencia y luego de Nápoles hasta 1579. Murió en 1580 (42).

Ambos, don Luis y Don Iñigo, serán fundamentalmente, los que plasmarán arquitectónicamente la idea imperial, para lo que recurrirán al arquitecto y escudero de la Alhambra, Pedro Machuca.

Este será la persona idónea para llevar a cabo el proyecto imperial del Conde de Tendilla. Formado en Italia en los círculos de Miguel Angel, era conocedor de los fundamentos intelectuales del Renacimiento; su condición de pintor de imaginería y de hidalgo le otorgaban, a su vez, una situación independiente con respecto a los conflictos gremiales de la ciudad, capacitándolo para la creación de un diseño ajeno a los intereses de taller.

Había llegado a Granada, junto a Jacobo Florentino y Berruguete, buscando la posibilidad de incorporarse a la decoración de la Capilla Real. Allí confluyó, también, Diego de Siloe, conformando el embrión de lo que sería el clasicismo granadino. A partir de 1520, es escudero del marqués de Mondéjar, adquiriendo un primer plano cuando es elegido para la traza del nuevo palacio imperial.

Se instaló en la Alhambra, junto al Mexuar, en el llamado cuarto de Machuca, teniendo anexas dos estancias para las trazas y el modelo de madera que se realizó del palacio por los carpinteros Ruberto y Pierres (43). Su intervención en la obra era la de maestro mayor o arquitecto, comprendiendo su trabajo la elaboración de trazas e instrucciones sin actividad manual directa; ello justifica, sin duda, su corta paga de 100 ducados anuales (44).

Para el diario devenir de la obra sería nombrado aparejador Juan de Marquina, que gozaba de gran prestigio en la ciudad en base a sus realizaciones del Hospital Real, Colegio de Niñas Nobles y Universidad. Se trataba de un cantero formado en los círculos de Enrique Egas en Santiago de Compostela, significando en la ciudad el paso del tardogótico al plateresco. Ahora bien, si su labor le avalaba como cantero de gran maestría, las precisas órdenes de Machuca le impidieron que aflorara algún elemento ajeno al clasicismo de la obra de la Alhambra.

También participaron en la elaboración artistas de formación italiana, como los pintores Julio Aquiles o Alejandro Mayner, así como escultores de la altura de Niccolo da Corte, que será el encargado de introducir los programas mitológicos de la geografía genovesa en Granada (45). Citar, por último, escultores como Juan de Orea, Antonio de Leval y Juan del Campo, colaboradores de Niccolo da Corte en la portada sur.

Machuca, conocedor de la situación artística, no dudó en enviar a su hijo Luis, nacido en 1525, a formarse a Italia. Este lo sucedió, en 1550, en el momento de su muerte. Luis, especialista en dorado y estofado de imágenes, pudo participar en obras de su padre, como el retablo de la Capilla de San Pedro de Osma en la Catedral de Jaén (46). Ahora bien, en lo arquitectónico, al igual que su progenitor, sus intervenciones se circunscribieron a la Alhambra, donde continuó fidedígnamente el modelo del mismo. Murió en 1572 o primeros días de 1573.

Unos años antes del óbito, en 1568, con motivo del levantamiento de los moriscos, las obras se detuvieron. Entonces quedaba por construirse el segundo cuerpo de la fachada occidental, parte de la fachada este en el piso alto y la portada, la columnata del piso alto (aunque las columnas estaban hechas), las bóvedas de los zaguanes, las escaleras y, por supuesto, todas las techumbres.

El proyecto se había concretado en un plano enviado por Machuca al Rey en 1542, donde se recogían las modificaciones que el emperador había comunicado en la carta de 1527, y donde se percibe claramente la nueva definición urbana del espacio (47).

Las habitaciones del conjunto de Daraxa, que tendrían un uso privado, enlazaban con el palacio nuevo. En torno a éste se realizaría un planteamiento de dos plazas, ante las fachadas oeste y sur, separadas por un gran arco que, sin duda, tendría un desarrollo triunfal. Estas plazas posibilitaban la visualización de las portadas encargadas de la concreción del programa alegórico. Para acentuar las líneas de visión hacia el palacio serían porticadas, dando acceso a estancias reservadas para la tropa y para las caballerizas. En la zona del patio de Machuca se realizaría una gran sala para fiestas. En la parte este, adosadas al palacio de los Leones, se construirían las cocinas y, junto a éstas, se reservaba un espacio para la iglesia.

El sistema visual se racionalizaba con los accesos a las plazas. La oeste comprendía una entrada central frente a la portada y otra lateral, desde el sur, que permitía la visualización diagonal de la fachada. Este sistema excluía la Puerta del Vino que posiblemente se hubiera destruido.

La plaza abierta en la fachada sur, de módulo cuadrado, presentaba dos accesos laterales extremos, que obligaban a la inmediata lectura de la portada.

Por tanto, el conjunto se instituye en un espacio de carácter marcadamente ceremonial donde se cuida la posición del individuo respecto a la obra, obligándole a una lectura precisa de elementos, tanto exteriores como interiores. Este conjunto afuncional se reservaría para las actuaciones de Corte, frente a las estancias de Daraxa que adquirirían un papel restringido a la vida íntima del monarca.

XII.2.2. Funcionamiento de la obra.-

El funcionamiento interno de la obra lo conocemos por las primeras instrucciones que se realizaron para tal menester, aprobadas por el Rey en 1549, aunque el proyecto lo remitió Tendilla en julio de 1546 (48). Carlos V respetó el proceder de su Alcaide añadiéndole la figura del Veedor, que en la persona de Sebastián de Peñalosa había sido nombrado por el emperador en el interim comprendido entre la formulación y la aprobación.

Los cargos principales eran los siguientes: Obrero, Pagador, Tenedor, Escribano, Maestro Mayor y Veedor.

La función del Obrero era la de supervisor general, ya que todo entraba bajo su jurisdicción:

1. Tenía que contratar a todas las personas que fueran necesarias para las obras constatando su pericia.
2. Se encargaría de ajustar el jornal, no pudiendo ser mayor de lo acostumbrado. En caso de que lo fuera debía de consultarlo con el Conde.

3. Podía despedir a aquellas personas que no fueran hábiles o "... supiere que es holgazán, reboltoso o vicioso o está en algún pecado público..." (49).

4. Todas las mañanas, antes de comenzar el trabajo, debía de asignar a cada oficial los peones correspondientes. También, junto al maestro mayor, pondría la pena correspondiente a aquel que faltara.

5. Tendría que visitar contínuamente las obras, viendo la necesidad de material para que se sirviese a los oficiales y no perdiesen el tiempo.

6. Igualmente cuidaría de la perfección de los trabajos y si encontraba defectos lo comunicaría al conde para que procediera en consecuencia.

7. Había prohibición de dar obras a destajo sin autorización del Conde de Tendilla. Ahora bien, si éste las autorizaba, el Obrero, haría las condiciones para el remate.

8. También se encargaría de la compra de materiales a precios moderados y de buena calidad.

9. Especial cuidado debía de tener con la Casa Real Vieja, la cual tenía que visitar con frecuencia por si alguna pared se arruinaba, comunicándoselo inmediatamente al conde.

10. Igualmente debía de hacer con las torres y murallas de la Alhambra.

11. Todo lo que decidiera debía de hacer que el escribano lo anotara en su libro.

Por lo que se refiere al Pagador:

1. Debía de venir a la obra cada sábado y, visto el libro del escribano, pagar a cada obrero los jornales correspondientes a la semana.
2. Esto lo haría en presencia del maestro mayor, escribano, obrero y tenedor. No pudiéndose ausentar más de uno de estos.
3. También pagaría a todos los proveedores de material durante la semana correspondiente.

El Tenedor de materiales centraba su función en los siguientes puntos:

1. En dos almacenes debía tener todos los materiales, habiendo de presentar los distintos trabajadores una cédula firmada por el obrero y maestro mayor para retirar cualquier cosa.
2. Si alguna herramienta se estropeaba la guardaría hasta dar cuenta de ello.
3. Avisaría al conde sobre las faltas que apreciara en la obra, tanto de material como de habilidad en las personas que allí trabajasen.

En lo referente al Escribano:

1. Vendría cada día por la mañana antes de entrar para anotar las personas que trabajaban y el jornal de cada una para el pago del sábado.
2. Este día comunicaría al obrero si algún trabajador no estaba suficientemente cualificado para que lo despidiera, y si éste no lo hiciera lo diría al conde.
3. En un segundo libro anotaría el material que se comprara. De éste se le tomaría cuenta al Tenedor.
4. Anotaría, también, cualquier baja o castigo impuesto por el obrero o maestro mayor para computarlo en la paga.
5. Estaría contínuamente en los talleres y lugares de trabajo controlando la negligencia u holgazanería de los obreros, avisando al Obrero para que los despida.

El Maestro Mayor será el encargado "... de traçar e ordenar todo lo que en la obra de la casa real, que en esta Alhambra se hedifica se ha de hazer conforme a la traça que el Marqués, mi señor, dexó y ha de dar a los entalladores y canteros y otros officiales que en ella trabajan los dibuxos y deseños de lo que han de hazer con sus proporçiones y tamaños precisos conforme a Architeqtura, y antes que los de a los dichos officiales los mostrará al conde para que añada o quite o enmiende en ellos lo que le paresciere que conviene" (50).

También tenía que visitar contínuamente las obras, viendo la pericia de los trabajadores, pudiendo despedir, previa comunicación al Obrero, a aquel que no viese adecuado.

Aparte de esto debía supervisar el material y comprobar la habilidad de los nuevos contratados. Se necesitaba su aprobación para la compra de nuevo material, y comunicaba al conde cualquier irregularidad.

El Veedor, como dijimos, es una figura nombrada por el rey entre 1546 y 1549. El primer nombramiento recayó en Sebastián de Peñalosa. Su función era la de escribir las nóminas, dar fe de las pagas junto al maestro mayor y obrero, estar presente en la compra de materiales y controlar el cumplimiento de las instrucciones por los otros oficiales; todo lo registraría en un libro que tendría para tal efecto y con el que daría cuenta cuando se le pidiese.

Las instrucciones delimitan perfectamente las funciones de cada uno de los cargos que controlan la obra. Ahora bien, en todos ellos queda patente la falta de independencia, lo que evitaría abusos, y la omnipresencia de la figura del Conde de Tendilla que supervisaba mediante distintos conductos el conjunto de las obras; y, sobre todo, controlaba las trazas del Maestro Mayor que, incluso, podía variar si no coincidían con su intencionalidad.

Otros datos que se pueden extraer de este documento son las penas que se podían imponer a los trabajadores y el horario laboral.

El castigo a los trabajadores provenía del hecho de encontrarlos parados; la primera vez el Obrero les pondría una multa que sería doblada en la segunda ocasión, y despedidos en la tercera.

El horario desde el mes de mayo hasta el de septiembre se iniciaría con la salida del sol, descansarían desde las once a las una, para continuar hasta la puesta de sol. Desde septiembre a mayo comenzaría la jornada a la salida del sol, se descansaría desde las doce a las una, y se daría por concluida a la puesta de sol. El trabajo comprendía desde lunes a sábado inclusives, descansando el domingo.

XII.2.3. Definición arquitectónica de la idea imperial.-

Aunque en el periodo de los Machuca no se llegarán a concluir las obras, sí fue en estos momentos cuando se diseñó el programa simbólico que, pese a no funcionar en su totalidad, permite un acercamiento comprensivo.

Las intervenciones arquitectónicas de Carlos V en la Alhambra aunan el símbolo y la alegoría, desarrollando un completísimo discurso filosófico-político dirigido a todo el orbe cristiano.

Carlos V, tras su boda en 1526 con Isabel de Portugal, emprende viaje desde Sevilla a Granada, ciudad elegida para luna de miel. Se encuentra con una ciudad árabe en la que se están produciendo una serie de intervenciones urbanas de poco alcance, que conllevan la apropiación progresiva, por parte de los conquistadores, del espacio ciudadano en base al asentamiento de instituciones representativas del nuevo orden, convirtiendo los núcleos moriscos en zonas de recesión (51). No obstante, si la decisión política más grave de los Reyes Católicos fue la de instalar en Granada el panteón de la monarquía, Carlos V no duda calificar la Capilla Real como "estrecho sepulcro para la gloria de sus abuelos" (52).

Ante esto, las intervenciones de Carlos suponen importantes innovaciones en el programa constructivo desarrollado hasta la fecha. Las dos esenciales afectarán a la Catedral y a las obras de la Alhambra.

La teorización política del imperio que el doctor Mota expone ante las Cortes de la Coruña en 1520, tratará de instituir éste como continuación del antiguo: "... mientras las otras naciones enviaban a Roma tributos, España enviaba emperadores, y envió a Trajano, Adriano y Teodosio; igualmente, ahora vino el imperio a buscar el emperador a España, y nuestro rey de España es hecho, por la Gracia de Dios, rey de romanos y emperador el mundo" (53). De forma similar, en la plasmación artística de los ideales del nue

vo monarca se rechaza lo moderno, lo gótico, por el nuevo lenguaje cimentado en la antigüedad greco-romana. Esto, justifica plenamente el abandono del proyecto de Enrique Egas para la Catedral de Granada, ya que el cambio de función que convierte a ésta en capilla funeraria imperial, necesita de un nuevo lenguaje que recupere las formas y símbolos de la Roma Imperial, léxico más adecuado para la idea universalista de un imperio, que pretendía ser continuación del romano.

La segunda decisión importante será la de situar la mansión terrena del emperador dentro del Alcázar árabe, lo que supone la apropiación simbólica de un espacio de recia tradición palatina, que sufrirá una redefinición concretada en tres puntos: Puerta de las Granadas, Pilar y Palacio de Carlos V.

Vamos a intentar una lectura de este programa ciñéndonos al "sensus" simbólico de los elementos arquitectónicos y geometría abstracta, dejando, un tanto al margen, el discurso derivado de las representaciones histórico-míticas que han sido magníficamente interpretadas por Santiago Sebastián (54) sobre estudios de Rosenthal (55), Gómez Moreno (56) y Don Diego Angulo (57).

El recorrido del programa desarrollado en la Alhambra tiene un carácter lineal, iniciándose en la Puerta de las Granadas que, situada al final de la cuesta de Gomérez,

indica el lugar donde comenzaba la jurisdicción de la Alhambra. Se halla en el espacio que ocupaba la puerta llamada por los árabes: Bib-Handac y también Bib-Leuxar (58).

Presenta una estructura tripartita, con un gran arco central y dos, más pequeños, laterales. El conjunto es de piedra de Escúzar labrada a la rústica, situándose en el centro un gran frontón triangular sobre pilastras toscanas, que se rompe para anidar el escudo imperial. Sobre el frontón, a modo de figuras rampantes, se sitúan las esculturas alegóricas de la Paz y de la Abundancia. Por último, funcionando de acróteras, se sitúan tres granadas entreabiertas que han dado origen al nombre actual de la puerta (59).

Esta portada contiene todo un discurso simbólico donde los intereses castrenses, -la necesidad objetiva de resistir la artillería de un posible enemigo-, ceden ante la voluntad metafórica de proclamar la potencia e invencibilidad del emperador. No podemos pasar por alto el hecho que la puerta tenga desarrollo artístico hacia la ciudad y no hacia el interior. Esta idea se potencia a través del estilo rústico que forma parte de un léxico común a toda Europa, como lo atestiguan las puertas de los castillos y arsenales del imperio, las estructuras defensivas de la República Veneciana y de la Florencia de los Médicis, las portadas de acceso a las ciudadelas y alcázares españoles... De ahí la cantidad de piedra y la organización estructural, que exagera deliberadamente la rusticidad.

El segundo elemento arquitectónico con una clara significación simbólica, sería el estilo toscano de las pilastras, integrado perfectamente con el orden rústico; tanto es así, que excepto en los estados italianos del XVI, el citado estilo acabará identificándose con el orden rústico. Esta unión de lo rústico y toscano confirma la vocación semántica de éste último, para expresar la fuerza, la potencia, la seguridad y la severidad marcial. Habiendo descubierto la metáfora, hay que presentar con formas perfectamente elaboradas los bloques rugosos de piedra bruta como si acabaran de salir de la cantera (60).

Continuando la lectura de las obras realizadas bajo la inspiración del emperador, hemos de detenernos en el Pilar de Carlos V, en cuyo zócalo se desarrolla un completo programa ornamental renacentista: mascarones, querubines, niños, delfines...; y una neráldica completa: imperial, de la ciudad y del conde de Tendilla (gobernador y rector de las obras de la Alhambra). Sobre estos ornatos destacan cuatro medallones situados en un lienzo de pared de sillares de Escúzar, que se añadió a la fuente para apoyo y realce. El primero, representa a Hércules matando a la hidra de Lerma, y debajo este letrero: NON MEMORABITUR ULTRA; el segundo, a los hermanos Frixo y Hele pasando el Helesponto sobre un carnero, con la leyenda: IMAGO MISTICAE HONORIS; el tercero a Dafne, perseguida por Apolo y comenzada a convertir en laurel, y al pie: A SOLE FUGANTE FUGIT; el cuarto, a Alejandro Magno cabalgando sobre su legendario Bucéfalo con la inscripción: NON SUFFICIT ORBIS.

Don Diego Angulo (61) y el profesor Santiago Sebastián (62) al interpretar estos relieves ven muy claras las alusiones al emperador en los de Hércules y Alejandro, así como en el de Frixo y Hele que van tras el vellocino de oro. En cambio, en lo que se refiere a la representación de Apolo y Dafne, piensan los referidos estudiosos, que sería una referencia directa al monumento en sí; Dafne, huyendo del sol radiante (Apolo), la fuente protegida por el inmenso bosque de la Alhambra. Creemos que esta interpretación rompe con la idea fundamental del programa, que sería la exaltación de la figura del emperador. Penaamos que la clave iconológica se encuentra en el laurel en que queda transformada Dafne, cuando consigue atraparla Apolo. Según la leyenda, el hijo de Júpiter al darse cuenta de la imposibilidad de hacer de Dafne su esposa, prometió no casarse nunca e hizo que el laurel fuese, desde ese preciso instante, la recompensa por la cual luchasen poetas, artistas y hombres de estado. No hay que olvidar el fuerte valor simbólico que el laurel obstentó durante la época clásica, convirtiéndose en signo imperial. Más aún, Alciato en su "Emblemata" nos habla del laurel dedicándole un terceto alusivo al emperador Carlos: "Una corona de laurel se deve / A Carlos Quinto, que la vittoriosa / Frente gran razón es que tal la lleve"(63).

