

MARÍA ISABEL PUERTO FERNÁNDEZ

**Reconstrucción del Patrimonio  
a través del Dibujo:**

*Investigación e hipótesis Visual sobre 17 fragmentos de los  
frescos murales del Peinador de la Reina en la Alhambra*

Universidad de Granada.

Programa de doctorado en Historia y Artes.

Tesis doctoral. 2021.

Dirigida por Cat. Asunción Jódar Miñarro.



UNIVERSIDAD  
DE GRANADA





Traducción a italiano:  
Laura Cazzaniga

Edición y maquetación:  
María Isabel Puerto Fernández

TESIS DE DOCTORADO 2021. UNIVERSIDAD DE GRANADA.

**RECONSTRUCCIÓN DEL PATRIMONIO A TRAVÉS DEL DIBUJO:  
INVESTIGACIÓN E HIPÓTESIS VISUAL SOBRE 17 FRAGMENTOS DE LOS FRESCOS  
MURALES DEL PEINADOR DE LA REINA EN LA ALHAMBRA**

Tesis para optar al grado de doctor presentada por  
**MARÍA ISABEL PUERTO FERNÁNDEZ**

Dirigida por  
Cat. ASUNCIÓN JÓDAR MIÑARRO

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE DIBUJO

Programa de doctorado

HISTORIA Y ARTES

Línea de investigación de la Universidad de Granada  
CREACIÓN ARTÍSTICA, AUDIOVISUAL Y REFLEXIÓN CRÍTICA

Investigación realizada gracias al  
PATRONATO DE LA ALHAMBRA Y GENERALIFE



Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales  
Autor: María Isabel Puerto Fernández  
ISBN: 978-84-1306-913-5  
URI: <http://hdl.handle.net/10481/69407>



(Fig. 1) Puerto, María Isabel. (2019).  
*Esperanza* [Dibujo vectorial, detalle].

(Fig. 2) Puerto, M. I. (2020). *Vistas a la torre de Comares y a la torre del Peinador de la Reina* [Fotografía]. Alhambra, Granada.

*Todas (...) [las] artes derivan sin duda del dibujo, sin cuyo conocimiento es imposible realizar obra alguna de valor. Todos los secretos y estilos artísticos son buenos, pero únicamente el dibujo logra superar las dificultades y ha facilitado el camino a los seres privilegiados por la naturaleza, que lograron realizar obras estupendas a través únicamente del dominio del dibujo.*

(Vasari, 1998, p. 135)





*A mis padres*



# Índice

- 13 Resumen y Palabras Clave
- 13 Abstract and Keywords
- 14 Riassunto e parole chiave

## PRIMERA PARTE

- 19 Introducción
- 19 Identificación del tema de investigación y objetivos
- 22 Justificación del tema de investigación
- 24 Estado de la cuestión
- 24 El Arte patrimonial
- 26 Estudio del patrimonio por María Isabel Puerto. Otros proyectos de investigación
- 27 Metodología de investigación
- 27 Proceso metodológico
- 32 Líneas de investigación

## SEGUNDA PARTE

- 37 El Peinador de la Reina: parte histórica
- 40 Familias reales en la Alhambra
- 42 Otras restauraciones: Estudio del Peinador de la Reina desde la perspectiva histórica de restauración
- 44 La torre árabe Abu-l-Hayyay
- 44 El palacio de Carlos V y su relación con el Peinador de la Reina y las Habitaciones del Emperador
- 47 Virtudes de un Emperador cristiano
- 49 Contexto en Granada
- 50 Relaciones comerciales exteriores y fuentes de recaudación para las nuevas obras
- 50 La Iglesia en el siglo XVI y las nuevas fórmulas del Arte
- 51 Los viajeros románticos y el Peinador de la Reina
- 53 El Peinador de la Reina: parte artística
- 61 Sala de la Estufa
- 66 Linterna
- 76 Galería Exterior
- 78 Habitaciones del Emperador
- 81 Rectángulos de las Habitaciones del Emperador
- 87 Julio de Aquiles
- 92 Alexander Mayner
- 93 Escuela rafaelesca
- 95 El grutesco
- 99 El grutesco en España
- 100 Palacio Grimani de Venecia

## TERCERA PARTE

- 107 Hipótesis visuales
- 108 Virtudes Cardinales y Teologales de la Galería Exterior
- 142 Templetos de la Galería Exterior

158	Templetes de la Linterna
166	Grutescos sobre las puertas de la Galería Exterior
172	Arco de la Linterna
180	Zócalos de la Galería Exterior
184	Antepecho y telares de la ventana en la Sala de la Estufa

## 191 **CONCLUSIONES**

### **VERSIONE IN ITALIANO**

197	Introduzione
197	Identificazione del tema di ricerca e obiettivi
200	Metodologia di ricerca
200	Processo metodologico
204	Linee di Ricerca
205	Ipotesi visiva
206	Virtù Cardinali e Teologali della Loggia
216	Conclusioni

### **ANEXOS**

223	Anexo I. Clasificación del lenguaje grutesco del Peinador de la Reina
230	Anexo II. Friso cronológico
240	Anexo III. Testamento de Julio de Aquiles firmado el 18 de junio de 1556 ante el escribano Juan de Córdoba
242	Anexo IV. Documento de Julio Aquiles fechado en marzo de 1546
243	Anexo V. Contrato entre Francisco de Vago y Julio Aquiles para su capilla en la parroquia de San Pablo de Úbeda

### **BIBLIOGRAFÍA**

247	Bibliografía y Webgrafía
262	Fuentes primarias

### **LUGARES DE CONSULTA**

267	Lugares de consulta físicos
267	Webs de consulta
270	Lugares visitados

## 273 **AGRADECIMIENTOS**

## 274 **MARÍA ISABEL PUERTO FERNÁNDEZ**





## Resumen

La presente investigación trata de hacer un estudio exhaustivo sobre las pinturas murales de las estancias denominadas *Peinador de la Reina* de la Alhambra en Granada, localizadas en la parte superior de la torre Abu-l-Hayyay. Fueron pintadas entre 1539 y 1545 por Julio de Aquiles y Alexander Mayner, artistas con procedencia italiana, mostrando un exquisito programa iconográfico adaptado a los gustos cristianos con escenas mitológicas y alegóricas, paisajes navales y decoración de grutescos.

Estas pinturas son consideradas como uno de los conjuntos artísticos más representativos del Renacimiento español por su riqueza pictórica y por su calidad artística e iconográfica. Sin embargo, el paso del tiempo, los agentes climatológicos, el abandono por parte de la monarquía española, la mala praxis de los visitantes al conjunto nazarí, entre otros factores, han ocasionado la desaparición parcial de los frescos. Por tanto, el objetivo de esta investigación es mostrar el estudio realizado en torno a la decoración mural del *Peinador de la Reina*, y la reconstrucción por medio de la disciplina artística del dibujo de algunos fragmentos de estas pinturas. De este modo, se crea una hipótesis visual que nos ayude a comprender cómo pudieron haber sido en su estado original y contribuir a la documentación de estas estancias para enriquecer el conocimiento sobre el conjunto de la Alhambra.

## Palabras Clave

Peinador de la Reina – Alhambra – Dibujo – Hipótesis visual – Reconstrucción del patrimonio – Renacimiento español.

## Abstract

The hereby research does an exhaustive study about the mural paintings of the *Queen's Dressing Room*<sup>1</sup>. The Alhambra court room in Granada is at the top of the tower Abu-l-Hayyay. It was painted between 1539 and 1545 by two Italian artists: Julio de Aquiles and Alexander Mayner. It shows an exquisite iconography suitable to Christian taste with mythological scenes, allegories, naval scenes and grotesques elements.

The mural paintings of the *Queen's Dressing Room* are considered one of the most important Spanish Renaissance works of art for the pictorial wealth, for the iconographic representation and for the artistic quality. However, the passing of time, the climatological agents, the abandonment of the Spanish monarchy, the bad conduct of the travellers in the Nasrid monument, and other factors, have caused the partial disappearance of the frescoes. Thus, the main objective of this research is to show the study carried out about the mural paintings of the *Queen's Dressing Room*, and the reconstruction through artistic drawings of some fragments of these paintings. In this way, a visual hypotheses is created to help us to understand how the paintings could have been in their original state, and it contributes to the documentation of these rooms to improve the knowledge about the Alhambra.

## Keywords

Queen's Dressing Room – Alhambra – Drawing – Visual Hypotheses – Heritage Reconstruction – Spanish Renaissance.

---

<sup>1</sup> Or *Queen's Robing Room*.

## Riassunto

La presente ricerca offre uno studio esaustivo sulle pitture murali delle stanze denominate *Peinador de la Reina* dell'Alhambra di Granada, situate nella parte superiore della torre Abu-l-Hayyay. Dipinte fra il 1539 e il 1545 da Giulio Aquili e Alexander Mayner, artisti di provenienza italiana, mostrano una raffinata iconografia, adattata ai gusti cristiani, con scene mitologiche e allegoriche, paesaggi navali e decorazioni a grottesche.

Queste pitture sono considerate uno dei complessi artistici più rappresentativi del Rinascimento spagnolo per la loro ricchezza pittorica e la qualità artistica ed iconografica. Ciò nonostante, il passare del tempo, gli agenti meteorologici, l'abbandono da parte della monarchia spagnola, la pessima condotta dei visitatori all'interno del complesso *nazarí*, tra le altre cause, hanno portato alla scomparsa parziale degli affreschi. L'obiettivo di questa ricerca è, pertanto, mostrare lo studio realizzato sulle decorazioni murali del *Peinador de la Reina*, impiegando, inoltre, la ricostruzione visiva, attraverso la disciplina artistica del disegno, di alcuni frammenti danneggiati. Su ciò si basa la creazione di una ipotesi visiva capace di restituire una idea, il più fedele possibile, dello stato originale di queste pitture, contribuendo, in questo modo, ad arricchire la conoscenza sulle stanze del *Peinador de la Reina*, e sul complesso dell'Alhambra in generale, attraverso la produzione di materiale inedito.

## Parole Chiave

Peinador de la Reina – Alhambra – Disegno – Ipotesi visiva – Ricostruzione del patrimonio – Rinascimento spagnolo.



**P R I M E R**

**A P A R T I**



# *Introducción*

## **I**dentificación del tema de investigación y objetivos

Junto al Arte, el área de conocimiento que más me ha interesado a lo largo de mi vida ha sido la historia. Por este motivo sentía la necesidad de hacer una investigación que uniese los dos ámbitos que más me apasionan, y así poder contribuir al conocimiento científico en la rama de las Artes y Humanidades por medio de la creación de narrativas visuales. De este modo, el presente proyecto trata de estudiar y comprender una de las obras patrimoniales más destacables del Renacimiento español, las pinturas murales al fresco del Peinador de la Reina de la Alhambra en Granada.

Existe la necesidad de resolver cuestiones que se plantean acerca de los lenguajes y narrativas de las pinturas del Peinador de la Reina para comprender el conjunto compositivo, además de la necesidad de visualizar la iconografía de estas pinturas al completo, puesto que en la actualidad se encuentran parcialmente deterioradas, sin tener que recurrir a la intervención directa en la superficie mural. Porque cuando la capa pictórica se presenta deteriorada, desaparece la ilusión de representación, se convierte en una simple capa de pintura.

Como solución a estos planteamientos, surge la idea de realizar una reconstrucción por medio del dibujo con la creación de una nueva obra artística como alternativa a la problemática de intervención directa, práctica que ha suscitado al debate a lo largo de toda la historia del Arte<sup>1</sup>. Así pues, se pone en valor la práctica artística en el contexto contemporáneo en el que la obra de Arte tiene una finalidad específica. Nos encontraríamos pues, ante dos manifestaciones artísticas: las pinturas del propio Peinador de la Reina y la hipótesis visual surgida en la presente investigación.

¿Por qué es necesario volcar la mirada al pasado? La rememoración del Arte del pasado me ha ayudado a entender los procesos creativos que se llevaban a cabo. Estos procesos y metodologías creativas, además, proporcionan nuevos conceptos visuales y sirven como base para la creación de mi propuesta visual, es decir, establecer un diálogo con el Arte pasado y que sirva como fuente de inspiración para el artista contemporáneo; de la misma manera que el Arte del Renacimiento estaba influenciado por el Arte y la cultura clásica. Para ello ha sido imprescindible la recopilación documental, el estudio historiográfico y la contextualización del lugar durante todas las épocas porque, para entender el presente hay que conocer el pasado.