Si asumimos el relieve como una alusión a la coronación triunfal del emperador, se unificaría el "sensus" simbólico de los otros tres medallones.

El palacio imperial presenta cuatro lados aislados, articulados sobre variaciones de temas bramantescos, herencia, sin duda, de las experiencias romanas de Machuca. Su alzado exterior consta de dos cuerpos; el primero toscano, tiene los sillares almohadillados, excepto por la parte norte que es liso y sin las pilastras que adornan los demás testeros. Entre estas pilastras existen dos órdenes de ventanas, rectangulares las inferiores y circulares las otras, repitiéndose el esquema en el cuerpo alto. El orden seguido en este cuerpo es el jónico, con bastante ornamentación, contrastando con el cuerpo bajo mucho más severo.

El interior se define en torno al magnífico patio circular, concebido como: "... una gran fachada de un solo frente contínuo, sin ángulos, donde se utiliza como fórmula altamente expresiva el adintelamiento griego en sus dos plantas, dórico-toscana la inferior y jónica sobre pedestales la superior, cruzado por ejes espaciales que definen las portadas de acceso a los zaguanes; y la escalera principal, se enlaza sabiamente con la magnífica bóveda de canón anular del pórtico..." (64).

Tres elementos de significación hay que tener en cuenta para la comprensión del palacio: la Planta, los ciclos histórico-alegóricos procedentes principalmente de las

portadas sur y oeste y, en tercer lugar, el análisis preciso de ciertos elementos arquitectónicos constitutivos de la obra.

La planta se instituye en el juego de dos figuras geométricas: el círculo y el cuadrado. La idea de patio circular parece estar inspirada en la Roma del siglo XVI. El profesor Henares, en la línea de Gómez-Moreno (65), al hablar de las relaciones estructurales de esta solución, nos sitúa en contacto con:"... S. Pietro in Montorio, de Bramante, obra conmemorativa costeada por los Reyes Católicos,que había de rodearse por un patio circular, como puede verse en la planta publicada por Serlio, o en el Belvedere del Vaticano, proyectado por el mismo arquitecto; Rafael diseñará un patio circular para la Villa Madama y lo mismo hará B. Peruzzi para su proyecto de convento conservado en los Uffizi, existiendo con anterioridad la idea de un palacio de planta y patio circulares entre los dibujos de Leonardo. El rasgo común de casi todos estos planes es su no realización -lo que nada resta a su importancia en el futuro de la arquitectura cortesana y del urbanismo como un horizonte ideal-; no ocurre así con el proyecto de Vignola para la villa Caprarola, donde el patio circular está comprendido dentro de un pentágono" (66).

El discurso simbólico hay que desprenderlo de las figuras geométricas que conforman la planta; éstas, gozan de prestigio en casi la totalidad de culturas. En este sen

tido, es necesario recordar como la mitología hindú dice que el dios Brahma, estando sentado en un gigantesco loto de mil pétalos volvió los ojos a los cuatro puntos cardinales antes de comenzar la creación del mundo. Esta revisión cuádruple desde el círculo del loto fue una especie de orientación preliminar, una indispensable toma de posición que debía efectuar antes de disponerse a comenzar su obra creadora (67). Del plano divino del círculo es necesario pasar a un plano material concretado en el cuadrado.

Los significantes derivados de estas figuras funcionan culturalmente. incluso a nivel de inconsciente colectivo. Para la secta Zen, el círculo representa iluminación, simboliza la perfección humana. En el arte cristiano europeo los círculos abstractos representados en los rosetones góticos, son representaciones del "sí-mismo" del hombre, traspuestas al plano cósmico. El círculo es un símbolo de la psique (hasta Platón describe la psique como esfera).El cuadrado es un símbolo de la materia terrenal, del cuerpo y de la realidad (68).

La geometría del círculo despertó desde un primer momento un inusitado interés en los teóricos del Renacimiento. Este contencioso se centró, en relación con la construcción de espacios religiosos. Alberti, en "De re aedificatoria", expone el primer programa completo de la iglesia ideal del Renacimiento, prefiriendo en planta el círculo sobre cualquier figura geométrica, reforzando su elección en el mo

delo Naturaleza, que prefiere la forma redonda a todas las demás.

Filarete asimila las ideas de Alberti, añadiéndole el efecto reconfortante del círculo, pues: " -al contemplar un círculo, la mirada gira en torno instantáneamente, sin interrupción ni obstáculo-. De este modo, la consideración cósmico-filosófica de Alberti con respecto a la forma, se ve complementada por un enfoque psicológico y visual"(69).

El prestigio del círculo se aumenta al entrar en el campo de la teoría de las proporciones. La respuesta a la búsqueda de la armonía y proporción se encuentra en el tercer libro de Vitrubio, que comienza hablando sobre las de la figura humana que, debían reflejarse en relación a los templos. Como prueba de la armonía y perfección del cuerpo humano, mostró cómo encuadraba exactamente un hombre bien constituído, con manos y piés bien extendidos, dentro de las figuras geométricas más perfectas: el círculo y el cuadrado (70). El texto de Vitrubio fue ilustrado por diversos autores, siendo Leonardo da Vinci quien lo interpretó con mayor precisión.

Las últimas consecuencias de este contencioso se extraen de la obra sobre la Armonía Universal de Francisco Zorzi, donde encontramos una ilustración del hombre encuadrado en un círculo, en un capítulo que lleva por título: "Quod homo imitatur mundum in figura circulari". El signi-

ficado cósmico de esta figura no podía ser más claro; pero el título encierra sólo la mitad de las ideas del autor. Para él, la figura de Vitrubio posee una doble cualidad: en efecto, descubre a través del mundo visible y corpóreo (homo-mundus) la relación invisible e intelectual entre el alma y Dios, porque Dios es la "intelligibilis sphaera". El autor interpreta la figura derivada de Vitrubio a la luz de la geometría mística del neoplatonismo, que había llegado hasta él a través de Marsilio Ficino y que procedía originalmente de Plotino.

Con la resurrección renacentista de la interpretación matemática de Dios y del mundo, que dieron los griegos -vigorizada por la creencia cristiana de que el Hombre, como imagen de Dios, encarna la armonía, del universo-, la figura de Vitrubio inscrita en un cuadrado y en un círculo, se convirtió en símbolo de la simpatía matemática entre el microcosmos y el macrocosmos (71).

Volviendo al universo del mito, Plutarco, al hablar de la fundación de Roma por Rómulo, nos dice que primeramente cavaron un hoyo circular, donde el Comitium o Tribunal de la Asamblea se sitúa actualmente, y en él arrojaron ofrendas simbólicas de frutos de la tierra. Luego, cada hombre cogió un puñado de tierra del campo de donde procedía y los echaron mezclados en el hoyo. A éste se le dió el nombre de "mundus". Alrededor de él, Rómulo trazó un círculo, los límites de la ciudad, con un arado arrastrado por un toro

y una vaca. Allí donde se proyectaba una puerta, levantaba la reja del arado y este pasaba de largo. La ciudad fundada con esta ceremonia solemne era de forma circular. Sin embargo, la antigua y famosa descripción de Roma es "urbs quadrata", la ciudad cuadrada. Según una teoría que intenta reconciliar esa contradicción, la palabra "quadrata"debe entenderse como cuatripartita, es decir, la ciudad circular fue dividida en cuatro partes por dos arterias principales, que iban de norte a sur y de oeste a este. El punto de intersección coincidía con el "mundus" mencionado por Plutarco. Según otra teoría, la contradicción puede entenderse sólo como un símbolo, es decir, como representación visual del problema matemáticamente irresoluble, de la cuadratura del círculo, que tanto preocupó a los griegos y que desempeñaría tan importante papel en la alquimia. Aunque parezca extraño, antes de contar la ceremonia circular de la fundación de la ciudad realizada por Rómulo, Plutarco también habla de Roma como "Roma quadrata", una ciudad cuadrada.Para él Roma era, a la vez, circular y cuadrada (72).

Evidentemente, en ambas teorías queda en común la gran fuerza simbólica del círculo y del cuadrado, pero hemos referido este extenso párrafo sobre la fundación de Roma, para poner de relieve el tema del "mundus". Efectivamente, la instalación, la construcción de una nueva mansión, supone una reiteración cosmogónica. Se crea un "imago mundi", un microcosmos, pero todo a partir de un centro.

Volviendo al Palacio de Carlos V, quisiéramos llamar la atención sobre la carencia de un elemento que visualice el centro, como podría ser, a falta de bóveda, una fuente, un pozo, o cualquier elemento conmemorativo. No queremos olvidar en este momento que: "el mundus romano era una fosa circular dividida en cuatro: era a la vez imagen del Cosmos y el modelo ejemplar de hábitat humano" (73). Por tanto, ¿No podríamos interpretar el palacio como esa fosa circular perfectamente orientada, que se instituye en el "mundus" del universo carolino? ¿No tendría de esta forma una mayor proyección simbólica, que la simple visión de la mansión del emperador, como microcosmos en sí-mismo? La respuesta a estas preguntas es posible que no esté siquiera en la mente de sus constructores y que funcione a nivel de inconsciente cultural, pero sirva para la reflexión dos cuestiones: la experimentación contemporánea sobre planta central para el panteón imperial, que lleva a cabo Siloe en la Catedral; y en segundo lugar, el funcionamiento del palacio como fachada, tanto exterior como interior, lo que queda corroborado por el hecho de que varios muros divisorios de los espacios destinados a residencia, coinciden con vanos de la fachada, error que proviene de haber dado las medidas de las habitaciones después de realizarse las portadas.

En lo concerniente a las portadas, la sur y oeste, presentan un vigoroso programa alegórico, mientras que la

norte y este se contentan con los elementos arquitectónicos que las forman. No nos vamos a detener excesivamente en ellas por estar suficientemente interpretadas por el profesor Santiago Sebastián (74). En la correspondiente a la fachada sur se sitúan una serie de relieves alusivos a Neptuno que, sin duda, hacen referencia a los triunfos marítimos del emperador. El programa se completa con las figuras de la Historia y la Fama; la primera recuerda y la segunda difunde las glorias, las virtudes, del monarca. La portada oeste presenta en los pedestales del piso bajo relieves de una batalla (posiblemente Pavía) y otros alusivos a la Paz, simbolizada por dos figuras femeninas que, en compañía de genios, queman las armas y sostienen las columnas de Hércules con el mundo en el centro. En el piso alto existen tres tondos; el del centro con el escudo imperial, y los laterales con representaciones heráclleas: la lucha con el toro de Creta y con el león de Nemea, alusiones directas a Carlos V, el nuevo Hércules.

Este programa alegórico-mitológico se completaría con las pinturas que Julio Aquiles realizó para el Tocador de la Reina y con el proyecto no realizado de frescos para la bóveda anular del patio.

Al comenzar la interpretación del Palacio, concretábamos su discurso simbólico en la interacción de las figuras geométricas de la planta, en las representaciones alegóricas de las portadas y, por último, en la interpretación de ciertos elementos constructivos que pasamos a analizar a continuación.

En primer lugar, hay que detenerse en el fuerte almohadillado de la planta baja del palacio. "Los grandes ornamentos en relieve, modificados por los numerosos ejemplos de la antiguedad, continuaron usándose incluso en la Edad Media, especialmente con el objetivo de defenderse, pero alcanzando una perfección de alto nivel en los edificios situados en el territorio de la Toscana, como el palacio de la Señoría en Florencia y numerosas estancias de los magnates de la ciudad. Este método de construcción alude claramente a la estabilidad política y a la potencia económica de los habitantes de la ciudad y ha sido transmitida directamente al renacimiento toscano del siglo XV, permitiendo la realización de obras como el Palacio Pitti de Filippo Brunnelleschi o el Palacio de los Médicis de Michelozzo, que sirven de base a la gran moda del estilo rústico en el siglo siguiente. En todos los paises europeos, en efecto, los arquitectos del siglo XVI utilizaron el estilo rústico para las grandes superficies o la totalidad de los edificios, procurando dar la impresión, a veces, de una extraordinaria estabilidad y, a veces, de una libertad desenvuelta y creadora" (75).

Un elemento fundamental de marcado carácter simbólico serían las pilastras toscano-dóricas del piso bajo de la fachada. La semántica de lo toscano quedaba de manifiesto al referirnos a la puerta de las Granadas; hay que matizar aquí, que la unión del toscano y dórico es una decisión exclusiva en la cultura artística del Renacimiento, siendo poco frecuente la unión del toscano con el jónico y, aún

menos, con el corintio o compuesto, La columna de estilo toscano-dórico se instituye en símbolo o emblema del triunfo, de la razón y orden sobre el caos. Esta significación se arrastra desde la antiguedad; ejemplo de ello serían las columnas dedicadas a las proezas de Trajano y Antonino. La cultura del quinientos se apropia de la metáfora, volviéndola a proponer, ampliada con enormes columnas tanto en los espacios urbanos de Florencia (la columna de la justicia de Cosme I) o en París (la columna de la Paz de Catalina de Médicis), como en el caso que nos ocupa del Palacio de Carlos V, apareciendo ésta en los escudos de armas, en el relieve del estilobato de la portada occidental, que simboliza la paz universal, y en los azulejos con el emblema del emperador que se situaron en las restauraciones llevadas a cabo durante el siglo XVI en el Mexuar el palacio árabe.

El predominio del orden dórico lo encontramos en la portada occidental y en la columnata inferior del patio.No es el dórico ortodoxo de los templos griegos de apariencia maciza, el fuste profundamente acanalado y ausencia total del basamento, sino un dórico transformado por los arquitectos romanos que, manteniendo en el entablamento el friso compuesto de triglifos y metopas, hicieron de las estrías del fuste un elemento decorativo que se puede suprimir, e introdujeron el uso del basamento. Esta versión romana es la que recoge el siglo XVI, donde no sólo se valora la expresión de potencia, como la fuerza vigorosa del toscano, sino también como la fuerza majestuosa impregnada de "fasto". La expresión de poder se une con la voluntad decorativa.

Es necesario detenerse brevemente en la malograda fachada norte que, si bien carece de un programa semejante a los desarrollados en las portadas sur y oeste, no por eso está carente de significación. Probablemente la situación económica obligó a restricciones en el proyecto inicial;por ello, se va a recurrir a la simplicidad del estilo toscano que no requería la intervención de escultores. La facilidad y economía en su realización hacen del toscano el estilo más difundido en la Europa del quinientos, sobre todo, en organismos públicos que normalmente cuentan con subvenciones relativamente escasas. El estilo es adecuado máxime cuando no se pierde el valor representativo necesario al edificio que se carga de un carácter solemne y austero.

Una última y obligada referencia a las aldabas de bronce de la planta baja del palacio. Están formadas por una columna enroscada con el lema del emperador, en las cabezas del clavo del que penden aparecen esculpidos la cabeza de un león o de un águila. La representación de animales es un tema que va a enriquecer la arquitectura del siglo XVI, reuniendo en ellas el valor simbólico de poder que poseía en la antiguedad clásica y, por otro lado, la rica tradición de las figuras heráldicas. A veces, durante el Renacimiento, los artífices se recrean en la traza minuciosa de animales, introduciendo de esta forma, en la arquitectura, las investigaciones de las nacientes ciencias naturales.

Concluyendo, las intervenciones de Carlos V en la Alhambra forman un conjunto significativo indisoluble. Para su realización se va a servir de Pedro de Machuca, creándose una relación entre el conde de Tendilla y el arquitecto, similar a la sustentada por los mecenas italianos, ignorando los funcionamientos gremiales de la ciudad. Esta situación jurídica, junto a los innegables triunfos en la escena política del emperador permiten plasmar arquitectónicamente todo un discurso programático de una obra utópica, pero no por ello carente de interés. Para ello, se va a utilizar un depurado vocabulario clásico que conecta con las experiencias iniciales del manierismo romano, situándose, por tanto, las intervenciones de la Alhambra, en la vanguardia artística europea de estos momentos.

XII.3. DECADENCIA INSTITUCIONAL.-

XII.3.1. El periodo de Juan de Orea.-

Don Iñigo López de Mendoza cedió la Alcaidía de la Alhambra a su hijo Don Luis Hurtado de Mendoza en 1561-62, aunque no la Capitanía General. Tendría don Luis 18 ó 19 años, ya que había nacido en 1543, en un momento en que los burócratas situados por Felipe II en la ciudad ponían en entredicho el poder de los regentes de la Alhambra. "Celoso de que su rival civil, el chanciller, le mostrase falta de respeto a causa de su extrema juventud, don Luis se mostraba excepcionalmente altivo y pendenciero..." (76).

Los enfrentamientos, concretados en don Pedro de Deza al asumir la presidencia de la Chancillería en 1566, aumentaron con el levantamiento morisco hasta tal punto que se ampliaron a Don Juan de Austria.

Su padre, Don Iñigo, fue llamado, en 1569, a la Corte para dejar vía libre al de Austria, desviándolo de la situación con el nombramiento de virrey de Valencia (77).

El cerco se crecía en torno a don Luis, lo que le llevó a dar motivos de acusación a sus enemigos que se concretan, según Erika Spirakovsky, en la amenaza de muerte a Don Juan de Austria, en un arrebato colérico (78). La respuesta del Rey no se hizo esperar. En 1569, se les desposeía de la Alcaidía de la Alhambra en favor del Corregi-

dor Don Juan Rodriguez de Villafuente, colaborador del presidente Deza (79).

Debió de recuperar, al menos parcialmente, el título, ya que en 1576 mandaba una súplica al Rey para que se reanudaran las obras, suspendidas por el levantamiento morisco, a la vez que se desentendía de las mismas si no se efectuaban rápidos y necesarios reparos (80).

No obstante, en 1580, será de nuevo acusado por el homicidio de un criado, lo que le llevará a prisión hasta que Felipe III lo ponga en libertad (81). No volvió a Granada, muriendo en 1604, aunque en 1600 intentó que se reconociera su poder en la Alhambra ordenando la suspensión de las obras, lo que no fue atendido (82).