Como en tantas otras disciplinas del conocimiento humano, especialmente en el ámbito de las ciencias humanas y sociales, volver a mirar o volver a leer las obras del pasado es una actividad constante que se considera necesaria para seguir avanzando. En el caso de las Artes visuales las obras grecorromanas han marcado de forma indeleble la cultura visual occidental desde su redescubrimiento en el Renacimiento italiano. (Jódar y Marín, 2015, p. 18)

El Peinador de la Reina es sin duda un lugar maravilloso cargado de belleza, capaz de producirnos sensaciones de admiración y agrado, inmerso en un monumento catalogado como Patrimonio de la Humanidad, con las características

---

<sup>1</sup> El ser humano a lo largo de toda la historia del Arte ha intervenido en las obras pasadas con repintes o retoques para, bien comprender lo que la obra de Arte narra al completo, bien para adaptar las obras antiguas a los nuevos modelos estéticos, o simplemente para completar lo desgastado o dañado. En efecto, el hombre ha sentido siempre la necesidad de relacionarse con los tiempos pasados. Sin embargo, es evidente que los principios de restauración han cambiado a lo largo de la historia, primando en la actualidad el valor histórico y rigiéndose bajo el principio de conservación.

de ostentación y majestuosidad –propia de la Corte de los Habsburgo– gracias al diseño pictórico y arquitectónico italianizante; y de firmeza, proporcionada por la sólida construcción de la torre nazarí Abu–l–Hayyay: “Aquí, pues, había misterio; era, sin duda, el sitio encantado de la fortaleza” (Irving, 2001, p. 52). No es de sorprender que este lugar me haya cautivado, estimándome y prestándome especial atención con la dedicación de una tesis doctoral.

En una de estas noches subí al pabelloncito denominado el Tocador de la Reina para gozar del extenso y variado panorama. A la derecha veía los nevados picos de la Sierra Nevada, que brillaban como plateadas nubes sobre el oscuro firmamento, percibiéndose, delicadamente delineado, el perfil de la montaña. ¡Qué delicia tan inefable sentía apoyado sobre aquel murallón del Tocador, contemplando abajo la hermosa Granada, extendida como un plano bajo mis pies, sumida en profundo reposo y viendo el efecto que hacían a la blanca luz de la luna sus blancos palacios y conventos! (Irving, 2001, p. 57)

En este marco, las pinturas del Peinador de la Reina están realizadas desde diferentes enfoques: la exaltación propia del Arte a través de la pintura mural, la utilización de la pintura como recurso decorativo, la necesidad de comunicar la ostentación por medio del recurso visual.

Sin embargo, la sensación mágica que provoca este lugar se contrasta con la sensación de aflicción causada por el deterioro que muestra parte de la decoración pictórica: El paso del tiempo, los agentes climatológicos, el profundo abandono por parte de la monarquía española durante siglos, la mala praxis de los visitantes al conjunto nazarí, entre otros factores, resultaron ser fatales para la Alhambra en general y para el Peinador de la Reina en particular. El abandono del conjunto de la Alhambra y, en especial, la desvalorización de los añadidos renacentistas en el monumento nazarí, es perceptible claramente en el Peinador de la Reina, habiendo sufrido castigo durante siglos la policromía parietal. Pues ya lo denunciaba Irving en su estancia en el lugar: “la desolación de los regios aposentos, residencia en otros días de la altiva y espléndida Isabel, ofrecían mayor encanto ante mis ojos que si los hubiera visto en su posterior suntuosidad, brillando con la pompa de la Corte” (2001, pp. 53–54). A pesar de ello, afortunadamente estas estancias han corrido con mayor suerte que las salas próximas llamadas “Habitaciones del Emperador”. El rechazo a los añadidos modernos del conjunto alhambrense durante varias épocas ha quedado patente, sobre todo en la época romántica con la búsqueda de lo exótico, no tanto por el desinterés del estilo renacentista, sino más bien por la incapacidad de reconocer Arte dando lugar a la desestimación.

Por tanto, como bien se ha comentado, el principal objetivo de esta investigación es poder plasmar a través de la creación de mi propia obra artística, la reconstrucción por medio de la disciplina del dibujo los frescos parietales de estas estancias situadas en la parte alta de la torre Abu–l–Hayyay, para así llegar a una hipótesis visual de cómo pudieron haber sido estas pinturas en su estado original antes del deterioro parcial que muestran en la actualidad.

Tras este planteamiento, podemos determinar los objetivos principales para esta investigación:

1. La reconstrucción a través del dibujo de 17 fragmentos de las pinturas murales del Peinador de la Reina en la Alhambra, es decir, la creación de nueva obra artística como vehículo de estudio capaz de contribuir al conocimiento. Para ello es necesaria la previa selección de los fragmentos a reconstruir.
2. Aportación de información histórico–artística que ayude a comprender estas estancias reales desde la perspectiva de las Bellas Artes. La creación artística como forma de comunicación en la que el artista es el encargado de plasmar mediante el código (el dibujo y la pintura) un mensaje (la obra artística), para que pueda llegar al público y éste entender la idea. El Arte como canal del lenguaje difundido a través de los soportes tradicionales y digitales.
3. Utilizar los recursos del siglo XXI, las metodologías artísticas contemporáneas y los nuevos lenguajes artísticos para estudiar el Arte del pasado. Materializar las ideas de este proyecto y generar nueva obra artística para comprender la obra del pasado. En este sentido se puede decir que se trata de un proceso de creación y proyección práctica.



Objetivos específicos:

1. Aplicar el dibujo artístico como eje central en la investigación.
2. Contextualización histórica y artística del Peinador de la Reina, desde su creación hasta la actualidad. El estudio de las interrelaciones entre historia y medio artístico y su conceptualización.
3. Comprensión de los lenguajes pictóricos renacentistas italianos de la escuela rafaelsca: analizar las obras de los artistas Julio de Aquiles y Alexander Mayner así como a sus influyentes e influenciados. Para ello es fundamental seguir el rastro biográfico de cada uno de los artistas estudiados.
4. Búsqueda e identificación de paralelos de pinturas murales de estilo “al romano” datadas a lo largo del siglo XVI, tanto en España como en Italia.

En definitiva, lo que se plasma es una hipótesis visual, una creación artística que responde a una interpretación, a la forma y a la “mano” del artista que la realiza y por tanto, no deja de ser una lectura subjetiva, una reinterpretación del patrimonio histórico-artístico. Este concepto romántico surge con la intención de entender las narrativas renacentistas centradas en la idea humanista.