Al no dejar descendencia se hizo con el cargo de la Alhambra don Cristóbal de Rojas y Sandoval, duque de Uceda, hasta que Felipe IV restituyó la posesión a don Iñigo López de Mendoza, sobrino de don Luis, aunque ya no fueron capitanes generales del reino de Granada (83).

En cuanto a las obras, el levantamiento morisco obligó a paralizarlas, máxime cuando el impuesto que estos pagaban suponía el principal sustento de la fábrica. Juan de Orea fue nombrado maestro mayor en 1574 (84) y enviado a la Corte para pedir al Rey la reanudación de los trabajos, atendiendo al deterioro que se producía, no ya en la casa Real Nueva, sino en el conjunto defensivo. Felipe II, más

preccupado por el proyecto de El Escorial, no era partidario de la construcción de una obra costosa, inservible para él, y que además había perdido su sistema de subvención. Aquí se iniciará la decadencia del proyecto que continuará de forma precaria, pasando por diversas etapas, para concluir en una terminación de urgencia y alejada de las intenciones que le vieron nacer en el siglo XVI.

Orea volvió de la Corte sin respuesta, lo que motivó que en 1576 el Conde de Tendilla volviera a insistir ante la precariedad de algunos sectores cuya reparación:"... si con brevedad no se haze costará mucho después o se a de dexar perder todo..." (85), amenazando, incluso, con que si no se libra dinero:"... quedo descargado para lo que adelante puede suzeder..." (86).

Un nuevo intento realizaría Juan de Orea suplicando al Rey que el receptor de los bienes confiscados a moriscos, Don Hernando Varela, devolviera 1.385.000 maravedíes que el fondo de las obras había prestado para la campaña bélica (87).

Por fin, en 1579, se reanudaban las obras con la asignación que quedaba tras haber perdido la renta de los moriscos; es decir, 800 ducados de los bienes Hábices y 1200 de las penas de cámara de Granada, Alpujarra, Loja, Alhama, Almuñecar, Motril y Salobreña. Se confirma a Juan de Orea como maestro mayor y, al haber fallecido el veedor y pagador, se nombra al teniente de Alcaide de la Alhambra

para ambos cargos en espera de un pronto nombramiento de Pagador.

En 1581 se otorgan para la continuación de las obras 6.000 ducados, procedentes de las rentas de los Reales Alcázares de Sevilla, que estaban asignados al Alcazar de Toledo (88). Si los moriscos pagaban 10.000 ducados, la nueva asignación suponía un detrimento de 4.000 ducados anuales.

Anteriormente a la iniciación de las obras y atendiendo al tiempo que habían estado paradas, se consultó con Juan de Maeda, poco antes de su muerte ocurrida en 1576, para que valorara la situación real del palacio. En este informe se revela la condición privilegiada de la que habían gozado los Machuca y que, ahora, era recriminada: "Machuca el Viejo, que fue el primer maestro que intentó los edificios de esta Real casa, era pintor mui eçelente, y el hixo que le suçedió tanbień y estos tales en conponer y adornar una delantera y acabarla hiziéronlo mui bien y así pareze por lo que en esta Real casa está edificado, y en lo demás que son los repartimientos, ataxos, gruesos de paredes y considerar el edificio hecho y acabado devieron de tener algunas faltas, teniendo en poco el discurso de la xeumetría no dando los gruesos y tamaños que convenía a las paredes..." (89). Aconseja, por fin, la consulta a otros arquitectos de la corte, a Rodrigo Gil y a Andrés de Vandelvira.

Paralelamente, elaborará otro informe valorando en 100.000 ducados el dinero necesario para la conclusión del palacio (90). Este informe lo realiza a instancias de Don Pedro de Deza, Presidente de la Chancillería de Granada, lo que revela la preponderancia que habían obtenido los burócratas en detrimento de los cortesanos, situación agudizada en el caso granadino tras el contencioso morisco, y el particular con Don Luis Hurtado de Mendoza.

En 1580, Felipe II llamó a Orea a Badajoz para, bajo la dirección de Juan de Herrera, determinar el proceso de continuación de las obras para concluirlas lo más rápidamente posible. Las directrices de Herrera tienden a aligerar la decoración con algunos cambios estructurales entre los que destacan el segundo cuerpo de la fachada oeste.

Juan de Orea falleció en 1580 sin haber levantado prácticamente nada. Quizás su labor más importante se centró en la adecuación de la Sala de los Reyes en el Palacio de los Leones para pasar, en 1576, allí la iglesia de Santa María de la Alhambra, mientras se labraba el nuevo edificio (91). Para reemplazarle fue nombrado por cédula de 19 de noviembre de 1583 Juan de Minjares, aparejador que había sido del palacio de Aranjuez y de la iglesia, fachada y pórtico principal del monasterio de El Escorial(92). Se trataba de un pupilo de Herrera que llevaría a cabo las transformaciones proyectadas por éste.

XII.3.2. Juan de Minjares-Juan de la Vega.-

Juan de Minjares dirigirá la obra hasta 1599 en que muere. La renta de los Reales Alcázares de Sevilla permiten un aceleramiento de los trabajos, elevando entre 1584 y 1591 el segundo piso de la portada oeste (93). El zaguán del mismo lado se ejecutará entre 1592 y 1595 (94). En 1593 se construye la galería del piso superior del patio (95). En 1594 se trabaja en el piso alto del lado este y de la capilla, comenzando la portada de este lateral en 1596 (96). Por fín, en 1598 se comenzaban las labores en el lado norte (97).

Ahora bien, este movimiento no lo podemos achacar a la dirección efectiva de Minjares, que se ausentaba constantemente para atender las obras que dirigía en Sevilla, sino a la voluntad de su aparejador Juan de la Vega. Su eficacia queda resaltada por el hecho de que a la muerte del maestro mayor no se nombrará uno nuevo, sino que asumirá esta función Juan de la Vega como si se tratara de una ausencia del anterior. La situación se prorrogará hasta su muerte en 1612, nombrándose entonces a Pedro Velasco (98).

La situación económica empeoró a partir de 1604, en que se sustituyen los 6.000 ducados de las rentas de los Alcázares de Sevilla por 4.000 ducados situados en las rentas del azúcar de Granada; la irregularidad y el constante atraso de este juro paralizaron prácticamente las obras a partir de este momento (99).

Las ausencias de Minjares, aunque no siempre, comprenden el invierno, más suave en Sevilla, pasando el verano en Granada. Por ejemplo, en 1585, no estuvo desde enero a octubre, con el paréntesis de una visita entre el 9 y 16 de marzo. En 1586 estuvo ausente desde enero al 29 de marzo, y desde el 9 de abril al 19 de julio. Posteriormente, marchó a Sevilla el 4 de octubre volviendo en julio de 1587. Tras el verano, en septiembre, se ausentó regresando en julio de 1588 (100). Como vemos, las ausencias son excesivamente prolongadas como para afirmar que poco sería lo que dirigiría realmente, si exceptuamos el segundo cuerpo de la portada oeste donde se siguieron las trazas de Herrera contratando a Andrés de Ocampo para lo escultórico. No podemos olvidar que Minjares será uno de los introductores de las fórmulas escurialenses en Andalucía como queda patente en la obra de la Lonja de Sevilla.

Esta situación provocaba bastante malestar en las obras. El tema queda reflejado en una queja presentada por el Veedor el 29 de agosto de 1597, en ella dice:"... que no acude a la obra sino dos o tres meses del verano por huir del calor de Sevilla por gozar de las nieves y buenas bevidas que hay aquí, se levanta a las 9 y se viene a la Contaduría y se sienta y pone las piernas en otra silla, y se está en conversación contando cuentos y quejándose de que no se le dan ayuda de costas y a la tarde acude a las obras a ordenar y mandar sin dar cuenta de ninguna cosa ni al alcaide y veedor, de aquí resulta lo poco de la obra porque lo

que va prosiguiendo su aparejador consultado ya con él muchas veces le parece mal y se contradicen de que resultan daños" (101).

Juan de la Vega, asumía la dirección real de las obras, siempre infrapagado, lo que le llevaba a una petición contínua de aumento de sueldo. Su trabajo comenzó en 1584, pagándole seis reales diarios sin el salario que habían tenido los anteriores aparejadores. En 1590, tras una solicitud de aumento y el informe positivo de Minjares se le elevó a siete reales y medio (102). A la muerte de Minjares se le aumentó el jornal a ocho reales y medio por día de trabajo, lo que salía una media de seis reales diarios, ya que no cobraba el salario de maestro mayor, que era de 50.000 maravedíes. Su situación económica se agravó poco antes de su muerte por el padecimiento de gota que le impedía la asistencia a la obra, por lo que pide la jubilación (103). Su muerte en 1612 no dió lugar a la tramitación, encontrándose, en aquellos momentos, empobrecido y en situación precaria.

En este periodo se produjo un hecho insólito y desastroso. Nos referimos a la explosión del polvorín situado entre la puerta de Guadix y el río Darro, cerca de la iglesia de San Pedro, en 1590 (104).

En consecuencia, el 18 de febrero, Juan de la Vega realizaba una inspección para valorar los daños causados.

El deterioro afectó, sobre todo, a elementos secundarios como cristales, puertas, cerraduras y tejas; siendo menor el daño en lo arquitectónico centrado, casi exclusivamente, en la sala de los Mocárabes (105). La restauración de los destrozos sufridos supuso un gasto extraordinario para la ya raída economía, elemento que justifica una mayor descelebración constructiva.

XII.3.3. Don Miguel Ponce de León y las nuevas ordenanzas.-

Don Miguel Ponce de León se sitúa como lugarteniente de Alcaide nombrado por el Rey, produciéndose su intervención en las obras a partir de una cédula fechada a 26 de marzo de 1581, otorgándole las mismas prerrogativas que tenía el corregidor de la ciudad tras la reanudación de las obras en 1579 (106).

Su labor se centrará en torno a la elaboración de las nuevas ordenanzas que sustituyen las de 1549 y que elaborará conjuntamente con el corregidor, Don Alonso de Cárdenas, en ausencia del Conde de Tendilla (107).

Estas nuevas ordenanzas suponen, en relación con las anteriores, el control de las obras por parte de los que las elaboran en detrimento de la autoridad del Conde.

Así, antes de comenzar cualquier obra deberán de decidirlo el veedor, maestro mayor en presencia de los antedichos. El remate en la compra de materiales requerirá la

presencia del Veedor, Maestro Mayor, Pagador, escribano y del corregidor junto a Don Miguel Ponce de León.

El control sobre la entrega de materiales lo confía, por el contrario, al trío formado por el Tenedor, Veedor y escribano; y el almacén será custodiado por una puerta con dos cerraduras, cuyas llaves tendrán el Veedor y Tenedor.

Respecto al Pagador será el encargado de la realización de los pagos en presencia del Veedor. Al Maestro Mayor le reserva la prerrogativa de escoger los oficiales y peones necesarios sin que el Veedor pueda entrometerse; siendo obligación del mismo la visita contínua y sanción de los obreros que incumplan su trabajo.

Se prescinde del oficio de Sobrestante por considerarlo innecesario, acumulando sus funciones al Veedor y capacitando a éste para el nombramiento, bajo la supervisión del Corregidor y de Ponce de León, de sobrestantes eventuales para visitar obras fuera del recinto de la Alhambra.

Se prohibe tasativamente que el Veedor o el Maestro Mayor tengan empleados en las obras: "... esclavos, ni criados, ni vagajes, ni en servisio suyo ni de hixos, ni parientes, ni otra persona encuvierta..." (108).

En función del ahorro se concibe que durante los meses de noviembre, diciembre y enero se realizen trabajos en talleres y no a la interperie, pues el frío y el hielo hacen que el trabajo sea lento y falto de perfección.

En cuanto a elección de cargos, el Tenedor de materiales y el Sobrestante, serán elegidos por el Veedor y Maestro Mayor, exponiendo su decisión ante el Corregidor y lugarteniente, quienes decidirán en última instancia.

Estas ordenanzas recayeron directamente en Alonso Arias, Veedor, Juan de la Vega, Aparejador y Maestro Mayor en funciones, Juan de Vargas, Tenedor de materiales, y Cristóbal Núñez de Armixo, Sobrestante.

En relación con las instrucciones de 1549, las diferencias estriban en la variación de las fuerzas de poder que recaen en burócratas frente a la omnipresencia del conde de Tendilla; además, aquellas se dedicaban a especificar las funciones de cada oficial que intervenía en la obra, mientras que las de 1588 iban dirigidas a economizar en las labores siguiendo los intereses de Felipe II para el que la fábrica de la Alhambra era un peso arduo de llevar.

La situación de Don Miguel Ponce de León de mantenedor de los intereses reales frente a la desidia y particularismo de los funcionarios de la Alhambra le llevó a extralímitarse en su actuación. Así, en 1591, el Rey enviaba una cédula para evitar el daño que hacía al contador y veedor a los que: "... estorbais por fines e yntereses particulares queriendo que hagan lo que a vos os parece, contra las órdenes que tienen mías, y lo que disponen las ordenanzas, y tratándolos con menos respetc del que se deve a la calidad de sus personas, y a los oficios en que me sirven..." (109).

Posteriormente, Don Miguel Ponce de León, por encargo de don Juan de Acuña del Consejo Real, elaborará un memorial en el que especifica la situación de la Alhambra y las cosas necesarias de remediar, exponiendo posibles soluciones (110).

Sobre los organismos domésticos de propiedad real apunta el sistema que seguía don Iñigo López de Mendoza. Este las daba a gente de guerra sin cobrarles, pero exigiendo su devolución en las mismas condiciones que las recibía, pagándole las mejoras que hubiera hecho el nuevo inquilino. En cambio, Don Luis Hurtado de Mendoza, las había dado, al menos 16 ó 17, a personas inútiles que eran criados suyos y no del Rey. Don Miguel Ponce de León quiso volver al sistema primitivo pero: "... no pude salir con ello por favoreçerlo el dicho marqués e yrme a la mano en ello..." (111).

Propone, asimismo, negociar con vecinos de la ciudad el uso de los excedentes de agua de la Alhambra, así como suprimir a cuatro el número de tabernas del recinto.

En lo que se refiere a contabilidad, acusa al Veedor que es"...muy dañoso y perjudicial a la real haçienda de Vuestra Majestad..." (112), por haberse llevado comisión en la compra de materiales y contrata de obreros, valorando en varios miles de ducados el dinero ahorrado desde el comienzo de su gestión. En contrapartida: "... por no haver dejado ni consentido al dicho behedor que viniesse con la

soltura y livertad que antes lo hacía, tan en daño de la Hacienda Real de Vuestra Magestad, me aborresçe y quiere mal haviéndose juntado a esto ser criado del Marqués de Mondéjar, él y todos sus hijos" (113), e incluso: "... con el levantamiento que an tenido contra mi todos los criados del dicho marqués no he podido haçerles cumplir lo que convenía al servicio de Vuestra Magestad..." (114).

En 1592, Miguel Ponce de León, es llamado a la Corte, dejando en su lugar a Don Diego Ponce de León, su sobrino, mediante autorización realizada por cédula de 15 de marzo de 1592 (115). Hay que constatar que el lugarteniente en funciones es nombrado por el Rey y no por el Alcaide, lo que obliga a pensar en la importancia del mismo en detrimento de la figura de los Tendilla. Por alguna razón, donde no están exentas las rencillas personales, ya que no es suficiente notorio el asesinato de un criado, Don Diego acabó en prisión, nombrando el presidente de la Chancillería en sustitución a don Fernando de Agreda, lo que fue ratificado por el Rey en cédula de 6 de septiembre de 1595 (116). De él sabemos que seguía ejerciendo como lugarteniente en 1596 en que autoriza unas obras de abastecimiento de agua para la Alcazaba (117).

En definitiva, Don Miguel Ponce de León, será el burócrata situado por el Rey para el control del entramado interno de la Alhambra, lo que le situa en una posición crítica frente a los Mondéjar. Es curioso constatar, en este

sentido, que mientras el Veedor se queja de la actuación de Minjares, Ponce de León dice que: "... es persona que el tiempo que asiste en ellas (se refiere a las obras) sirve muy bien su offiçio en todo cuydado y fidelidad..."(118). Eran ambos, Minjares y Ponce de León, los encargados por Herrera y Felipe II, de simplificar y finalizar lo más económicamente posible estas obras en detrimento de los proyectos iniciales de Machuca y el Conde de Tendilla. El enfrentamiento, por tanto, no era simplemente personal, sino que enfrentaba concepciones diferentes en lo referente al palacio.

XII.4. ASPECTOS URBANISTICOS.-

El urbanismo nazarí de la Alhambra se conformaba mediante el acceso por la puerta de las Armas que, a través de la torre de la Tahona, venía a desembocar en la plaza ante el palacio de Comares, punto nodal desde el que se desarrollaban las vías de comunicación interna.

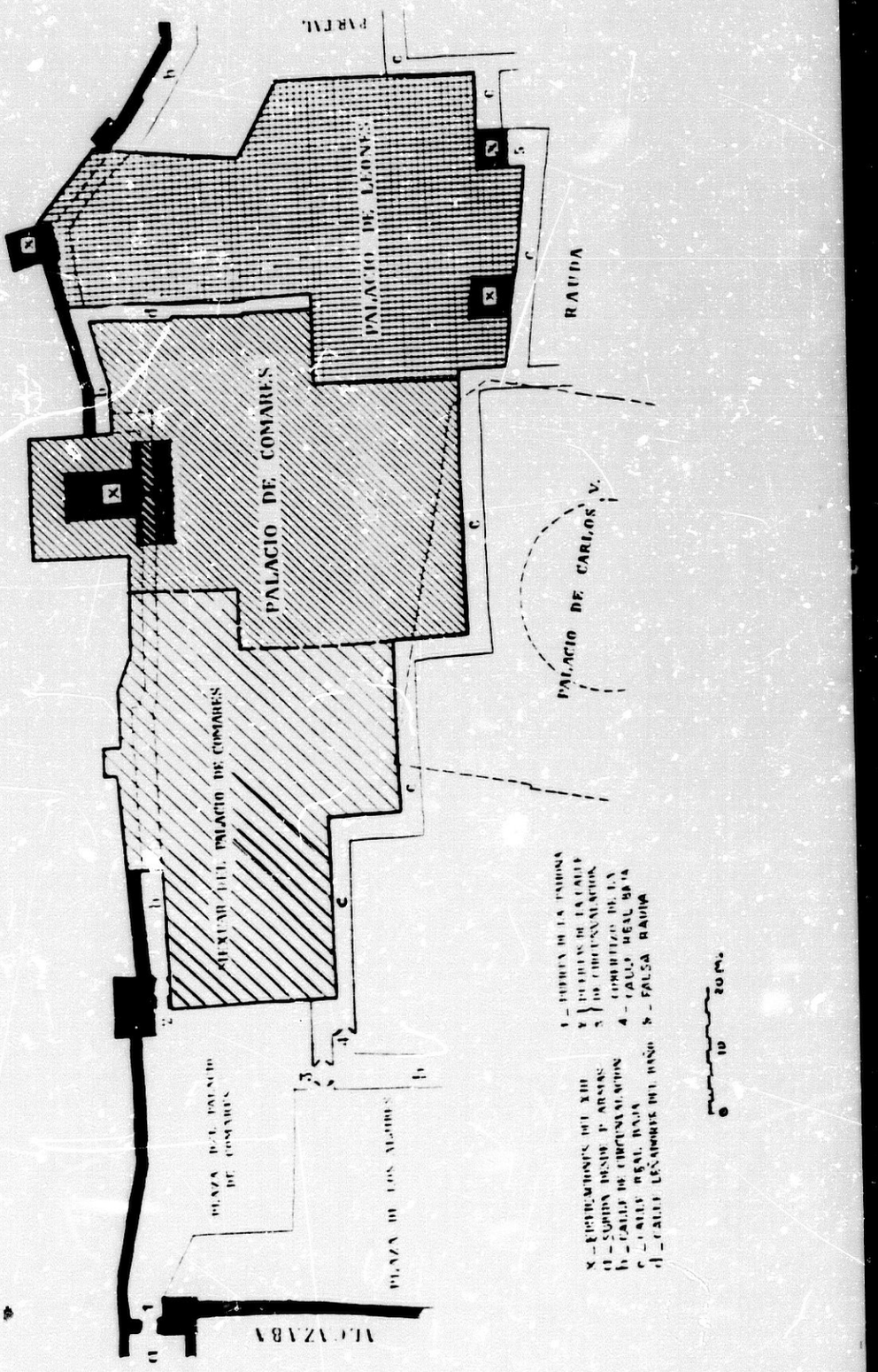
Así se identificaban el paso de ronda alto y el foso o calle de circunvalación que, según Jesús Bermúdez, circundaban toda la periferia de la Alhambra, habiendo sido, el bajo, cegado como colector de escombros (119).

El camino de ronda alto funcionaba como paso de guardia, cumpliendo la doble función de defensa del exterior y vigilancia del interior. El de circunvalación iba por el adarve sufriendo, ya en época nazarí, interrupciones como la producida por la Torre de Comares. Las dos vías, la superior y la inferior, podían comunicarse con ocasión de la existencia de torres como sucedía en la torre de las Gallinas o de Muhammad; o bien, se mantenían independientes como en las torres del Cadí o del Candil. Existían otras torres donde el paso de ronda no se introducía en ellas, sino que las horadaba en su parte baja como sucedía en la de las Infantas, Comares y la de la Cautiva (120).

Aparte de estas vías, existía otra calle que, partiendo de la Puerta de la Justicia llegaría, a través de

ESTRUCTURA URBANA DE LA ALHAMBRA.

Dibujo: Don Jesús Bermúdez.



la Puerta Real, a la Plaza de Comares, su sentido era estrictamente militar, pero su aparición posibilitaba la creación de dos nuevas calles: la Real Baja y la Real Alta.

La calle Real Baja iría desde la Plaza de Comares, bordeando el palacio por el lateral meridional. En un recodo aparecería la puerta original del Palacio de los Leones, al que bordearía para llegar, entre éste y la Rauda, a las vías que accedían a los palacios del Partal Alto (el del conde de Tendilla) y del Partal Bajo.

La calle Real Alta, por su parte, partía de la Puerta del Vino hasta el convento de San Francisco, continuando por su parte derecha hacia el Secano y la puerta de los Siete Suelos.

La apertura de la Puerta de los Carros (121), la ubicación de la plaza de los Aljibes y la conversión de la Puerta de la Justicia en la principal de entrada a la Alhambra vino, en el siglo XVI, a cambiar el entramado urbano nazarí.

La Plaza de los Aljibes supone la unidad espacial entre la Alcazaba y la zona palaciega, salvando el barranco existente con anterioridad, a la vez, se instituye en el enclave distribuidor de los distintos accesos (122).

La instalación del Palacio de Carlos V adosado al Palacio de Comares romperá el funcionamiento de la calle Real Baja, convirtiendo la Alta en la principal vía de comunicación, máxime cuando la apertura de la puerta de los

Carros, entre la Puerta de la Justicia y la de los Abencerrajes o de Peralada, para facilitar la entrada de materiales de obra, haga desembocar su función hacia esta calle.

Su estructura continuó siendo la misma en época cristiana, aunque si se hubiera realizado el plan previsto en el plano de Machuca de 1542 (123), los sistemas de plazas, meridional y de poniente, en torno al palacio hubieran convertido a estas en los núcleos generadores del sistema que, su no ejecución, remiten a la zona de la plaza de los Aljibes y de la Puerta del Vino.

Evidentemente, existieron otras calles secundarias, la mayoría sin salida, como la de los Leñadores, identificada por don Jesús Bermúdez (124). Se situaría entre el Palacio de Comares y el de los Leones, perpendicular al foso, siendo su misión la de abastecer de materia prima los hornos del baño de Comares. La estructuración de las llamadas habitaciones de Carlos V en el conjunto de Daraxa, hicieron que desapareciera, aunque en 1590 aún conservaba parte del trazado, lo que supone Don Jesús Bermúdez como justificación de los desastres ocasionados por la explosión del polvorín de San Pedro en la Sala de los Mocárabes: "Por la amplia alcantarilla de esta calle, en la que purgarían los baños y quizá el gran estanque del Patio de Comares, penetraría la onda expansiva, que, sin salida posible, debió conmover violentamente los cimientos de la sala" (125).

Por lo que respecta a la población, se aglutinaba en torno a tres barrios principales: la Alcazaba, el de Santa María en torno a la iglesia y el correspondiente al Secano.

El primero tenía un espacio muy delimitado por las murallas, por lo que sus habitantes estaban sujetos a circunstancias de habitabilidad muy concretas. Se instituye en baluarte militar por excelencia siendo su problema fundamental el abastecimiento de agua, ya que la suministrada por la Acequia Real remitía a puntos de aprovechamiento lejanos. De ahí que, en 1596, sus vecinos elevaran mediante Juan de Minjares un proyecto a Juan de Herrera para que se adecuase una antigua cisterna nazarí que existía dentro del recinto. La Corte de Madrid delegó la solución al Alcaide de la Alhambra, siendo el proyecto aprobado por el lugarteniente en funciones don Fernando de Agreda, tras los informes positivos de diversas personas entre las que se encontraba Juan de la Vega (126).

El Secano de la Alhambra, sobre el Convento de San Francisco, tuvo abundancia de agua en época nazarí e, incluso, en los primeros tiempos de la dominación castellana hasta la ruptura de los sistemas de canalización. En 1553 el lugar se había convertido en un secano, lo que hace que los vecinos soliciten la instalación de un aljibe (127). Parece que, antes de 1492, el lugar tuvo un cierto sentido de encuadramiento de establamientos industriales, tradición que

continuó posteriormente, situándose allí las alfarerías de los Robles, Tenorios y Hernández que fueron activísimas como aportadoras de materiales para las obras de restauración de la Alhambra. También existía una tenería cuyos restos, restaurados y consolidados, se la situan: "... a SE. del ex convento de San Francisco y cerca de él. La disposición del edificio, con numerosas albercas y tinajas, no deja lugar a duda acerca de su destino, confirmado también por su semejanza con establecimientos análogos de Marruecos" (128).

Respecto a las alfarerías tenemos que matizar el origen morisco, al menos, de los Hernández; ya que, en 1570, Gaspar Hernández dirigió una petición al Conde de Tendilla para que no fuese expulsado, atendiendo al servicio prestado en las obras reales. A la vez, nos informa de la unificación de los talleres de los Hernández y los Tenorios, por el matrimonio entre Gaspar Hernández y Luisa Tenorio (129). La súplica fue atendida, ya que siguió suministrando material a las obras reales (130).

En cuanto a la población diremos que, según Hernando de Zafra, a fines del siglo XV existían entre 150 y 200 hogares (131). Don Manuel Gómez-Moreno (132) y don Antonio Gallego y Burín (133) dan para 1581 la cifra de 150 hogares; elevándose en 1587 a 170 (134). Atendiendo a estos datos vemos que no varió globalmente la población durante el quinientos oscilando, si usamos como coeficiente 3'5, entre 525 y 595 habitantes. No obstante, la progresiva descelera

ción de las construcciones, no hay que olvidar que éstas constituían la principal industria de la ciudad, se eleva como una de las principales razones para justificar el proceso de disminución sufrido durante el siglo XVII. Así, sirva de ejemplo, cuando en 1600 el conde de Tendilla pretende suspender las obras se le replica diciendo que entre los males que de ello se derivarían estaría: "... la despoblación de la Alhambra..." (135).

Estos habitantes se distribuirían en propiedades reales y privadas, dividiéndose las primeras en torres y casas. Las de propiedad real fueron ocupadas por gente de guerra, hasta la época de Don Luis Hurtado de Mendoza, cuarto marqués de Mondéjar y quinto conde de Tendilla. El sistema, hasta entonces, había sido el de darlas a soldados sin cobrarles renta alguna, pero obligándoles a devolverlas en la misma situación que se las entregaban, pagándole el inquilino que lo sustituyese las mejoras que hubiera hecho. De esta forma se aseguraba el mantenimiento y se potenciaba la mejora.

Juan de Orea presentó un memorial de las casas y torres de la Alhambra pertenecientes al Rey (136), pieza básica para la comprensión del tema, que nos permite hacernos una idea de la situación inmobiliaria del momento. Eran 35 las torres habitadas; su identificación venía especificada como en el caso de las del Agua, Atalaya, Homenaje, Campana, Tahona, Comares, Estufa o del Alhambra; mientras otras

se identificaban por la persona que las habitaba: la torre de Juan Cáceres, la de Juan de Arce, la de Blas de la Cruz, la de Pedro de Morales, etc. Algunas llevaban anexo un aposento (la de Machuca, la del Baluarte) y, una de ellas,una casa(la torre y casa de Juan Vizcaino).

Aparte de las torres existían 13 casas especificadas por el nombre de su habitante (la casa donde vive Antonio de Figueroa, Leandro de Palencia, la mujer de Adnar) teniendo dos de ellas tiendas anexas (casa y tiendas de Lope de Mesa, casa y tiendas donde vive Pedro Marta). Además de éstas existían los colgadizos y almacenes que estaban debajo de la huerta de San Francisco y que, antiguamente, habían sido caballerizas, y una tienda que estaba cerrada debajo de la Puerta del Vino.

En total son 51 unidades de vivienda pertenecientes al Rey frente a las 171 casas y una tienda en régimen de propiedad privada. La identificación de las mismas nos recuerda algunos nombres de interés artístico como Machuca, Marquina, Astasio Bracamonte (137), Antonio Tenorio y Juan del Campo. También se nos especifican cuatro casas pertenecientes a la iglesia, una a los Propios de la ciudad y otra a la Inquisición.

Ahora bien, pese a que fueran de propiedad privada, existían ciertas prerrogativas sobre ellas al situarse en el recinto de la Alhambra. En 1579, la viuda de Juan de Marquina, solicitaba al conde de Tendilla que, atendiendo a

que sólo vivían mujeres, no se aposentasen soldados como se había hecho hasta entonces; súplica que fue atendida.(138).

Este derecho de aposentamiento hacía que, en ocasiones, los dueños descuidaran las casas, teniendo entonces el Rey que aderezarlas. Así, en el memorial de Orea se repararon 11 casas privadas atendiendo a este concepto.

Muchas de estas propiedades particulares provenían de donaciones reales. Así, en 1500, los Reyes Católicos dieron casa al licenciado Guadalupe, físico y cirujano real. Otras se dieron a Cristóbal de Soto, Juan Chacón y Astasio Bracamonte (139).

La posesión podía ser expropiada por interés real como sucedió en 1531 con una casa de los Beneficiados de Santa María, necesaria para el palacio de Carlos V, ordenando se les hiciera otra lo más cerca posible de la iglesia(140). Esta casa había sido colegio en época del arzobispo Talavera (141).

Otro memorial realizado en 1585, dos años después de la muerte de Juan de Orea, establece 27 torres habitadas, de las que ocho corresponden a la Alcazaba siendo una de ellas a la vez casa; y 25 casas, tres de ellas en la Alcazaba. El memorial se realizó para analizar los aposentos de los soldados matizando que ocho se encontraban sin colocar y dos en casas alquiladas (142).

En un principio hablábamos de un sistema de asignación de viviendas entre los soldados que varió en tiempo de Don Luis Hurtado de Mendoza, quinto conde de Tendilla. El último Mondéjar dió varias casas a: "... personas ynútiles que ni son ni an sido criados de Vuestra Magestad sino criados del dicho marqués y mugeres de criados suyos, y en estas ay ocupadas diez y seis o diez y siete cassas de las mejores...(143). Se trataba de un argumento más de acusación por parte de Don Miguel Ponce de León contra Tendilla, cuyo prestigio poco a poco desacreditado, acabaría en el episodio de prisión ya relatado.

Notas.-

(1) VIÑES MILLET, C., La Alhambra de Granada... Pág. 115.

(2) HURTADO DE MENDOZA, D., Guerra de Granada. Pág. 325.

(3) MENESES GARCIA, E., Don Luis Hurtado de Mendoza. Pág. 162.

(4) LUQUE, J.Fr., Historia de Granada... Pág. 326.

(5) VIÑES MILLET, C., Op. cit., pág. 46.

(6) Ibidem, pág. 61.

(7) MUNZER, G., Relación del viaje... Pág. 354.

(8) GARRIDO ATIENZA, M., Las capitulaciones para la entrega de Granada. Pág. 130.

(9) TORRES BALBAS, L., Los Reyes Católicos en la Alhambra. Pág. 378.

(10) TORRE Y DEL CERRO, A., Modos zaragozanos. Págs. 5-6.

(11) TORRES BALBAS, L., Op. cit., pág. 375.

(12) MUNZER, G., Op. cit., pág. 355.

(13) TORRES BALBAS, L., Op. cit., pág. 385.

(14) MUNZER, G., Op. cit., pág. 354.

(15) BERMUDEZ PAREJA, J., Excavaciones en la Plaza de los Aljibes... Pág. 439.

(16) VALLADAR, Fr., La Alhambra... Pág. 7.

(17) TORRES BALBAS, L., Op. cit., pág. 376.

(18) Ibidem, pág. 380.

(19) SZMOLKA CLARES, J., El traslado del cadáver de la reina Isabel... Págs. 43-53.

(20) CEPEDA ADAN, J., Andalucía en 1508. Págs. 38-80.

(21) Apéndice nº 69.

(22) CARANDE, R., Carlos V y sus banqueros. Págs. 127-128. . TORRES BALBAS, L, Op. cit., pág. 381.

(23) GOMEZ-MORENO, M., Guía de Granada, págs. 27-28.

(24) Apéndice nº 34.

(25) GOMEZ-MORENO, M., Op. cit., págs. 164-165.

(26) GARZON PAREJA, M., Notas para la historia del Generalife, pág. 74.

(27) Apéndices nº 27 y 90.

(28) Apéndice nº 77.

(29) Apéndice nº 77.

(30) Apéndice nº 78.

(31) TORMO, E., El brote del Renacimiento en los monumentos españoles y los Mendoza del siglo XV. Págs. 51-65,114-121 y 116-130.

(32) RODRIGUEZ VILLA, A., El Emperador Carlos V y su Corte (1522-1539). Pág. 238.

(33) Cfr. GALLEGO MORELL, A., La Corte de Carlos V en la Alhambra en 1526. Págs. 59-104.

(34) Estos datos se pueden comprobar en el plano enviado por Machuca a la corte en 1542, y que se conserva en el Archivo del Palacio Real de Madrid.

(35) Cit. en GOMEZ-MORENO, M., Las águilas del Renacimiento español. Pág. 106.

(36) EISLER, W., Arte y Estado bajo Carlos V. Págs. 21-39.

(37) GOMEZ-MORENO, M., Op. cit., pág. 106.

(38) Apéndice nº 19.

(39) El mejor estudio realizado sobre este personajes es: MENESES GARCIA, E., Luis Hurtado de Mendoza... Págs. 143-177.

(40) Ibidem, pág. 161.

(41) Ibidem, págs. 165-176.

(42) Ibidem, págs. 176-177.

(43) GOMEZ-MORENO, M., op. cit., pág. 115.

(44) Ibidem, pág. 104.

(45) Cfr. VARNI, S., Delle opere di Gian Giacomo e Guglielmo della Porta e Niccolo da Corte in Genova.

. ROSENTHAL, E., Niccolo da Corte and the Portal of the palace of Andrea Doria in Genova.

.The lombard sculptor Niccolo da Corte in Granada from 1537 to 1552.

(46) GOMEZ-MORENO, M., Op. cit., pág. 104.

(47) Este plano se conserva en el Archivo del Palacio Real de Madrid.

(48) Apéndice nº 79.

(49) Apéndice nº 79.

(50) Apéndice nº 79.

(51) Para ampliar este aspecto véase: HENARES CUELLAR, I., Granada, págs. 1131-1137.

(52) GALLEGO Y BURIN, A., La Capilla Real de Granada. Pág. 23.

(53) MENENDEZ PIDAL, R., Idea imperial de Carlos V. Págs. 14-15.

(54) SEBASTIAN LOPEZ, S., Arte y humanismo. Págs. 62-65.

(55) ROSENTHAL, E., The lombar sculptor Nicoló da Corte in Granada from 1537 to 1552.