# Justificación del tema de investigación



¿Cómo debió de lucir el Peinador de la Reina en el siglo XVI? ¿Qué narraban las pinturas de sus muros íntegramente? ¿Cuáles eran las formas, figuras y elementos que completaban la composición? ¿Qué colores y pigmentos emplearon los artistas? Estas cuestiones emergen de la problemática ubicada en el tema y son el punto de partida para la investigación: así el Arte se crea haciendo respuesta a las preguntas. De este modo, vimos que era necesaria una investigación para el Peinador de la Reina desde el punto de vista de las Bellas Artes para abordar asuntos que hasta el momento no se habían planteado, utilizando a las hipótesis visuales como aportación al conocimiento.

Como se ha indicado anteriormente, el Peinador de la Reina ha sufrido a lo largo de su historia varios incidentes que han ocasionado daños en la policromía mural. Esta situación de abandono en épocas pasadas es uno de los estímulos que nos avivan para intentar comprender el lugar, optando por una visión holística para así poder llegar a dar respuesta a todos los interrogantes que se nos plantean. Para ello utilizamos el dibujo como vía de actuación, como herramienta de pensamiento para la búsqueda de respuestas y, en consecuencia, crear una reconstrucción hipotética siendo esta la idea matriz.

¿Por qué el dibujo? El dibujo es la disciplina artística primaria del que se subordinan el resto de manifestaciones artísticas. La materia del dibujo tiene la capacidad de equipararse a la escritura y al lenguaje oral como forma de expresión comunicativa universal, comprensible por cualquier marco histórico, nacionalidad, condición social o edad. Asimismo, es quizás la forma de comunicación más pura por poseer la facultad de poder expresar tanto lo intrínseco como lo extrínseco del ser humano, de construir argumentos y de sostener conceptos de una investigación. El dibujo se emplea como medio para abordar las distintas hipótesis que manan a lo largo de la investigación. Así la obra de Arte tiene la capacidad de portar procesos cognitivos e ideas, y generar discursos con mensajes eficaces gracias a sus cualidades estéticas.

Si bien el término “dibujo” alude a un tipo de acción directa de la mano sobre el plano, se recogen aquellos quehaceres que participan en alguna parte de su proceso y de forma más o menos evidente de esa misma acción manual. (De Laiglesia, 1998, p. 26)

Sin embargo, existe una infravaloración de la aportación subjetiva e individual del Arte con respecto a las aportaciones científicas objetivas. Pero como contraposición, por medio de esta tesis doctoral podemos argumentar y situar en el mismo plano ambas ramas del conocimiento, posicionando al Arte como elemento esencial para el desarrollo de la humanidad.

La obra de Arte es la representación del concepto de Arte, del Arte con mayúscula, es decir, el Arte culto, cuyo propósito es ser mirado, contemplado e interpretado. Su finalidad está en sí misma. Esta realidad dependiente de las personas, surge de obrar cierta idea (ideal) o poética, dando lugar a buenas o malas obras de Arte que, además de por su calidad plástica y técnica, dependerá de cómo hayan reflejado esos ideales o poéticas. Valorar el Arte por su poética y no por su parecido con la realidad natural o por su coste económico pues, como ya dijo Antonio Machado, “todo necio confunde valor y precio”. De esta forma, sin conceptualización y sin idealización de la realidad no hay mensajes que transmitir, porque la historia del Arte nos coloca en el hecho de que jamás se ha identificado con la realidad, es más, la forma puede ser estable pero la significación no. Efectivamente, nos encontramos con que el Peinador es valorado como una obra de gran importancia patrimonial y que despierta interés cultural por reflejar con absoluta exquisitez plástica y técnica las poéticas renacentistas italianas que se desarrollaban en el siglo XVI. De la misma manera, para poder comprender los discursos de estas pinturas al fresco es indispensable que primeramente comprendamos las poéticas, no solo las renacentistas, también las clásicas para posteriormente actuar bajo la disciplina del dibujo. No obstante, en la cultura occidental estamos muy familiarizados con las imágenes grecorromanas y pertenecemos a ese mundo visual. No es casual que el estudio de estatuas clásicas en las facultades de Bellas Artes sea de las primeras asignaturas para aprender a dibujar, utilizadas como modelo a seguir y consideradas como la base de cualquier obra artística.



Pero ¿cómo obrar la idea que manejamos? Para ello será preciso disponer de varios conceptos sobre el Arte: el Arte del Renacimiento, el Peinador de la Reina y el Dibujo. Las ideas son en sí mismas convicciones, opiniones y creencias que poseemos en nuestra mente y están determinadas por nuestra percepción sensitiva y nuestra relación con las cosas. Por ejemplo, la idea que se puede tener sobre “Arte” no es objetiva, por lo que no es apta para crear definiciones con razonamientos fundamentados y científicos. Por el contrario, si disponemos de un concepto de “Arte” este será una especie de definición universal, un tipo de conocimiento objetivo fundamentado. El concepto, a pesar de estar referido a la palabra (por mediación oral o escrita), sigue siendo un tipo de idea referido a clasificar y categorizar, encargado de poner en orden nuestro conocimiento y experiencias vividas con nuevas incorporaciones, es decir, cadenas de conocimiento, a diferencia de las ideas que son individuales. Tanto la idea como el concepto actúan en un estado mental de conciencia, de lo contrario estaríamos ante un estado de inconsciencia. Por tanto, el concepto será la definición del problema o formulación de la hipótesis visual. La hipótesis es una afirmación tentativa, más que definitiva. Está sustentada por la teoría y requiere de la investigación para la comprobación de los postulados que contiene. Esta hipótesis visual es por tanto el vínculo entre la teoría y la práctica. Una investigación artística no puede tener cabida sin explicación, ambas necesitan el apoyo mutuo para la comprensión, enriquecer la obra con una reflexión. La hipótesis visual está construida con base en la realidad del Peinador de la Reina y fundamentada en la teoría. Con ella se pretende dar respuesta al problema de la investigación, conocer las narrativas de estas instalaciones al completo.

Igualmente, es importante el empleo del lenguaje simbólico en la creación artística pues, para Goodman (1990), no se debe buscar respuesta a la pregunta “¿qué es Arte?” sino formularse otra cuestión más acertada, “¿cuándo hay Arte?”. La respuesta dependerá de la función simbólica de la obra artística.

En cuanto a la técnica artística, la cocina del Arte, dependerá de los procedimientos empleados por el artista experimentado, capacitado para resolver los problemas formales que se plantean en torno a las cuestiones plásticas como la exhibición de los elementos, el color y la colorimetría, las texturas, las formas, la iluminación, la apreciación estilística, la estructuración de los signos o la organización compositiva del espacio. Para el análisis de las obras parietales, hay que tener en cuenta todos estos criterios, además de los procedimientos y sistemas de trabajo y los instrumentos de uso.

En definitiva, para la creación plástica ha sido necesario tanto el conocimiento de las poéticas renacentistas como la comprensión profunda de la técnica empleada. Se trata de hacer una investigación experimentando con la creación artística por medio de desarrollos coherentes. Nos encontramos ante un tipo de tesis con carácter multidisciplinar que, según J. Luis Tolosa (1998), sería una combinación de dos tipos: la teórico-práctica, caracterizada por experimentar una creación artística para producir un discurso práctico y sustentado con una reflexión; y la teórica, en las que se aborda un planteamiento teórico perteneciente al estudio social o humano.

El interés de las tesis teóricas radica en la calidad de la descripción, clasificación, interpretación o explicación que se da de las obras de Arte (...) que se investigan; mientras que en las tesis prácticas el criterio fundamental de validez es la calidad artística, originalidad, coherencia y sensibilidad de la obra que se han creado. (Marín, 1998, p. 90)



(Fig. 3) Puerto, M. I. (2019). *Linterna del Peinador de la Reina e hipótesis visual del intradós del arco* [Composición fotográfica]. Alhambra, Granada.

# Estado de la cuestión



## El Arte patrimonial

La historia es imprescindible para conocer la vida humana por constituir elementos esenciales de la circunstancia individual y social del ser humano. Y de ella forma parte el Arte.

Nos encontramos en este estudio ante un reconocimiento de la cultura renacentista con problemas actuales a los cuales podemos acudir para buscar respuestas: la postura del artista ante la historia del Arte del que toma parte activa. De la misma manera que el Arte del Renacimiento mostraba interés en el Arte clásico como fuente de inspiración, actualmente se pretende encontrar las gramáticas visuales renacentistas para poder resolver las cuestiones que se nos plantean sobre la estética del siglo XVI. En este sentido, se une lo producido con lo que se está produciendo.

Los movimientos artísticos que se han ido sucediendo a lo largo de la historia, han sido resultado de la contraposición de los lenguajes del estilo precedente, y usando como fuentes de inspiración a otros movimientos pasados o de otras culturas para renovarlos y dotarles de un aire de innovación estilística y técnica. Por tanto, ningún determinado movimiento artístico o época es superior a otro, simplemente presentan concepciones diferentes a la hora de interpretar las ideas.

Durante la historia del Arte ha habido una línea sucesiva de exégesis de los movimientos anteriores, mostrando interés por aquello que ha finalizado. Si bien, desde finales del siglo XVIII aproximadamente, el interés por el Arte pasado fue *in crescendo* como por ejemplo lo reflejaba la corriente romántica en la primera mitad del siglo XIX. En la actualidad este interés por la interpretación del Arte patrimonial, viene además complementado con el estudio y análisis investigativo. Es el caso del presente proyecto, el cual parte de una línea de investigación centrada en el estudio del patrimonio a través de las Bellas Artes. De este modo, podemos poner de ejemplo varios trabajos que han seguido esta línea como son los estudios de Asunción Jódar Miñarro, Ludovico Mirri, Émile Prisse d'Avennes, Jean Claudie Golvin o Miguel Ángel Vázquez Vera.

Pero antes de describir algunos paradigmas, pensamos que es necesario definir el concepto de “Patrimonio Histórico”. Si bien, es el conjunto de bienes, tanto materiales como inmateriales, acumulados a lo largo del tiempo. Si son relevantes se les puede otorgar la categoría de bien de interés cultural, requiriendo consecuentemente mayor privilegio en su conservación y protección.

En nuestro caso, Andalucía cuenta con su propia ley de Patrimonio Histórico la cual ampara a todos los bienes de la cultura que se encuentren en la Comunidad Autónoma y revelen interés artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, etnológico, documental, bibliográfico, científico o técnico. Del mismo modo, el artículo 46 de la Constitución Española declara que los poderes públicos garantizarán la conservación y promoverán el enriquecimiento del patrimonio histórico, cultural y artístico de los pueblos de España y de los bienes que lo integran, cualquiera que sea su régimen jurídico y su titularidad; así como en el artículo 44 manifiesta que los poderes públicos promoverán y tutelarán el acceso a la cultura, a la que todos tienen derecho. Los poderes públicos promoverán la ciencia y la investigación científica y técnica en beneficio del interés general.

Retomando el hilo, mostramos algunos ejemplos de artistas que han plasmado monumentos patrimoniales de épocas pasadas a través de sus trabajos como son: ilustraciones de Nicholas Wood y Elvira González de Durana (Berry, 1998), quienes hacen un estudio de los cuatro estilos de las pinturas murales pompeyanas; Jean Clédat (1992) hace un resumen a través de varias ilustraciones, la decoración mural desde la antigüedad hasta mediados del siglo XIX; reconstrucciones por medio de ilustraciones de la *Domus Aurea* por artistas como Ludovico Mirri en 1776 (Ricci, 2002) o Francisco de Holanda en 1538 (Iacopi, 1999); ilustraciones sobre los frescos parietales y del techo de Villa Madama por W.E. Greenwood en 1928 (Lefevre, 1984); dibujos y grabados románticos de la Alhambra y de otros monumentos de Granada



como son los de William Gell (Colección British Museum), Egron Lundgren (Museo Nacional de Estocolmo), T. Henry Sutton (Torre et ál, 2009), Juan Pedro Arnal (R.A.BB.AA.S.F.), Girault de Prangey, Frederick Lewis, David Roberts, James Murphy, o los del siglo XX de Manuel López Bueno (todos estos últimos de la colección A.P.A.G.); pinturas de la Alhambra como es la de Eugenio Luca Velázquez (Colección Museo Lázaro Galdiano).