(56) GOMEZ-MORENO, M., Palacio del Emperador Carlos V en la Alhambra.

(57) ANGULO IÑIGUEZ, D., La mitología y el arte español del Renacimiento. Págs. 80-83.

(58) SECO DE LUCENA, L., Guía breve de Granada. Pág. 50.

(59) GOMEZ-MORENO, M., Guía de Granada, pág. 21.

(60) Para completar esta idea véase AA.VV. El poder y el espacio. La escena del príncipe.

(61) ANGULO IÑIGUEZ, D., Op. cit., pág. 76.

(62) SEBASTIAN LOPEZ, S., Op. cit., pág. 65.

(63) ALCIATO, A., Emblemas. Pág. 221.

(64) HENARES CUELLAR, I., Op. cit., pág. 1183.

(65) GOMEZ-MORENO, M., Palacio del Emperador... Págs. 6-7.

(66) HENARES CUELLAR, I., Op. cit., págs. 1182-1183.

(67) JAFFE, A., El simbolismo en las artes visuales.

(68) Ibidem, pág. 250.

(69) WITTKOWER, R., La arquitectura en la edad del Humanismo. Págs. 18-19.

(70) Ibidem, pág. 21-27.

(71) Ibidem, pág. 24.

(72) JAFFE, A., Op. cit., pág. 243-244.

(73) ELIADE, M., Lo sagrado y lo profano. Pág. 46.

(74) El análisis siguiente sigue en líneas generales a: SEBASTIAN LOPEZ, S., Op. cit., págs. 62-65.

(75) AA.VV., Op. cit., pág. 157.
(76) SPIVAKOVSKY, E., Un episodio de la guerra contra los moriscos... Pág. 405.
(77) Cfr. Ibidem, págs. 339-411.
(78) Ibidem, pág. 411.
(79) Ibidem, pág. 411.
(80) Apéndice nº 83.
(81) MENESES GARCIA, E., Luis Hurtado de Mendoza... Pág. 177.
(82) Apéndice nº 390.
(83) MENESES GARCIA, E., Op. cit., pág. 177.
(84) Apéndice nº 83.
(85) Apéndice nº 83.
(86) Apéndice nº 83.
(87) Apéndice nº 92.
(88) Apéndice nº 84.
(89) Apéndice nº 91.
(90) Apéndice nº 95.
(91) Apéndice nº 379.
(92) GOMEZ-MORENO, M., Palacio del Emperador Carlos V. Pág. 16.
(93) Apéndices nº 33 y 38.
(94) Apéndice nº 45.
(95) Apéndices nº 42 y 44.
(96) Apéndice nº 45.
(97) Apéndice nº 49.
(98) Apéndice nº 86.
(99) GOMEZ-MORENO, M., Palacio del Emperador... Pág. 17.

(100) Apéndice nº 386.
(101) Apéndice nº 389.
(102) Apéndice nº 36.
(103) Apéndice nº 398.
(104) Cfr. BERMUDEZ PAREJA,J. y MORENO OLMEDO, M.A., Documentos de una catástrofe en la Alhambra.Págs. 77-87.
(105) Apéndice nº 387.
(106) Apéndice nº 80.
(107) Apéndice nº 32.
(108) Apéndice nº 32.
(109) Apéndice nº 40.
(110) Apéndice nº 89.
(111) Apéndice nº 89.
(112) Apéndice nº 89.
(113) Apéndice nº 89.
(114) Apéndice nº 89.
(115) Apéndice nº 40.
(116) Apéndice nº 80.
(117) Apéndice nº 85.
(118) Apéndice nº 89.
(119) Cfr. BERMUDEZ PAREJA, J., Identificación del Palacio de Comares y del Palacio de los Leones... Págs. 55-56.
(120) Cfr. VILCHEZ VILCHEZ, C., La disposición musulmana del patio de la Reja... (s.p.)
(121) Se hizo entre 1526 y 1536 para facilitar las obras del emperador. GALLEGO Y BURIN, A., La Alhambra. Pág. 185.

(122) Cfr. BERMUDEZ PAREJA, J., Excavaciones en la Plaza de los Aljibes de la Alhambra. Págs. 436-452.
(123) Se conserva en el Archivo del Palacio Real de Madrid.
(124) BERMUDEZ PAREJA, J., El baño del Palacio de Comares en la Alhambra de Granada... Págs. 99-116.
(125) BERMUDEZ PAREJA, J.y MORENO OLMEDO, M.A., Documentos de una catástrofe en la Alhambra. Pág. 80.
(126) Apéndice nº 85.
(127) TORRES BALBAS, L., Tenería en el secano de la Alhambra de Granada. Pág. 112. Nota 38.
(128) Ibidem, pág. 113.
(129) Apéndice nº 17.
(130) Apéndice nº 33.
(131) GOMEZ-MORENO, M., Guía de Granada, pág. 28.
(132) Ibidem, pág. 28.
(133) GALLEGO Y BURIN, A., Op. cit., pág. 191.
(134) VINCENT, B., La población de la Alhambra en el siglo XVII. Pág. 35.
(135) Apéndice nº 390.
(136) Apéndice nº 93.
(137) Cfr. TORRES BALBAS, L., El oratorio y la casa de Astasio de Bracamonte en el Partal de la Alhambra.Págs.112-129.
(138) Apéndice nº 18.
(139) Apéndice nº 366.
(140) Apéndice nº 371.

(141) Apéndice nº 400.

(142) Apéndice nº 28.

(143) Apéndice nº 89.

XIII. ORGANIZACION PRODUCTIVA.

XIII.1. INTRODUCCION.-

La pervivencia del sistema gremial en el siglo XVI va a ser, a nivel institucional, una de las razones más poderosas que justifican la pervivencia de la tradición artística medieval en la época moderna.

Las nuevas concepciones artísticas italianas donde, a través de hitos precisos, marcados por la supeditación al modelo antiguedad, la ruptura con el empirismo gótico, la imitación de la naturaleza y, en definitiva, la elevación de la pintura, escultura y arquitectura al rango de artes liberales, con lo que conlleva de ruptura con la tradición gremial y la institucionalización de un nuevo sistema de realización basado en el individuo-creador, no van a tener repercusión inmediata en los paises europeos.

Nuestro caso es preciso en el mantenimiento de estructuras gremiales que sustentan el gótico y el mudéjar, y cuya perpetuación se basa en el mantenimiento exclusivo de la jerarquía del taller.

La no concepción del arte como producto de una actividad intelectual posibilitará la tardía entrada de los modelos italianos en España. Es más, cuando este trasvase se realice, las condiciones políticas serán bien distintas que al comienzo del quatrocento. Los nuevos estados absolutos perciben la necesidad de exteriorizar una imagen del poder mediante arquitectura, lo que conllevan el empleo de es-

tructuras de prestigio ajenas a un ideal estético determinado. Esto posibilitará la convivencia de premisas góticas, sobre todo en las construcciones religiosas, junto a la importancia, en el diseño civil y nobiliario, de elementos renacentistas y, por supuesto, la omnipresencia del mudéjar como un quehacer bajo de costes y fuertemente regido por los gremios.

Respecto a los gremios, siguiendo a Spiro Kostof(1), hemos de buscar su origen ancestral en el colegium romano. "Los collegia habían comenzado como asociaciones voluntarias, pero su control fue asumido por el estado en la antiguedad tardía, junto con el de todos los demás oficios y profesiones. El estado legislaba las reglas para ser miembro, los beneficios permitidos, e incluso, la situación de las tiendas y fábricas. La pertenencia a los collegia era hereditaria. Había también, indudablemente, una hermandad de arquitectos... Con el fin del Imperio Romano, la naturaleza de las hermandades debió de cambiar, pero puede que no hubiera una ruptura en el ejercicio de la asociación profesional como tal. La base hereditaria para los oficios de la construcción parece haber tenido efecto hasta el siglo XIII, cuando el sistema de los aprendices empezó a ser corriente" (2).

El alto medievo, evidentemente, fue un momento oscuro en que las invasiones centroeuropeas cortaron el cordón umbilical directo con la tradición romana. Aunque, hemos

de reconocer que esta ruptura no fue total como demuestran los episodios de Teodorico, Carlomagno o la pervivencia en la paralela Bizancio (3). Ahora bien, la concretación de los gremios medievales hemos de retrasarla hasta el siglo XII, mientras que, como sutílmente señala Seco de Lucena : "... en la España musulmana existía ya una organización cuyos miembros poseían constituciones orgánicas y funcionaban bajo la tutela y vigilancia del Estado... Este sistema corporativo fue rápidamente introducido en la España musulmana con otras aportaciones orientales, y hacia el siglo XI había adquirido tal importancia, que los tratadistas hispanoárabes juzgaron preciso redactar manuales como el de Ben 'Abdún y Al-Sagatí', para uso de los funcionarios -almotacen- a quienes el Estado encomendaba la doble función -social y económica- de vigilar por el cumplimiento de las constituciones gremiales y la observancia de los usos corporativos y reprimir los fraudes de los artesanos en materia mercantil".

"Los manuales de Ben 'Abdún y Al-Sagatí' a que antes nos hemos referido, nos enseñan que los artesanos hispanomusulmanes estaban agrupados por corporaciones de oficios o gremios, regidos por un síndico al que se denominaba 'amín', fiel y también 'arif', perteneciente al oficio. El amín era designado por la autoridad y quedaba responsable ante ésta del cumplimiento de las ordenanzas del gremio y de la observancia por sus miembros de las reglas de probidad comercial" (4).

Esta estructura, quizás como afirma Seco de Lucena, "... traspasó pronto las fronteras y se extendió velozmente por la España cristiana..." (5). Nosotros creemos que, como en otras materias, el Islam pudo servir de enlace entre el mundo clásico y el europeo bajomedieval; ahora bien, la edad media europea no fue, en absoluto, un paréntesis histórico lleno de oscuridad. Por tanto, si podemos otorgar un papel importante en esta recuperación de la antiguedad al mundo musulmán, hemos de decir que ello fue posible por el terreno abonado donde pervivía, aunque de forma latente, las tradiciones directas de la época clásica.

Por tanto, la formación en zonas de religiosidad diferente de modos de producción semejantes permitieron a lo largo del medievo un constante diálogo que, con la "reconquista", permitió la convivencia pacífica de grupos étnicos y culturales diferentes basada en un sistema industrial similar. Esto hace que la empiria de los talleres gremiales conlleven, en su perpetuación durante el siglo XVI, el mantenimiento de los modos medievales, tanto cristianos como musulmanes que ahora son uno, representando lo tradicional frente a fórmulas de creación artística modernas.

XIII.2. LAS ORDENANZAS DE GRANADA.-

Las Ordenanzas de Granada conforman un corpus jurídico apaz de hacer funcionar el conjunto de las actividades ciudadanas. No se entiende como cerrado en tanto que a lo largo del siglo XVI fue aumentándose con nuevos conceptos, o bien, alterando los iniciales. La sistematización comienza con el privilegio concedido a la ciudad el 15 de octubre de 1501 (6), aunque la primera impresión se retrasó hasta 1552 (7), volviéndose a publicar en 1670 (8).

El contenido sobrepasa los límites concretos del funcionamiento gremial para recoger todos aquellos aspectos, con precisión absoluta, que conciernen al gobierno de la ciudad y que sirven de marco jurídico a su actuación. "Son para una municipalidad el código por el que se rige, y en ellas están armonizados los intereses del común con los particulares y las leyes" (9).

Ahora bien, centrándonos específicamente en lo corporativo, se incluirán ordenanzas relativas a más de cincuenta oficios, de los que entresacamos aquellos que repercuten directamente en la práctica artística de la ciudad, aunque todos participan de estructura semejante. Como señala Don Francisco de Paula Valladar en: "... nuestras Ordenanzas, aunque están inspiradas en las de Valencia, Sevilla y otras poblaciones organizadoras entusiastas de esas instituciones, hay mucho que aprender, porque además de haber

recogido cuanto era aprovechable de las costumbres y agremiaciones de los muslimes granadinos, de informarlas el espíritu transigente y noble de aquellos insignes caballeros que formaron los primeros ayuntamientos granadinos, son quizá el ejemplar único de amplia unión entre el arte árabe y el cristiano: fruto de unión que bautizaron aquellos legisladores con el nombre de arte nuevo, consignado precisamente en la Ordenanza de los Carpinteros" (10).

A nivel artístico, las ordenanzas concernientes a los respectivos oficios se instituyen en un verdadero código que restringe las libertades de los artífices a la vez que institucionaliza y marca cualquier acción práctica. No obstante, hemos de matizar y no hacer crítica operativa sosteniendo ideas concernientes a la libertad artística, sino que hemos de entender la realidad concreta del periodo, y señalar que, a excepción de Pedro Machuca, todos los alarifes se ven inmersos y defienden la estructuración gremial. Ejemplo de ello sería el memorial que Juan de Maeda presentó acerca del Palacio de Carlos V. En él reconoce la validez de Machuca como pintor y lo critica en su arquitectura por tener: "... en poco el discurso de la xeumetria.."(11).

XIII.2.1. Ordenanzas concernientes a los albañiles y yeseros.- (12).

Bajo este epígrafe se encuentran todos los oficios relativos a la construcción. Su funcionamiento requiere que cada dos años, reunidos el tercer día de Pascua de Navi

dad en la iglesia de Santiago, donde tienen la cofradía de su advocación referida a la Coronación de Nuestra Señora, elijan 8 maestros de rango superior, es decir, de obra prima, cuatro cristianos viejos y cuatro moriscos. Todo ello en presencia de un caballero veinticuatro y el escribano del cabildo. De los ocho elegidos, el Cabildo de la ciudad nombraba a cuatro de ellos, atendiendo a la misma proporción étnica, para alarifes y veedores del oficio.

El amplio espectro de trabajos que se engloban dentro del gremio hacía que existieran distintas maestrías, situando su tiempo de aprendizaje en relación a la dificultad de las mismas. Se puede especificar los siguientes aprendizajes y, por tanto, maestrías por el tiempo que requerían:

- Aprendices de albañiles para obra prima -cuatro años.
- Aprendices de albañiles para obra llana -tres años.
- Aprendices de albañiles para obra tosca -dos años.
- Aprendices de solería de obra prima -tres años.
- Aprendices de solería de obra tosca -un año y medio.
- Aprendices de yesería de obra prima -tres años.
- Aprendices de yesería de obra llana -dos años.
- Aprendices de edificios y obras referentes al agua -tres años.

Si algún maestro consideraba que su pupilo había aprendido el oficio en menos tiempo podía solicitar a la cofradía ser examinado. Siguiendo con esta temática, los examinadores cobraban una serie de tasas por la prueba concretadas en 19 reales para la obra prima, 9 reales para la lla

na y 5 reales para la tosca. Además, tanto los aprendices como los que conformaban el tribunal, debían de dar un real para el arca de la cofradía. Hacienda con la que se socorría a los pobres necesitados del gremio.

En cada uno de los títulos referentes a los exámenes se especifica aquellos trabajos que podían hacer sin que, en ningún lugar, se haga referencia alguna al diseño como trabajo intelectual previo. Todo consiste en trabajos precisos que requieren una formación empírica, meramente de taller. No obstante, la disección que se hace de una construcción especificando quién puede hacer cada una de las partes, muestra, en ocasiones, elementos que nos indican ciertas influencias y anquilosamientos que permiten entrever las limitaciones de la práctica artística del XVI. Así, por ejemplo, los alarifes de albañilería de obra llana tienen que realizar una escalera de cuatro vueltas y un caracol, lo que está impidiendo, a nivel de aprendizaje, la realización de experiencias con respecto a este organismo arquitectónico, consecuencia indudable será la no aparición del tipo imperial en la Granada del quinientos. Igualmente, a los oficiales de yesería de obra prima se le marca la realización de una capilla de crucería, de una decoración de follaje y de una heráldica. Estas puntualizaciones nos hablan inmediatamente, de la pervivencia de estructuras góticas, así como del omnipresente ornato vegetal y de los escudos de armas.

Los maestros foráneos que quisieren ejercer su oficio en la ciudad tenían que solicitar a los veedores la licencia previa presentación de su carta de examen. Se la darían por dos meses de prueba, en que demostrarían sus conocimientos para, a continuación, otorgarle el permiso de trabajo por tiempo indefinido.

Un problema importante es el que se refiere a sus intersecciones con el quehacer del carpintero. Como se dice en las ordenanzas la mayor parte de las casas de Granada son de madera labrada a lo tosco. Por ello, a los oficiales de albañilería se les autorizaba hacer y tasar obras toscas de carpintería; también podían examinarse de madera labrada sin necesidad de realizar el tiempo de aprendizaje requerido por las ordenanzas.

Relacionados con los albañiles estarían los almadraveros (13), abastecedores de materias primas para los primeros. Su funcionamiento gremial era equivalente resaltando como específico el hecho de la regulación, además de los precios, del tiempo en que podían realizar las tejas, ladrillos y baldosas que, atendiendo a las inclemencias del tiempo, se harían desde el uno de abril hasta el treinta y uno de octubre de cada año.

XIII.2.2. Ordenanzas de los pintores.- (14).

De forma más escueta es necesario realizar un breve análisis del funcionamiento gremial de los pintores en tan-

to que su quehacer repercutía en lo decorativo de la arquitectura.

Su funcionamiento se iniciaría, según ciclo recurrente, el uno de enero al realizar, ante el escribano mayor del Cabildo, la elección de cuatro personas que la ciudad, posteriormente, reduciría a dos para asumir por dos años la dirección como veedores del oficio.

La norma jurídica no aparece concretada, para este gremio, hasta 1525; y, al contrario que en otros oficios, no parece que hubiera funcionamiento gremial anteriormente, como indica el hecho de que el Cabildo otorgue la maestría a todos aquellos pintores que, en aquel momento, ejercieran en Granada. Obligando al cumplimiento de la ordenanza, en lo relativo a exámenes, a partir del pregón de la misma.

Los veedores reunidos con dos oficiales del dicho oficio podían examinar, especificando tres maestrías:

. pintor de sargas.
. pintor de pincel.
. asentador de oro.

Los costos del examen se elevaban a 200 maravedíes los de pincel y oro, y 100 los de sargería. Por supuesto, las pruebas tendrían que controlarse por el Cabildo, exigiendo la presencia del escribano mayor para su realización.

El trato con aquellos maestros que llegan de fuera era verdaderamente benevolente. Los veedores tenían la obligación de buscarle trabajo: "... en que ganen de comer..." (15), teniendo que aportar el recién llegado dos reales para la cofradía el primer o segundo mes de actividad. En caso de que no le fuera satisfactoria la estancia y decidiera marcharse siendo pobre, la caja de la cofradía le daría cuatro reales para el camino. Como nota importante hay que señalar que al regular la venta de imágenes importadas, se precisan las venidas de Flandes, lo que obliga a pensar en el fuerte comercio existente, en materia de importación artística con los Países Bajos y, por tanto, en una influencia de esta pintura en el modo de hacer granadino de estos momentos.

XIII.2.3. Ordenanzas de los Carpinteros.- (16).

Las Ordenanzas de los Carpinteros son, quizás, junto a las de albañilería, las más elaboradas en cuanto a matizaciones, lo que nos habla, desde luego, de la importancia del gremio en el quehacer artístico granadino.

Al igual que otros gremios, siguiendo la ordenanza de 1528, el día de año nuevo o cualquier otro domingo o festivo del mes de enero, cada dos años, se reunían los oficiales en la iglesia de San José donde residía su cofradía. Posteriormente, en las constituciones de la cofradía refrendadas por el arzobispo Gaspar de Avalos en 1532, se especifica

que la elección se realice: "... el día de la fiesta de la Epiphanía de nuestro Redemptor Jhesu-Christo a la hora de la una después de medio día..." (17).

Allí elegían ocho oficiales (cuatro cristianos nuevos y cuatro cristianos viejos) de los que la ciudad seleccionaba a cuatro, en la misma proporción, para veedores y alarifes. Para ser elegidos tenían que ser oficiales examinados de primo, llano y tosco.

El tema de los exámenes nos revela, al igual que en el resto de oficios, las distintas clases de maestrías que en grado de dificultad serían:

. Geométricos: Estos tenían que realizar una estancia con bóveda de media naranja con lazo lefe, una cuadra cuadrada y ochavada con mocárabes, y distintas maquinarias y elementos de guerra.

. Lazeros: Tenían que realizar una cuadra ochavada de lazo lefe con pechinas.

. Una tercera maestría incluía a aquellos que sabían hacer una armadura de limas moamares con perfiles.

. Tenderos: Aquí se incluían los que no salían de su taller para trabajar, realizando labores de tipo industrial (arcas, mesas, puertas, ventanas...).

. Oficial de carpintería de lo prieto: Para examinar a este grupo los veedores tenían que recurrir a la presencia de un oficial de lo prieto, y los trabajos que tenían que realizar se referían, en general, a lo concerniente a norias y azacayas.

. Oficios de música: La realización de instrumentos musicales se incluía dentro del gremio de carpinteros. Se especifican los siguientes instrumentos: claviórgano, clavecímbolo, monocordio, laud, vihuela de arco, harpa, vihuela grande con partes de taracea.

. Entalladores: aquí se incluía la realización de retablos, tabernáculos y sillas de coro.

El aprendizaje comprendía las enseñanzas de un maestro durante un determinado número de años, lo que le habilitaba para el examen. En un documento de 1581, conservado en el Archivo de la Alhambra, aparece un contrato de aprendiz de carpintería, donde Pedro Hernández de 18 años se compromete con el maestro Francisco Pérez por dos años. La obligación del oficial se concreta en pagar los derechos de examen, gastar 16 ducados anuales en vestuario y atender la comida, bebida y cama. Por su parte el aprendiz pasa a depender totalmente durante el periodo señalado del maestro al que tendrá que consultar cualquier actuación. El resultado de su formación se concreta en: "... saber hazer un ocho quadrado, puertas y ventanas de molduras y un racimo de mocárabes y de ay abaxo todo lo que contuviere del dicho su (oficio)..." (18).

Cuestiones particulares del funcionamiento gremial atañen a esa conexión existente entre carpinteros y albañiles. Así, se prohibe de forma tácita que los oficiales que fueren de albañilería y carpintería no podrán detentar la veeduría de ambas simultáneamente.

Con respecto a los oficiales que vinieran de fuera de la ciudad, tendrían que registrarse a su llegada en la cofradía y pagar un real cada año. La caja del gremio se responsabilizaba de la asistencia a oficiales pobres que cayesen enfermos, subvencionando tanto físicos como médicos hasta que sanasen o muriesen; en este último caso se atendería al entierro. Estas prestaciones se realizaban siempre que la enfermedad no fuese mal de bubas o producto de "cuchilladas", idea que aparece también contemplada en el funcionamiento del gremio del arte de la seda (19).

La provisión de madera para su trabajo se hacía mediante compra en el Arenal (desde la Puerta del Rastro a la de Bibataubín), donde llegaba procedente de las sierras de Huescar, Segura, Cazorla, Alhama y Carril de Almuñecar. La madera tenía que estar perfectamente marcada (es decir, valorada según su largo y ancho) y no podía ser revendida por los carpinteros si no fuera ya labrada.

La rígida estructuración del gremio de carpintería donde se sitúa el principal eslabón para el mantenimiento de estructuras mudéjares, hará que esta técnica se perpetúe a lo largo del siglo XVI. Las cuestiones de lazo lefe, mocárabes, limas, etc., que se repiten en los contratos de aprendizaje y, posteriormente, en 1616 en que vuelven a confirmarse las ordenanzas (20), justifican la presencia del mudejarismo durante el quinientos de forma anquilosada en las recetas de taller, aunque con aceptaciones en la prácti-

ca, de elementos decorativos foráneos, concretamente renacentistas.

Pese a la decadencia que sufre la tradición con la diseminación morisca de fines del XVI y la diáspora de principios del XVII, la carpintería continuó una elaboración cada vez más precaria que justifica la obra de Diego López de Arenas, último eslabón en un intento de revitalización que el mismo autor justifica: "Por haber sido dos veces examinador, y dos veces alcalde de alarife, he visto tanta variedad de medidas y reglas en el oficio de la carpintería de lo blanco en los exámenes, que es donde por fuerza cada uno ha de verse lo que sabe; y visto la variedad con tantos desperdicios, me he animado a hacer este compendio, para con menos trabajo hallarlas, pues siendo tantas, y muchas de ellas sabidas como por fee, porque, como es la verdad, hay tan malos aprendices, que no queriendo trabajar ni dar tiempo bastante, les parece que estudiar una hora cada noche es cosa que no conviene a su salud. Y saliendo de las obras, tardan en venir en casa de sus maestros, para en viniendo tener ocasión de no hacerlo, llevándolo mal si les mandan velar, y deste modo tienen tan poca amistad a cosa que tanto les importa, como es el deprender. Y assí digo que destos malos aprendices se crían malos oficiales, y de malos oficiales vienen a ser peores maestros, coxiendo medidas al vuelo, sin saber si quien se las dice los engaña. Y ansí, cuando van a executar se hallan confusos; y deste modo van menguando las obras..." (21).

La obra fue publicada en Sevilla en 1633, reimprimiéndose en 1727 y, posteriormente, en 1862 fue aumentada y reproducida con prólogo y notas a cargo de D. Santiago Rodríguez de Villafañe. De todas formas, pese a la constante presencia en los medios artísticos, la obra de Arenas se entiende como aclaraciones destinadas a los maestros iniciados, lo que permite salvaguardar el hermetismo gremial, eludiendo los rudimentos de la profesión, constituyéndose en un trabajo impermeable para el profano. Por tanto, la falta de literatura comprensiva hizo, en definitiva, que el arte de la lacería muriera con el gremio.

Ya en el siglo XX los intentos de comprensión en clave matemática de Prieto Vives (22) o de Gómez-Moreno (23), no llevaron a resultados satisfactorios. Ahora bien, en los últimos años investigadores, encabezados por Enrique Nuere (24), basándose en la comprensión del funcionamiento artesanal ajeno a prácticas geométricas de diseño han permitido la recuperación de estas técnicas que, de momento, suponen un gran avance en lo referente a restauración; a la vez que se abren una serie de posibilidades en cuanto a tratamiento de espacios con adjetivos historicistas, e incluso, experimentales.

Notas.-

(1) KOSTOF, S., El arquitecto: historia de una profesión. Págs. 65-97.

(2) Ibidem, pág. 74.

(3) Véase: PANOFSKY, E., Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental.

(4) SECO DE LUCENA, L., Origen islámico de los gremios. Pág. 854.

(5) Ibidem, pág. 854.

(6) Ordenanzas de Granada... Fols. 1-7.

(7) Ordenanzas de Granada... Granada, 1552.

(8) Ordenanzas de Granada... Granada, Imprenta de Francisco Ochoa, 1672.

(9) VALLADAR, Fr., Las Ordenanzas de Granada y el "arte nuevo". Pág. 347.

(10) VALLADAR, Fr., El gremio y cofradía de carpinteros de Granada. Pág. 222.

(11) Apéndice nº 91.

(12) Apéndice nº 411.

(13) Apéndice nº 414.

(14) Apéndice nº 410.

(15) Apéndice nº 410.

(16) Apéndice nº 412.

(17) VALLADAR, Fr., El gremio y cofradía de carpinteros de Granada. Pág. 269.

(18) Apéndice nº 21.

(19) GARZON PAREJA, M., La industria sedera en España... Pág. 132.

(20) Apéndice nº 416.

(21) LOPEZ DE ARENAS, D., Primera y segunda parte de las reglas... (Prólogo de Don Manuel Gómez-Moreno). Págs.13-14.

(22) PRIETO VIVES, A., El arte de la lacería.

(23) LOPEZ DE ARENAS, D., Op. cit.

(24) NUERE, E., Los cartabones como instrumento exclusivo para el traslado de las lacerías...

XIV. NOTICIAS DE ARTISTAS, ALARIFES Y ARTESANOS (ORDEN ALFABETICO).-

ALI DE MEDIANA.-

En 1499 ensanchó el Puente de los Barberos con otro arco de ladrillo de 1'90 metros de anchura (1).

ALONSO, Juan.-

De este albañil sabemos que en 1566 realizaba obras de reparos en tiendas pertenecientes al Cabildo de la ciudad (2). El mismo año comenzaba la obra de la torre y capilla bautismal de la iglesia de San Bartolomé, acabándola en cuatro años y "... acreditándose de excelente artífice" (3).

ALONSO, Maestre.-

De este maestro sabemos que dirigió los trabajos de restauración del Mexuar en 1538 (4).

ALBARRACIN.-

Cantero que trabajaba en reparos de la Alhambra en marzo de 1538 (5).

ALCANTARA, Juan.-

Hijo de Sebastián de Alcántara (6), a quien continuó en la ejecución de la portada de la Iglesia de Santa Ana hasta acabarla en 1547 (7). Como discípulo de Diego de Siloe esculpió la portada de la Iglesia de San Ildefonso, diseñada por el maestro de la catedral (8). Realizó, también, dos portadas para la desaparecida iglesia de Santa Escolástica, siendo la principal semejante a la de San Ildefonso (9).

ALCANTARA, Sebastián.-

Se trata de un maestro de cantería que se mueve entre el gótico tardío y los programas decorativos plateresco (10). El 6 de diciembre de 1521 se le nombró aparejador de la catedral dirigida por Egas (11), cargo que ostentó hasta su muerte en 1544, siendo sustituido por Juan de Maeda (12). Diseñó las portadas principales de San Matías (13) y Santa Ana (14). También realizó la talla de las ventanas de la Universidad (15) y actuó como tasador en la Iglesia de Santo Domingo (16). En la proyectiva civil hizo un pilar en el Campo del Príncipe en 1518 (17).

ALLES, P. de .-

Entallador que trabajó en las ventanas superiores de las fachadas del Palacio de Carlos V (18).

AQUILES, Julio.-

Pintor romano formado en los círculos de Rafael. Aparece en España, por primera vez, en Valladolid en 1533 como tasador, junto a Andrés de Naxera, del retablo que Berruguete había hecho para el monasterio de San Benito (19).

Casado con Isabel Monzón y ya establecido en Granada tuvo un hijo que fue bautizado, en 1545, en la iglesia de Santa María de la Alhambra. Al menos, desde 1537, se hallaba pintando en las estancias del conjunto de Daraxa con un sueldo mensual de diez ducados (20). En este año, conjuntamente con Alejandro Mayner, terminaron la sala de las Frutas, empleando los dos siguientes en el corredor de la Estufa. Posteriormente pasarán al Peinador, donde Julio trabajaría durante tres años. Aquí pintados al fresco, existen ocho cuadros de la expedición y conquista de Túnez por el Emperador en 1535, cuatro con la fábula de Faetón y seis representaciones de virtudes. Todo ello completado con motivos decorativos renacentistas.

No podemos especificar lo realizado por cada uno de los pintores, aunque una tasación de Pedro Machuca en 1546 atribuye a Julio Aquiles la decoracion de grutescos (21).

Aparte de las pinturas, en 1537, Aquiles tasaría conjuntamente con Siloe y Machuca la escultura de la fama que Niccolo da Corte realizó para la portada sur del Palacio de Carlos V (22).

AQUILIO, Antonio de.-

Pintor y maestro de hacer vidrieras. El 25 de febrero de 1585 se le pagaron 80.988 maravedíes por 15 vidrieras grandes, tres medianas y 18 pequeñas que hizo para las ventanas de la sala de Comares (23).

ARANDA, Diego.-

Trabajó con Siloe en la decoración de la catedral (24) y en los pedestales de las ventanas altas de la fachada de Levante del Palacio de Carlos V (25).

Más concretamente, diremos que en la iglesia de San Ildefonso realizó el relieve de la imposición de la casulla al santo titular situado en la portada (26). Para la portada de la iglesia de Santa Ana hizo las imágenes que hay en la parte superior (27), y para una capilla interior, un calvario (Crucifijo, Virgen y San Juan) (28).

Otras figuras suyas encontramos en la iglesia del Sagrario (29) y en la capilla de Nuestra Señora de la Antigua de la Catedral (30).

ARAGON, Juan.-

Empedrador que interviene en obras del Cabildo como el pavimento de la calle que conducía a la Alhóndiga, en 1556 (31).

ARAGON, Juan.-

Las noticias que conocemos respecto a Juan de Aragón, pintor, se refieren a la obligación que contrajo en 1570 para hacer el retablo de la iglesia de San Jerónimo. A los tres años, creyendo que la traza no era buena, se cambió por otra de Lázaro de Velasco. En 1585 recibía cantidades a cuenta, no debiendo terminar ya que, en 1603, muerto Aragón, se llegaba a un acuerdo sobre un pleito interpuesto con su viuda (32).

Anteriormente, en 1561, había realizado la pintura del retablo del convento de la Merced (33). También pintó la tabla de la Virgen de la Rosa que estaba en la Puerta de las Orejas (34).

ARAGON, Pedro.-

En 1556, el Cabildo de la ciudad le abonó 5.940 maravedíes por el empedrado de las Carnicerías (35).

ARIAS, Lope.-

Albañil a quien, en 1542, se le encomendó la ejecución de la iglesia de San Bartolomé, junto al carpintero Martín de Escobar, terminándola en 1554 (36).

ARTEAGA, Juan de.-

Entallador formado en el círculo de Diego de Siloe, que trabajaba en la catedral (37).

ASTEASU, Pedro de.-

Cantero que interviene en las obras del Cabildo de la ciudad, encargándose en 1556 de la construcción de la Casa de los Miradores según traza de Siloe (38); participando, también, en los trabajos efímeros con motivo de fiestas (39).

Anteriormente, entre 1555 y 1556, había realizado la portada de la iglesia de San Miguel (40).

AVILA, Gregorio.-

Era obrero de la ciudad en 1566, realizando trabajos en el Matadero (41), así como en la plaza de Bibarrambla, donde acondicionará la Casa de los Miradores con ocasión de las fiestas de Santiago (42).

BARREDA, Cristóbal.-

Como maestro de obras realizó entre 1553 y 1559 la iglesia de San Ildefonso (43). También reedificó, en 1553, la capilla mayor de la iglesia de Santiago (44).

BATISTA.-

En 1538 trabajó durante el mes de febrero en la talla de las letras de la portada sur del Palacio de Carlos V, continuando los meses de marzo y abril como tallista en el mismo lugar (45).

CALIZ, Antonio de.-

En 1521 fue el encargado de realizar la obra de encañamiento desde la Antequeruela al pilar del Campo del Príncipe (46).

CALLEJON, Melchor.-

En 1615 supervisó la torre que estaba detrás de la iglesia de San Juan de los Reyes por amenazar ruina. Ordenó el derribo hasta igualar su altura con la de las casas contiguas (47).

CAMPO, Juan del.-

Entallador y vidriero, posiblemente de origen flamenco, aparece en Granada desde 1546 en que contrata una vidriera para la iglesia mayor de Baza que no llegó a realizar, quizás por el trabajo que le requería en la ciudad como eran las vidrieras del crucero de la iglesia de San Jerónimo (48).

En 1549, Juan del Campo concierta con Niccolo da Corte la talla de la parte alta de la portada Sur del Palacio de Carlos V. En 1552 muere Corte sin acabar la obra continuándola nuestro vidriero hasta terminarla en 1554.

Paralelamente realiza la pintura de las vidrieras de la nave absidal de la Catedral sobre diseños de Siloe, de las que, el 8 de Julio de 1554, ya había colocado las tres situadas sobre la puerta de la Sacristía. La mejor oferta del flamenco Teodoro de Holanda lo retiró coyunturalmente del trabajo, pero al no contentar éste al Cabildo catedralicio, se recurrió de nuevo a Juan del Campo. En 1559 volvía a trabajar en el proyecto que fue ampliado a diez más para la cúpula en 1561.

En 1584 era vecino de la Alhambra realizando, para los baños del palacio árabe, 110 vidrieras que fueron destruidas en la explosión del polvorín de 1590 (49).

CANO, Martín.-

Entallador que participó en la decoración de los vanos de la fachada sur del Palacio de Carlos V en 1541 (50).

CARRILLO, Luis.-

Pintor vecino de Granada en la collación de Santiago. En 1585 concertó la pintura y dorado de un balcón de la Casa de los Miradores realizado por Alonso López y Alonso Ruiz, según traza de Leandro de Palencia. El precio se fijó en 1.000 ducados (51).