Pero sin duda, los proyectos que debemos resaltar sobre el estudio del Arte patrimonial desde el punto de vista de las Bellas Artes, y de los que hemos tomado como referencia principal para la presente investigación son:

- Proyecto *Habitaciones del Emperador*. Investigación y creación de hipótesis visuales de las pinturas murales de las Habitaciones del Emperador de la Alhambra, concretamente del Cuarto de las Frutas, dirigido por Asunción Jódar (Jódar y Marín, 2021).
- Proyecto *Incantadas* de Asunción Jódar Miñarro y Ricardo Marín Viadel (Marín y Jódar, 2013), en el que se toman cuatro pilares de la Macedonia clásica conservados en el Museo del Louvre, así como algunas piezas de la colección del Museo Arqueológico de Tesalónica. Cada uno de estos artistas interpreta las formas clásicas y las traducen a un lenguaje contemporáneo, cada uno bajo su línea estilística que, a pesar de las diferencias, “los dos siguen el mismo método que los antiguos artistas y artesanos que dedicaron sus vidas a la solución de problemas visuales y formales” (Marín y Jódar, 2013, p. 32).
- *El dibujo contemporáneo como intérprete del patrimonio: la sala de caballeros XXIV de la Madraza de Granada* por Asunción Jódar (Jódar, 2018). En este estudio el protagonismo lo cobra la techumbre mudéjar de la Sala de Caballeros XXIV en la Madraza de Granada, en la que se representan iconografías cristianas para hacer una interpretación visual.
- Estudio de las figuras de los sacerdotes portainsignias de la escalera Oeste del templo de Edfú en Egipto, *Los dibujos del tiempo*, llevados a cabo por Asunción Jódar y Ricardo Marín (Jódar y Marín, 2010).
- Dibujos de estudio del Arte egipcio por Émile Prisse d’Avennes (Prisse, 2014) y los de Ippolito Rosellini (Rosellini y Serino, 2003), ambos de principios del siglo XIX; y pinturas de ruinas clásicas de Hubert Robert de finales del siglo XVIII.
- Interpretaciones de los sarcófagos antropomorfos fenicios del Museo de Cádiz por Asunción Jódar (Jódar, 2018).
- Estudio de las piezas cerámicas del Museo Arqueológico de Tesalónica de Miguel Ángel Vázquez (Vázquez, 2017), en el que se toman los dibujos griegos inscritos en las mismas para adaptarlos a una nueva realidad artística contemporánea.



(Fig. 4) Jódar, A. (2020). *Habitaciones del Emperador* [Dibujo, detalle]. Alhambra, Granada.

Aquí, por tanto, se ha enumerado de manera genérica una serie de proyectos de investigación en los que se ha usado el patrimonio artístico y arqueológico para dar lugar a nuevas relecturas del pasado. Apreciar con ojos actuales la belleza y contenido de otros momentos y avanzar en el conocimiento humanístico.



(Fig. 5) Jódar, A. (2018). *Caballeros XXIV, 'Lágrimas'* [Dibujo, detalle]. En Jódar, A. (2018). *El dibujo contemporáneo como intérprete del patrimonio*.



(Fig. 6) Anónimo italiano. (S. XVI). *Niño alado con una máscara aterra a otros querubines* [Dibujo]. Museo del Louvre, París.

## Estudio del patrimonio por María Isabel Puerto. Otros proyectos de investigación

Varios son los proyectos en los que el patrimonio histórico-artístico es la principal línea de investigación. Se tratan fundamentalmente de proyectos con carácter patrimonial, en los que el registro del pasado se toma como punto de partida para la creación artística y para la documentación arqueológica a través del dibujo. El dibujo es el medio artístico más adecuado para la representación arqueológica y patrimonial, siendo uno de los recursos más utilizados a lo largo de la historia para la documentación en las excavaciones, antes y después de la invención de la fotografía.

*Ecclesia Igneus: Reconstrucción del patrimonio perdido* (Puerto, 2016), es una investigación en la que se utiliza el dibujo como medio de estudio y análisis de la desaparecida iglesia de San Andrés de la localidad de Alcaracejos con datación del siglo XVI. Se trata de un trabajo de indagación y recopilación documental para descubrir cómo pudo haber sido esta obra arquitectónica antes de su completa desaparición, además de buscar información de la ornamentación de su interior. Así prestamos especial atención al retablo mayor de la parroquia, utilizando el dibujo tanto tradicional como digital para hacer una recreación de éste. Con este proyecto se pretendía contribuir al incremento del saber cultural y patrimonial de la Comarca de los Pedroches, en especial de Alcaracejos.

Otro proyecto que se ha llevado a cabo en paralelo a la actual investigación y que comparte gran similitud, es el referido a las “Habitaciones del Emperador” de la Alhambra en Granada. En el que se ha reconstruido por medio de hipótesis visuales, las pinturas murales al fresco de la Sala de las Frutas pintadas por Julio de Aquiles y Alexander Mayner entre 1535 y 1537 (Jódar y Marín, 2021). Proyecto I+D+I del Plan Nacional (Referencia HAR2016-76353-R), *Métodos artísticos y visuales de investigación, innovación educativa e intervención social* (MAIN 4); Grupo de Investigación *Composición y narrativa en el dibujo contemporáneo* (HUM-805).

Por otro lado, también se ha colaborado en proyectos arqueológicos egipcios en los que se han llevado a cabo la documentación de los hallazgos arqueológicos a través del dibujo: *Proyecto Qubbet el Hawa* (Universidad de Jaén), y *Thutmosis III temple Project* (Universidad de Sevilla, Consejo Supremo de Antigüedades Egipcias, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría).



(Fig. 7) Puerto, María Isabel. (2016). *Perpetuo Socorro* [Dibujo de sanguina sobre papel Rosa Espina].



(Fig. 8) Puerto, María Isabel.(2016). *Retablo de la iglesia de San Andrés de Alcaracejos* [Dibujo vectorial].

# Metodología de investigación



## Proceso metodológico

Como bien se ha comentado en apartados anteriores, esta investigación gira en torno a la reconstrucción visual de modo hipotético a través de dibujos de fragmentos de las pinturas murales del Peinador de la Reina de la Alhambra en Granada. El dibujo como elemento esencial para la investigación pero, para llegar a ello, primeramente hay que centrarse en la búsqueda y análisis del contexto histórico, artístico, cultural, económico, ideológico y social en el que se realizó, en la primera mitad del siglo XVI, para explicar la obra en función de lo que sucedió a su alrededor desde una posición holística. Por tanto nos encontramos con un estudio de carácter interdisciplinar.

El mal estado de conservación en la policromía de los muros imposibilita la visión total del conjunto compositivo. Aquí actúa el artista investigador con papel protagonista en la que como artista, habla de la obra de otros artistas: una interpretación a través de una minuciosa exploración de datos para proponer una hipótesis visual de cómo debían de lucir los muros del Peinador en su estado original antes de su parcial destrucción. En esta búsqueda de datos nos planteamos constantemente un método cualitativo, llevado a cabo bajo la documentación escrita y gráfica en diferentes soportes: fotografías del Peinador de la Reina, fotografías de otras zonas de la Alhambra y fotografías de otros monumentos de Granada y externos a Granada; digitalización o escaneado de recursos materiales como documentación archivística en papel; anotaciones de carácter gráfico mediante bocetos y dibujos; así como la exploración en línea de los recursos artísticos digitalizados que ofrecen diferentes instituciones. Una vez completado el proceso de estudio, se plantea la hipótesis visual con el dibujo como vehículo, implicando a que sea el artista el encargado de la plasmación del proceso. Nos encontramos, en efecto, ante dos competencias desarrolladas: la capacidad del sujeto como investigador, con la aptitud de captar y recopilar la máxima información posible; y la visión del sujeto como artista, capaz de transmitir los conocimientos mediante una obra artística desarrollada bajo una mirada entrenada para percibir la realidad.

El ojo artístico, en su percepción, no es un ojo pasivo que recibe y registra la presión de las cosas, es constructivo, y únicamente puede construir mediante actos naturales. Toda gran obra de Arte se caracteriza por una profunda unidad estructural, posee una estructura intuitiva y esto quiere decir un carácter de racionalidad. (Arañó, 2005, p. 23)

Así nos identificamos como artistas-investigadores que, según las metodologías de investigación artísticas empleadas para este proyecto (Roldán y Marín, 2012), podemos clasificarlo en: metodología basada en Arte académico investigador (*Art For Scholarship 'Sake*), combinando Arte y ciencia; metodología basada en investigación informada en las Artes (*Arts-Informed Research*), en la que se mezclan los lenguajes literarios con las Artes visuales; investigación basada en las Artes Visuales (*Art-Based Research*), consistente en comprender la investigación a partir del lenguaje estético.

Las metodologías artísticas de investigación (...) aprovechan los conocimientos profesionales de las diferentes especialidades artísticas (...). Tanto para el planteamiento y definición de los problemas como para la obtención de los datos, la elaboración de los argumentos, la demostración de las conclusiones y la presentación de los resultados finales. Las metodologías artísticas de investigación son una nueva forma de hacer investigación en ciencias humanas y sociales que trabajan de forma paralela y semejante a la creación artística. (Roldán y Marín, 2012, p. 16)

Un proceso que invita a resolver los diferentes interrogantes que nos planteamos, atendiendo a nuestra propia trayectoria personal y experimental, y surgiendo dos interacciones: el diálogo del artista con la obra parietal, y la posterior interpretación y traducción plasmándola en el soporte en blanco. Estas narrativas en investigación son por tanto un proceso

complejo que requiere de reflexión y análisis individual para trascender en una mayor comprensión de la realidad a través de la interpretación de los significados.

Desde la epistemología, a través de este estudio basado en las Artes y Humanidades, aportamos un método teórico-práctico. La finalidad es poder llegar a entender los discursos de las pinturas al fresco del Peinador de la Reina, obteniendo como producto resultante una serie de imágenes interpretativas de las zonas peor conservadas en la policromía. El dibujo sería por tanto la máxima para la aportación al conocimiento. Bajo la concepción platónica, el estudio de la episteme da lugar a la verdad, en contraposición de la doxa u opinión. En la doxa se encontraría la imaginación (*eikasia*) o reflejos y sombras de las cosas sensibles; y la creencia o conocimiento empírico de las cosas sensibles y materiales. Sin embargo, nuestro criterio metodológico está basado en un proceso en el que la experiencia artística es fundamental para la creación de la hipótesis visual.

De este modo, nuestra investigación plástica parte de una variable independiente desde la cual se formula el objetivo y la premisa, en este caso visual, para la reconstrucción de las pinturas parietales del Peinador de la Reina. Para ello nos hacemos varios planteamientos: estas pinturas fueron realizadas bajo un estilo italianizante con iconografía propia del Renacimiento, en la que destacan las figuras mitológicas y las composiciones grotescas. Efectivamente, teniendo en cuenta estos parámetros, llegamos a la reconstrucción de los fragmentos de pintura que en la actualidad no se conservan, siendo estos la conclusión final. Este procedimiento de investigación, por tanto, está basado en el razonamiento deductivo a través de un silogismo, del cual, por medio de la secuencia de premisas, podemos sacar los elementos compositivos de todo el paño mural como conclusión.

Al igual que para toda investigación de cualquier ámbito del conocimiento científico, se parte de la observación y el análisis de ideas o conceptos que previamente poseemos y que posteriormente incrementamos con la exploración, búsqueda y valoración de nuevos datos para llegar a una serie de conclusiones. Este método supone un cambio sustancial en el conocimiento individual, en el artista investigador; y en el colectivo, la incorporación al conocimiento científico bajo nuevas propuestas metodológicas. Así lo asegura el diccionario de la Real Academia Española con la tercera acepción de la palabra “investigar”: “realizar actividades intelectuales y experimentales de modo sistemático con el propósito de aumentar los conocimientos sobre una determinada materia” (2019, edición del tricentenario, consultado el 10 de junio de 2020). La investigación artística ofrece una contribución al conocimiento desde el punto de vista de la individualidad por estar sujeta a un marco de posibles interpretaciones, dando lugar a una ambigüedad productiva. Un modo de ver subjetivo, métodos cualitativos que promueven la creatividad del artista investigador. Pero como bien asegura Agra Pardiñas (2012), con este tipo de investigaciones no se pretende mostrar una verdad absoluta, un dogma, se trata de identificar cuestiones y problemas y poner sobre la mesa diferentes observaciones y puntos informativos contrastados para diseñar nuevos modelos que enriquezcan al conocimiento.