CASTELLAR, Juan.-

Realizó, entre 1561 y 1563, la parte alta de la torre de la iglesia de Santa Ana (52).

CASTILLO.-

En 1517, este carpintero realizó por 3.000 maravedíes los escaños de la cuadra baja del Cabildo de la ciudad (53).

CASTILLO, Alvaro.-

Realizó la desaparecida armadura de la capilla mayor de la iglesia de San Andrés (54).

CASTILLO, Andrés.-

Cantero que trabajó en las obras de reparación de la Alhambra en 1584, bien en la muralla labrando antepechos y gárgolas, o en el cuarto de los Leones (55).

CASTILLO, Francisco.-

La figura de Francisco del Castillo ha sido una de las más ignoradas e infravaloradas por la historiografía artística. Bien es cierto que la falta de noticias le reducían a un papel secundario que sólo con ocasión de la oposición a maestro mayor de la Catedral de Granada en 1577 aparecía en un primer plano (56).

Las investigaciones de Taylor (57) comenzaron, mediante precisos análisis formales, a destacar a este personaje considerándolo como uno de los máximos exponentes del manierismo andaluz de tendencia serliana. Posteriormente, nuestros propios trabajos concretados en la Memoria de Licenciatura (58) y otras publicaciones (59), intentaban esbozar una suscinta biografía e inaugurar una línea progresiva de sus realizaciones. El descubrimiento de su testamento realizado en Granada el 15 de noviembre de 1586 (60), confirmaba nuestras apreciaciones y abría nuevos caminos a la investigación.

Este documento permitió la valoración de Pedro Galera (61) dentro de la proyectiva arquitectónica de fines del XVI en la provincia de Jaén, y la realización de la tesis doctoral de Arsenio Moreno (62) que supone la puesta al día de todos los conocimientos sobre el maestro jiennense así como el estudio formal de su obra.

Otros avances se producen al descubrir investigadores granadinos cierta documentación en el Archivo General de Simancas que le situan como tracista de la fachada de la Chancillería de Granada (63). Todo ello supone el redescubrimiento de este arquitecto y escultor del que aún se necesita una valoración teórica de su obra y de las influencias que tuvo en la práctica artística andaluza del momento.

Francisco del Castillo había pasado nueve años de formación en Italia, trabajando tres de ellos en Villa Giulia con la vanguardia artística del momento (Vignola, Vasari, Ammanati). A su regreso a Andalucía se encuentra con un panorama artístico jiennense dominado por Vandelvira, donde tratará de abrirse camino mediante realizaciones para la orden de Calatrava en Martos (Cárcel y Fuentes públicas), así como en obras religiosas donde había trabajado su padre (parroquial de Huelma). A la muerte de Vandelvira, en 1575, se convertirá en el maestro del Obispado controlando, a excepción de la catedral, toda la proyectiva religiosa de la provincia.

Tras el intento referido de oposición en 1577 a la catedral de Granada, vuelve como maestro mayor de la Chancillería en 1584 realizando la traza de la fachada que tanta repercusión tendría en el horizonte arquitectónico de la ciudad. Murió en los últimos meses de 1586.

CASTILLO, Juan del.-

Realizó los trabajos de carpintería de la iglesia de San Cecilio, la cual fue edificada entre 1528 y 1534, estando Pedro Ríos encargado de la albañilería (64).

CASTILLO, Miguel.-

En 1584 trabajó como cantero en unos reparos que se hicieron en la torre de Juan López en la Alhambra (65).

CASTILLO, Pedro.-

Trabajó en la Alhambra en 1537 como raspador de ladrillos (66).

CASTRO, Alonso de.-

Poseía una almadraba en Gabia abasteciendo de material a la Alhambra, al menos entre 1593 (67) y 1595 (68).

CASTRO, Luis de.-

Como carpintero, en 1566, intervino en las reparaciones que se realizaron en la cárcel de la ciudad (69).

CASTRO, Miguel de.-

Hermano de Alonso de Castro. Poseían conjuntamente una almadraba en Gabia abasteciendo a la Alhambra en 1593 (70).

CENZUÑIGY, P. de.-

Entallador que trabajó en las ventanas altas de las fachadas del Palacio de Carlos V (71).

CERRILLO, Luis.-

Trabajó entre 1585 y 1589 en la restauración de la bóveda de la Sala de la Barca, de donde se habían caido numerosas piezas, y en las paredes, conjuntamente con Manuel del Pino.(72).

CERRO, Sancho del.-

Formado como entallador en la catedral bajo la dirección de Diego de Siloe (73), trabajaría en 1530 en la realización de la puerta del Colegio de dicho edificio (74).

CORDOBA, Benito de.-

Carpintero que realizaría, junto a Alonso Hernández de Barea, la armadura de la nave de la iglesia de Santa Ana (75).

CORTE, Niccolò da.-

Niccolò da Corte era uno de los italianos del foco genovés que viene a Andalucía traido por la nobleza. Concretamente fue Don Alvaro de Bazán quien lo trae en 1537, junto al pintor Antonio di Seciano, para la decoración de su palacio granadino.

En Génova tenía una fundada reputación, habiendo intervenido en la decoración del palacio de Andrea Doria y en el Spinola. En Granada es de su mano el pilar de Carlos V en la subida a la Alhambra y la portada sur del Palacio con paneles de finos claroscuros propios del quattrocento

italiano con tratamiento, en ocasiones, excesivamente pictórico como sucede con la figura de Eolo del basamento del piso alto.

También se le atribuye participación como pintor en el retablo de la parroquial de Gabia; así como la chimenea que sirvió de altar en el Mexuar y actualmente en el Museo de Bellas Artes de Granada.

Murió en 1552 sin terminar el segundo cuerpo de la portada sur de Carlos V, continuándola Juan del Campo (76).

CRUZ, Antonio (Alonso?).-

Trabajó en la cuadra de las Losas de la Alhambra como carpintero en 1537 y 1538 (77).

CUBILLANA, Juan.-

Participó en la talla decorativa del piso bajo de la portada oeste del Palacio de Carlos V, realizando concretamente las guirnaldas que caen junto a la puerta, aunque posiblemente sea suya toda la talla menuda de dicha portada (78), y en la talla de las ventanas de las partes altas de la fachada (79).

DARTA, Juan.-

Trabajó como entallador, en 1591, en la labra de distintos elementos del segundo cuerpo de la portada oeste del Palacio de Carlos V (ménsulas, capiteles, cornisa) (80).

DAVILA, Diego.-

Como albañil participó desde septiembre de 1537 (81) en las labores que se realizaban en el cuarto de las Losas de la Alhambra, continuando hasta el 3 de marzo de 1538 (82).

DELGADILLO, Gonzalo.-

Obrero de la ciudad en 1498 puso en pregón la obra de ensanchamiento del puente de los Barberos (83). En 1499 realizó derribos para ensanchar la calle Elvira y la que iba desde el puente de los Barberos a la de Gomerez (84). Este mismo año se le libraron 100.000 maravedíes para la realización de las carnicerías de Bibarrambla (85).

Realizó otras obras de menor importancia como adobar un pilar en el Realejo (86) o un tajo en el matadero (87).

Ya en 1500 actuó en la mejora de las calles del baño junto a Santa María (88) y de los Cereros (89), así como en el empedramiento de la puerta que iba a la Alhóndiga del Pan (90).

En 1501, continuaba como Obrero de la ciudad, empedró el Puente del Cadí (91) y reparó las casas y tiendas pertenecientes a los bienes Propios de la ciudad (92). Por último, aderezaba la puerta de Bibataubín (93) y las casas del Cabildo (94).

En diciembre de 1501 se elegía a Juan Díaz como Obrero de la ciudad en sustitución de Delgadillo (95).

DEMIREZ, Pedro.-

No sabemos cual era su oficio específico, sólo que trabajaba en las obras de la Alhambra en 1584, recibiendo de sueldo diario dos reales y medio (96).

DIAZ, Bartolomé.-

Platero del Rey y vecino de Granada, fue nombrado por real provisión de la Reina Juana y del Rey Carlos, dada en Zaragoza el 16 de agosto de 1518, alcaide de la casa de los Locos en lugar de Hernando Luxan (97).

DIAZ, Juan.-

El 21 de diciembre de 1501 se le provee del cargo de Obrero de la ciudad librándole 15.000 maravedíes para las obras pendientes (98). En este cargo, ya en 1502, derribaría una tienda de Juan Fernández para la realización de un pilar (99).

DIAZ, Simón.-

Sabemos que trabajó en las obras de la Alhambra en 1584 sin conocer su función. Cobraba dos reales y medio diarios (100).

DIAZ DE NAVARRETE, Martín.-

El conocimiento de este maestro de cantería radica en ser el ejecutor del proyecto de Francisco del Castillo para la fachada de la Chancillería, conjuntamente con Alonso Hernández (101).

En 1590, junto a otros maestros, informó sobre el problema de cimentación de la torre de la Catedral (102), y en 1594 realizaba la portada del monasterio de San Jerónimo en orden dórico (103).

EGAS, Enrique.-

De formación goticista y perteneciente a una familia de canteros (104), Enrique Egas va a ser el encargado de materializar arquitectónicamente el proyecto de unidad política de los Reyes Católicos, mediante el empleo de formas semejantes en espacios geográficos distintos.

Llamado en 1505 a Andalucía repetirá en el Hospital Real de Granada el sistema de planta cruciforme empleado en los Hospitales de Santiago y Santa Cruz de Toledo aunando, de esta manera, forma y función. Esta obra, junto a la dirección de la Capilla Real y del primer proyecto catedralicio, le situan como el ejecutor de la ciudad gótica, proyecto sustituido por el programa imperial elaborado por arquitectos como Siloe y Machuca, de formación italiana (105).

ENRIQUE, Maestre.-

El 27 de febrero de 1517 fue nombrado veedor de los carpinteros de la ciudad, juntamente con Francisco Hernández (106).

ENRRIQUEZ, Blas.-

Este cantero, vecino de Granada, trabajó en 1594 en las canteras de Santa Pudia, labrando piedra para el Palacio de Carlos V (107). El material se dedicaba para una serie de lugares entre los que se especifican el segundo cuerpo de la fachada este que se iba terminando en 1595 (108).

En 1596, Juan de Minjares, considera capacitado a Blas Enriquez para sacar la piedra de Santa Pudia necesaria para la cornisa de la Capilla (109), trabajo que realiza en 1598 (110).

Por último, en 1596, labraría los arcos y escaleras que bajaban al patio de Comares desde el Palacio de Carlos V (111).

ESCALANTE, Sancho de.-

En torno a 1532 tuvo a destajo, junto a Baltasar de Godios, la labra de la piedra para los arcos del patio de la Universidad (112).

ESCOBAR, Martín.-

Las primeras noticias que tenemos de este carpintero son relativas a los trabajos de restauración del Mexuar en 1538 donde percibía un salario de dos reales diarios (113).

Su taller fue de gran vigencia en la ciudad. Realizó, junto con Benito de Córdoba, la armadura de la capilla mayor de la iglesia de Santa Ana con lazos de 20 y 10 (114). En compañía del maestro Miguel hizo la correspondiente a la capilla mayor de la iglesia de Santiago (115). Quizás la labor más importante de este carpintero serían las armaduras de la iglesia de San Bartolomé terminadas en 1554 (116).

Peor suerte cupo a la armadura de la nave de San Gil, que realizada por Escobar y el maestro Miguel, quedó incompleta a la muerte de ambos (117). Igual fortuna siguió a la iglesia de San Ildefonso, dejando casi acabada la de la capilla mayor y comenzada la de la nave (118).

En 1556 era alarife de los carpinteros de la ciudad, falleciendo en los últimos días de mayo o primeros de junio (119), siendo nombrado Juan de Oliva como sustituto en el cargo (120).

ESPINA.-

De este entallador sólo sabemos que se formó en el círculo de la catedral bajo la dirección de Diego de Siloe (121).

FALCONETE, Martín.-

Este cantero, vecino de Alfacar, trabajó en las canteras de su localidad sacando piedra para las obras del Generalife en 1586 (122); así como para el zaguán principal del Palacio de Carlos V en 1592 (123) y para la muralla junto al Bertal en el mismo año(124).

FERNANDEZ, Antonio.-

La realización de la iglesia de San Miguel corresponde a dos fases: la primera entre 1528 y 1539, y la segunda entre 1551 y 1557. Antonio Fernández tuvo a su cargo la obra de albañilería en la primera fase (125).

FERNANDEZ, Francisco.-

A su cargo estuvo la pintura de la Sala de Caballeros Veinticuatro en 1513. Tenemos noticias de que el 22 de abril se le libraron cuatro ducados (126) y el 16 de septiembre 3.400 maravedíes, fecha en que ya había terminado el trabajo (127).

FERNANDEZ, Juan.-

Hermano del maestro mayor Rodrigo Hernández, realizó los alfarjes de las naves de la antigua Universidad, destacables por la labra de monstruos en los canes (128). También realizó la armadura de la nave de la iglesia de San Gregorio entre 1526 y 1529 (129).

FERNANDEZ, Melchor.-

Carpintero que realizó una reja de madera situada en la capilla bautismal de la iglesia de San Bartolomé donde figura el escudo del arzobispo Don Pedro de Castro (130).

FERNANDEZ, Rodrigo.-

Sabemos que antes de 1556 había sido obrero de la ciudad (131).

FERNANDEZ, Vicente.-

Realizó en 1535 la cantería de la portada secundaria de la iglesia de San Matías (132).

FLORENTIN, Francisco.-

De procedencia italiana explotó unas canteras de mármol en Macael por lo que se le supone autor del patio del Castillo de Vélez Blanco (133). En la Capilla Real de Granada realizó las balaustradas y pasamanos de la escalera que sube a la Capilla Mayor (134) con arreglo a la traza de maestre Felipe según contrato de 25 de abril de 1521 (135). También se conserva de su mano una pila bautismal en la cercana iglesia del Sagrario (136).

Su trabajo más importante sería el sacar de los cimientos la torre de la Catedral de Murcia continuada por Jacobo Florentino tras la muerte de Francisco en 1522(137). Chueca Goitia le atribuye, además, en Murcia, la denominada portada de las Cadenas en la Catedral y una ventana en la casa de los Celdrenes (138).

Por último, la documentación hallada por la Doctora Félez, prueba su intervención, junto a Juan de Marquina, en la iglesia de Moratalla (Murcia), una de las primeras iglesias renacentistas del foco suroriental (139), lo que pone de manifiesto la importancia en la introducción del clasicismo en España de estos italianos que se aventuran hacia la Península Ibérica.

FLORENTIN, Jacobo.-

Es uno de esos artistas polifacéticos proveniente de Italia, compañero de Miguel Angel, que atraído por el proyecto decorativo que Carlos V pretendía hacer en la Capilla Real, llega a Granada en 1520.

La mayoría de los datos sobre su vida los conocemos por unas líneas algo despectivas del Vasari (140) y por su hijo, Lázaro de Velasco, traductor del Vitrubio, que situa en el manuscrito algunas noticias del arte español de su tiempo. Por él sabemos que Jacobo Florentín, conocido como el Indaco Vecchio, casó con Juana Velasco, hija del entallador de Jaén Juan López de Velasco, muriendo en Villena en 1526.

El fracaso del programa de frescos que Berruguete pretendía para la Capilla Real, hace que junto a Machuca contraten la realización de un retablo para dicha capilla.

De gran adaptabilidad realizó un conjunto, en madera, del Entierro de Cristo para el monasterio de San Jerónimo(hoy en el Museo de Bellas Artes de Granada).

Ahora bien, la importancia de Jacobo Florentín radica, principalmente, en sus trabajos arquitectónicos. En Murcia continuó la torre de la catedral tras la muerte de Francisco Florentín, elevando el primer piso. Igualmente, realizó las puertas de acceso a la sacristía que ocupa el interior del cuerpo de la torre.

En Granada sería el encargado de realizar el cambio del diseño gótico a renacentista en la iglesia del monasterio de San Jerónimo, cedida por el emperador a la duquesa de Sesa para enterramiento del Gran Capitán. Esta obra, sin duda, la primera de corte clasicista en nuestra provincia se convierte en el germen inicial, máxime si atendemos a la labor continuadora que, a partir de 1528, realizó Diego de Siloe en dicha fábrica (141).

FRANCISCO.-

El 3 de noviembre de 1537 recibía 203 maravedíes por haber trabajado tres días como pintor en el Mexuar (142).

FRANCISCO, Maestre.-

Trabajó en 1537 en la cuadra de las Losas de la Alhambra cobrando tres reales diarios (143), continuando en 1538 con idéntico salario (144).

FRANCO, Pedro.-

Se trata de un cantero que, junto a Lucas Mateos, sacaron la piedra de las Canteras de Sierra Elvira para la portada sur del Palacio de Carlos V en 1551 (145).

FRECHILLA, Domingo de.-

Añadida una capilla entre 1540 y 1549 a los pies de la iglesia de San José para que siviera de coro, fue cubierta con un artesonado de casetones octogonales y exagonales realizado por este carpintero (146).

FUENTE, Juan de la.-

Es un cantero que trabaja en las canteras de Alfacar, como vecino de allí, sacando piedra para la muralla

de la Alhambra en 1588 (147). Para el Palacio de Carlos V labró piedra en 1592 destinándose a la fachada principal (148) y en 1594 para el zaguán oeste (149). Este mismo año extrajo piedra para un puente que se hizo en el Castillo de Bibataubín (150).

Por último, en 1595, sacaba piedra destinada a la fachada este y capilla del Palacio de Carlos V, así como para el zaguán principal (151).

GALIANO.-

Trabajó como raspador de ladrillos en marzo de 1537 en las obras de la Alhambra cobrando de salario un real y medio (152).

GANTE, Juan de.-

Trabajó como entallador en los vanos superiores de las fachadas del Palacio de Carlos V (153).

GARCIA, Andrés.-

El 14 de julio de 1517 se le pagaron 1623 maravedíes por la realización de la obra de albañilería en un suelo de la Alhóndiga (154).

GARCIA, Blas.-

En 1584 era alarife de la ciudad junto con Melchor Rodríguez. Ambos realizaron un proyecto para reparar y fortificar la fachada de la Cárcel de la ciudad (154 bis).

GARCIA, Jerónimo.-

Realizó el proyecto de la iglesia de Santa Escolástica ejecutado, entre 1550 y 1561, por Francisco Hernández de Móstoles (155).

En 1554, se encargó de los trabajos de canalización del agua de las fuentes de Valparaiso para abastecimiento de la ciudad (156).

GARCIA DE LUZIEGA.-

Trabajaba en 1538 como carpintero en las obras de restauración del Mexuar cobrando dos reales diarios (157).

GARCIA DE PRADAS, Juan.-

Conocido también como Prades, Pradales o Praves, aparece por primera vez en 1513, recibiendo orden del prior de Uclés, juntamente con Esteban Sánchez, como maestros de cantería, para ir a tasar la capilla de la iglesia de Campo de Criptana, que había hecho Juan de la Guardeja (158).

Formando parte de la denominada "generación puente" (159) lo encontramos, en 1520, en el Hospital Real de Granada a cargo de la obra de cantería realizando, en este periodo, el segundo piso y cubiertas (160).

Anteriormente, realizaría la Lonja (161) y aljibe anexo (162) que, diseñada en gótico tardío, exhibe una preciosa portadita repleta de ornato plateresco (163).

Por último, tenemos noticias de que realizó para la ciudad, en 1519, un pilar en la subida a la Alcazaba (164) y la puerta de las carnicerías en la Plaza de Bibarrambla, en 1520 (165).

GENOVA, Nicolaso de.-

En 1537 trabajó como dorador en las estancias de Carlos V en el conjunto de Daraxa (166) adquiriendo algún crédito, pues le fue encomendada la pintura de las capillas mayores de las iglesias de Otura y Gabia (167).

GINES.-

Las primeras noticias que de él tenemos provienen de las Actas de Cabildo. Para esta institución realizaba, en 1521, el enladrillamiento de las salas alta y baja de las casas del Cabildo, por lo que recibió 1256 maravedíes (168).

A partir de noviembre de 1537 lo encontramos trabajando como albañil en el derroque de la sala de las Helias en la Alhambra (169). Posteriormente, en 1538, participó en la restauración del Mexuar cobrando 2 reales diarios de salario(170).

GODIOS, Baltasar de.-

Entre 1532 y 1535 tuvo a destajo, junto a Sancho de Escalante, la labra de la piedra para los arcos del patio de la Universidad (171). Posteriormente, en el mismo edificio, se encargó del lateral anexo al palacio arzobispal (172); de solar el patio, corredores, bajos y zaguán (173); de realizar la escalera que bajaba a los corredores en torno al aljibe (174); y, en 1536, de hacer los balaustres de los corredores (175).

GODIOS, Felipe de.-

En 1594 restauró la escalera del Cuarto Real del Hospital Real que había sufrido daños en el incendio. El trabajo lo realizó conjuntamente con Antón Paguagua, recibiendo 36 ducados por el mismo (176).

GODIOS, Francisco de.-

Cantero toledano que labraba en las canteras de Alfacar como abastecedor de la Alhambra en 1538 (177). También comenzó la portada de la iglesia de San Andrés terminada por Juan de Marquina (178).

GONZALEZ, Francisco.-

Este carpintero colaboró con la ciudad recibiendo 6.000 maravedíes por aderezar la Casa de los Miradores con ocasión de las fiestas que se hicieron por el parto de la Reina en 1566 (179).

GORDUFA.-

Tuvo a su cargo los jardines de la Alhambra, recibiendo 468 maravedíes mensuales, al menos durante 1537 (180) y 1538 (181).

GORMAZ, Maestre (Diego de).-

En 1537 trabajaba como albañil en la restauración de la cuadra de las Losas en la Alhambra con un salario de dos reales (182). En septiembre pasó a la realización de reparos en la fortaleza del Mauror con el mismo sueldo (183) para volver, de nuevo,al cuarto de las Losas. A partir de octubre de 1537 intervendrá en el derribo del cuarto de las Helias, continuando en 1538 (184), para reincorporarse al de las Losas al finalizar el derroque (185).

GORMAZ, Luis.-

Las noticias que conocemos de este maestro se refieren a su intervención en los reparos de la Alhambra. Concretamente trabajaba en el Partal en marzo de 1537 para pasar. inmediatamente, a las estancias. En octubre,del mismo año, centraba su labor en el derrocamiento de una sala junto a los baños (186).

GRANDE, Pedro.-

Trabaja como albañil en los reparos de la Alhambra en 1584, cobrando de salario dos reales diarios (187).

GUTIERREZ, Bartolomé.-

En 1599 empedró el patio y zaguán de la fortaleza del Mauror, pagándole por el conjunto 1620 maravedíes(188).

GUTIERREZ, Juan.-

En 1537 trabaja como carpintero en la cuadra de las Losas de la Alhambra (189), con un jornal de dos reales y cuarto, continuando en 1538 (190).

GUTIERREZ, Mateo.-

La armadura de la nave de la iglesia de San Gil comenzaron a labrarla el maestre Miguel y Martín de Escobar. Por muerte de ambos la terminó, en 1558, Mateo Gutierrez, hijo del Maestro Miguel (191).

GUTIERREZ, Maestre Miguel.-

Realizó con Martín de Escobar la armadura de la nave de la iglesia de San Gil, la cual dejaron sin acabar por fallecimiento de ambos; terminándola, en 1558, su hijo Mateo Gutierrez (192).

HERNANDEZ, Alonso (Rejero).-

Maestro de hacer rejas, vecino de Granada. En 1585 se quedó con la contrata del balcón de la Casa de los Miradores, pero al ampliarse las condiciones se sacó nuevamente a subasta el 3 de octubre (193).

HERNANDEZ, Alonso (Azulejero).-

Era uno de los azulejeros con fábrica en el Secano de la Alhambra. En 1599 abasteció unos reparos que se realizaron en los palacios de Comares y Leones (194).

HERNANDEZ, Alonso (Cantero).-

Llevó a cabo la escultura que decora la escalera de la Chancillería tanto en los arcos de entrada como en los vanos del hueco, terminándola en 1578 (195).

Quizás los buenos resultados de este trabajo le valieron para que ejecutase, junto a Martín Díaz de Navarrete, la fachada de este edificio (196), según traza de Francisco del Castillo.

HERNANDEZ, Andrés.-

Trabajó como carpintero en obras de la Cárcel de la ciudad en 1566, junto a Luis de Castro, recibiendo por ello dos ducados cada uno (197).

HERNANDEZ, Diego (Empedrador).-

En 1566 empedró las puertas de Elvira, recibiendo 504 maravedíes por este concepto (198). El mismo año realizó otros empedrados en diversas calles de la Alcazaba (199).

HERNANDEZ, Diego (Platero).-

En 1520, este platero vecino de Granada, presentó en el Cabildo una real provisión, dada el 24 de diciembre de 1519 en Molín del Rey, por la que se le proveía del oficio de guarda de la Casa de la Moneda en lugar del también platero Bartolomé Díaz que había renunciado (200).

HERNANDEZ, Francisco.-

En 1517 fue nombrado veedor de los carpinteros, junto al maestro Enrique (201). En 1519, con Melchor Quintero, contrataba la obra de carpintería de la Lonja (202). No obstante, el artesonado del piso bajo sería obra individual suya realizada en 1521 (203).

HERNANDEZ, Gaspar.-

Se trata de uno de los Hernández que regentaron un horno de vidriar en el Secano de la Alhambra. Ante la decisión de expulsar a los moriscos, tras el fracaso del levantamiento de las Alpujarras, éste solicitó quedarse exponiendo su papel en las obras de la Alhambra y aludiendo a su matrimonio con Luisa Tenorio, cristiana vieja (204).

Su petición debió ser atendida, ya que en 1588 abastecía de azulejos los reparos que se realizaban en el patio de Comares (205).

HERNANDEZ, Pedro.-

En 1538 trabajó como carpintero en los reparos de la cuadra de las Losas en la Alhambra con un salario de dos reales (206).

HERNANDEZ, Rodrigo.-

La figura del maestro Rodrigo Hernández será fundamental en las obras iniciales tras la toma de Granada debido a su papel de maestro mayor del arzobispado y mayordomo y administrador de los hábices.

Las noticias aisladas de este alarife han sido recientemente sistematizadas por el profesor José Manuel Gómez-Moreno (207). Aparece en Granada trazando la iglesia de Alhama en 1505, permaneciendo hasta su muerte en 1537. En un documento de 1535 se matizan claramente sus obligaciones como maestro mayor de las obras del obispado: "... sea obligado a visitar las obras de las iglesias de Granada y las villas y las cibdades de Loja y Alhama y la

Vega todas las veces que fuere menester y del Alpujarra y la costa seis veces cada año que sale de dos meses una vez ..." (208).

A su cargo consta que corrieron las obras de las iglesias de San Juan de los Reyes, Santiago, parte de San Cristóbal; trazando todas las demás: San Andrés, San José, San Nicolás, San Matías, San Cecilio, San Miguel, San Gregorio, San Luis y Santa Isabel de los Abades, en la capital. Las de la provincia son más difíciles de señalar, pues de algunas no quedan noticias, como muestra recogeremos las de Ogijar Baja, Durcal, Illora, Vélez Benaudalla, Santa Fé, la Zubia, Alhendín, Moclín (todas ellas reconstruidas posteriormente), Alhama, la Malá, Ugijar, Encarnación y Santa Catalina de Loja, e intervenciones en la provincia de Almería, concretamente en las iglesias de Dalias, Berja y Adra (209).

HERNANDEZ, Vicente.-

En 1533 se encargó de labrar la piedra para la escalera de la Universidad, según diseño de Siloe (210). Participó en la realización de los vanos de la fachada de este edificio (211); y, en 1535, se ocupaba, con Baltasar de Godios, en las escalera que bajaba al corredor en torno al aljibe (212) y, posteriormente, en los balaustres de los corredores (213).

HERNANDEZ BAREA, Alonso.-

Realizó, conjuntamente con Benito de Córdoba, la armadura de la nave de la iglesia de Santa Ana (214).

HERNANDEZ CAMACHO, Pedro.-

En 1518 era obrero de la ciudad. Realizó trabajos de adecentamiento para actos públicos en la Plaza de Bibarrambla (215). En 1519 continuaba en el cargo adobando la noria de la Puerta de Guadix (216), el peso de la harina del Realejo (217), el pilar de los Almizcleros (218) y la Alhóndiga del Pan (219).

Siendo en 1521 aún Obrero de la ciudad, tuvo que realizar tres altares en madera que situó en la calle de los Gomeres, Plaza Nueva y Bibarrambla, con motivo de la procesión de bajada de los cuerpos de los Reyes Católicos a la Capilla Real (220).

HERNANDEZ DE MOSTOLES, Francisco.-

Fue el albañil que, entre 1543 y 1563, realizó la iglesia de San Gil (221). También, entre 1550 y 1561, llevó a cabo la iglesia de Santa Escolástica con proyecto de Jerónimo García (222).

Anteriormente, en 1544, informó con otros maestros sobre la cimentación de la capilla mayor de la iglesia de Santiago, aconsejando el derribo. Tras éste se levantó de nuevo por Cristóbal de Barreda (223).

HERNANDEZ TIRADO, Alonso.-

Realizó la obra de albañilería de la iglesia de Santa Ana entre 1541 y 1548, posiblemente según traza de Diego de Siloe (224).

HOLANDA, Teodoro de (Dirk Vellert).-

Las noticias recogidas y los estudios realizados convierten el trabajo sobre las vidrieras de la Catedral de Granada de Victor Nieto en la mejor síntesis del vidriero antuerpiano conocido, en su tierra natal, como Dirk Vellert. De él extraemos las notas que continuan (225).

Teodoro de Holanda aparece en Granada en 1543, ofreciendo al Cabildo de la Catedral la realización de vidrieras a menor coste que las que hacía Juan del Campo. La crisis económica que dominaba la construcción catedralicia animó al encargo. El holandés regresó a su país para la realización de las vidrieras estando ya en Granada en 1557.

La tasación de las mismas produjo el lógico enfrentamiento con Juan del Campo que intentó rechazarlas, aceptándose, al final, siete dedicadas a la vida de la Virgen, siete con apóstoles y una con San Jerónimo.

De todas formas, Teodoro de Holanda, había logrado su objetivo de inmiscuirse en el mercado granadino y, así entre 1559 y 1561, satisfacía un nuevo encargo para la girola, realizando catorce frente a las diez que hizo Juan del Campo.

HURTADO, Antonio (Alonso).-

En 1537 (226) y 1538 (227) trabajó como albañil en los reparos de la cuadra de las Losas en la Alhambra teniendo de salario dos reales.

HURTADO, Diego.-

Trabajó en 1537 (228) y 1538 (229) en los reparos de albañilería del cuarto de las Losas en la Alhambra, recibiendo dos reales diarios de salario.

HURTADO, Juan.-

Realizó trabajos de albañilería en la cuadra de las Losas de la Alhambra en 1537 (230) y 1538 (231) con dos reales de salario.

IZQUIERDO, Diego.-

En 1531 trabajaba en los alfarjes de varias estancias correspondientes al Colegio en el edificio de la antigua Universidad (232).

JEREZ, Cristóbal de.-

Trabajó con sus oficiales, en 1538, en las cubiertas de madera del teatro de la antigua Universidad (233).

JIMENEZ, Francisco.-

Albañil que arregló una casa del Cabildo en diciembre de 1512, recibiendo 2.000 maravedíes por este concepto (234).

JIMENEZ, Juan.-

Juan Jiménez, empedrador y vecino de Burgo de Osma, trabajó para el Cabildo de la ciudad desde 1498 hasta, al menos, 1500 (235).

JUANES.-

Se trata de uno de los entalladores formado en la catedral bajo la dirección de Diego de Siloe (236).

JUAREZ, Diego.-

Albañil en las obras de la Universidad desde 1532 (237).

LANDERAS, Juan de.-

Como entallador participó en la decoración de la catedral bajo la dirección de Diego de Siloe (238).

LEVAL, Antonio.-

El flamenco Antonio Leval trabajó en el Palacio de Carlos V entre 1551 y 1563. Casó con Leonor de Ovalle, hija del cantero Antonio de Ovalle. De este matrimonio hubo tres hijos: Antonio, nacido en septiembre de 1553; María Luisa, en diciembre de 1555, y Francisco, en febrero de 1557.

En el cuerpo bajo de la portada oeste del Palacio imperial, terminada en 1563, realizó los relieves de los pedestales de la parte derecha y los retornos. También hizo las medallas con bustos situadas en los tímpanos de las aberturas laterales, así como las figuras aladas sobre el frontón central, y los tondos de gente a caballo sobre las puertas pequeñas.

Igualmente, en la portada sur, realizó los dos leones situados sobre las estilobatas que dejó sin acabar en 1564.

En la ciudad se sabe que intervino, junto a otros escultores, como tasador del retablo primitivo de la Iglesia de San Cristóbal realizado por Juan de Arze.

La repentina desaparición en 1564 hace pensar a Gallego y Burín en una temprana muerte anterior a los cuarenta años (239).

LIEBANA, Toribio.-

Se forma en el círculo de entalladores que participa con Diego de Siloe en la decoración de la Catedral(240). Como escultor tendrá trascendencia en la ciudad labrando, entre 1557 y 1560, la estatua de San Gil situada en la portada trazada por Siloe (actualmente en el Museo de Bellas Artes) en la iglesia de su advocación (241). Igualmente realizó la estatua del arcángel que aparece en la portada de la iglesia de San Miguel (242).

En el templo de Santa Escolástica realizó la imagen de la Santa (actualmente en el Museo de Bellas Artes)(243) y, junto a otros escultores, tasará el retablo de San Cristóbal, obra de Baltasar de Arce según traza de Juan de Maeda (244).

LISBOA, Felipe de.-

Trabajaba como albañil en las obras de la Alhambra en 1584 recibiendo diariamente dos reales y medio (245).

LIZANA, Sebastián.-

Como cantero realizó la portada lateral de la iglesia de San Pedro y San Pablo según traza de Juan de Maeda,

entre 1566 y 1568 (246). En el mismo templo hizo la pila bautismal (247).

Comisionado por Maeda tasaría, en 1566, la obra de cantería que Juan Martínez había hecho en el reparo de los balaustres y antepechos del Colegio real de Santa Cruz de la Fe (248).

Anteriormente, en 1533, se encargó de labrar y traer una columna de mármol de la Sierra de Filabres para la escalera de la Universidad (249), y participó en las del patio (250).

LOPEZ, Alfonso.-

Junto a Alonso Pérez, vino de Málaga a rematar la obra de herrería del balcón de la Casa de los Miradores, según traza y condiciones de Leandro de Palencia en 1585 (251).

LOPEZ, Isidro.-

Como albañil trabajaba en las obras de la Alhambra en 1584 con un salario de dos reales y medio (252).

LOPEZ, Lucas.-

En 1567, este albañil realizó los alhorís de la Alhóndiga de la ciudad según traza de Pedro Solís, quedando el trabajo en 48.000 maravedíes (253).

LOPEZ CAMUDIO, Alfonso.-

Un rayo, en 1577, atraido por la torre de San Cristóbal, incendiaría la parte de la cabecera, corriendo la restauración de carpintería a cargo de este maestro (254).

LOYOLA, Juan de.-

Cantero que trabajaba en 1592 sacando piedra en las canteras de Santa Pudia para el Palacio de Carlos V, concretamente para el zaguán principal (255), continuando en 1593 con igual cometido (256).

LUCENA, Juan de.-

En 1519 realizaba para el Cabildo de la Ciudad los trabajos de albañilería necesarios para cubrir la acequia

junto al Convento de la Victoria (257), por lo que recibió 49 reales (258).

También, para la ciudad, hizo en 1521 obras en las carnicerías viejas, ajustadas en 5.000 maravedíes (259)recibiendo, además, 2.780 maravedíes por las demasías realizadas (260).

LUNA, Miguel de.-

Maestro de chapar azulejos realizó, en 1393, dos lienzos de pared en el patio de Comares, junto a la puerta de entrada a la sala de la Barca (261).

LUQUE, José.-

Como entallador realizó la escultura de San Matías en la portada principal de la iglesia advocada al santo,y en la portada lateral situó una Virgen con Niño(262).