En cuanto al resultado final, la hipótesis visual, se puede decir que se crea bajo una orientación estética expresiva, es decir, aparece el papel emocional del artista con una visión subjetiva de la deducción: la técnica asociada a una idea produce la obra de Arte, de la idea a la obra. Sin embargo, para la creación de los frescos del Peinador, los artistas posiblemente desempeñaron su trabajo regidos bajo propuestas orientadas al sentimiento del mecenas con simbolismo atribuible al contexto *Imperator* y no tanto a las suyas propias, aunque sí usando recursos técnicos basados en sus propias experiencias y trayectorias. En este caso, es en el carácter decorativista donde se refleja la idiosincrasia del artista, en la forma y no en el contenido.

Así nos encontramos ante el artista como creador de un producto, la obra de Arte, la cual debe de contener un código compartido por el contexto sociocultural para que de este modo se produzca comunicación. El mensaje de la obra de Arte debe de presentar un equilibrio entre el código tradicional y la innovación del mismo. Por ejemplo, la representación plástica de las pinturas murales del Peinador de la Reina, poseen un significado que se extrae de su contexto histórico-cultural, es decir, el artista no actúa como individuo independiente del contexto sino como parte de él. Es tan importante el mensaje conceptual representado en forma de iconología simbólica, como los recursos plásticos utilizados para dicha representación: la calidad técnica combinada con los discursos narrativos, coherencia entre forma y contenido.

Este tipo de estudios humanísticos de carácter cualitativo, ofrecen una perspectiva de los procesos analizados de interpretación de significados basados en datos empíricos y organolépticos, aunque no por ello abandonan su carácter crítico. Es importante comprender cómo actuamos los seres humanos tanto individual como de forma colectiva.

La auto etnografía es una modalidad de investigación que despliega múltiples capas o estratos de conciencia con el propósito de establecer conexiones entre lo personal y lo social o cultural, y tiene un marcado carácter autobiográfico, ya que se centra en los aspectos sociales y culturales de la experiencia personal. (Marín, 2005, p. 248)



Por otro lado, debemos marcar el contexto cultural mundial en el que vivimos en la actualidad, en el que se nos dice que es igual de importante o quizás más, las imágenes que las palabras o el sonido. Es por ello, la importancia de educar a través de la gramática visual para que el público general sea conocedor de este lenguaje y en relación poderles transmitir conocimientos a través de imágenes. Nos encontramos con un paralelismo con la visión renacentista en la que las narrativas visuales eran sumamente importantes, y por ello se incrementaba la cultura visual dotándola de un papel protagonista frente a otro tipo de narrativas. Es igual de importante el qué se dice como el cómo se dice.

El Arte “desde una perspectiva sociológica y más concretamente antropológica, lo podemos considerar como un fenómeno cultural de carácter universal que afecta a todas las personas, grupos sociales y culturas” (Arañó, 2005, p. 23), un modo de transmisión comunicativa. Pues a través de él se pone de manifiesto todo un contexto social, político y económico que va más allá del mero decorativismo.

Es evidente que los métodos para llegar al conocimiento entre los artísticos y los científicos son diferentes, aunque tienen en común una premisa que responde a planteamientos y cuestiones que surgen por vacíos del saber. Nos encontraríamos ante un planteamiento romántico frente a los planteamientos de la Ilustración basados en raciocinio científico para entender la realidad.

Para llegar a este resultado, se ha desarrollado el siguiente proceso de trabajo documental, teórico, conceptual, empírico y práctico de manera sistemática, coherente y fundamentada:

1. Elección del tema de investigación: las Pinturas murales del Peinador de la Reina de la Alhambra en Granada.
2. Estudio explorativo: Diálogo entre el artista-investigador y el objeto de estudio en un primer acercamiento al tema en cuestión, definiendo y delimitando los aspectos que intervienen en él. ¿Es la obra de Arte la que nos habla o somos nosotros los que cargamos de conceptos a aquello que estamos observando? En cualquier caso, lo verdaderamente importante es la relación que se establezca.
3. Trabajo de campo: El seguimiento y estudio detallado de cada elemento y área del lugar, siendo necesaria una visión espacial y una orientación contextual que nos permita comprender la semiótica representada y su por qué. Para ello ha sido indispensable realizar una minuciosa recogida de datos para poder abarcar a la máxima información posible sobre el tema a tratar por medio de:
  - Fotografías del Peinador de la Reina, las cuales se han tomado desde diferentes ángulos y perspectivas, con planos genéricos de las estancias o con detalles de las pinturas murales. Estas fotografías se han realizado en diferentes sesiones, variando la época del año y la hora de realización para poder captar varias proyecciones de luz solar en la policromía puesto que, este lugar tan diáfano especialmente el Mirador o Galería Exterior, como su propio nombre indica, se abre al exterior incidiéndole directamente los rayos solares. Tras la observación de cómo incide el sol en el Peinador de la Reina, para una correcta toma de fotografías y que no interfieran los cortes angulares bruscos de luz y sombra, es apropiado realizarlas a la luz de la tarde, debido a que la torre de Abu-l-Hayyay está orientada hacia el Norte. Además, si es posible, es aconsejable hacer la toma de fotografías con luz primaveral puesto que los rayos de sol no se proyectan con demasiada intensidad.

Las fotografías han sido un recurso de gran importancia en la investigación, pues con ellas hemos podido visualizar siempre que ha sido preciso el lugar, sin la necesidad de tener que visitar de forma continuada estas estancias cerradas al público para su mayor conservación. Este recurso es uno de los más rigurosos para la representación fiel de la realidad, pues las anotaciones y dibujos tomados en el trabajo de campo por sí solos, además de la propia capacidad eidética del artista-investigador, pueden variar bajo interpretación subjetiva del ojo que las percibe. De este modo volvemos a poner sobre la mesa el cómo las imágenes son un medio imprescindible para la actividad investigadora, ya sea en la recogida de datos o en la presentación final de conclusiones.

- Fotografías de otras zonas de la Alhambra como el célebre palacio de Carlos V, las Habitaciones del Emperador, el Mexuar, la Puerta de las Granadas, el Pilar de Carlos V o el Jardín de Lindaraja. El estudio de estos lugares, principalmente las Habitaciones del Emperador y el palacio de Carlos V, es necesario para entender y comparar la emblemática del Emperador en estas zonas con las del Peinador.
- Fotografías a otros monumentos de Granada y otros lugares de España y de Italia. (Lista de lugares

en p. 270). Es imprescindible conocer otros paralelos a los del Peinador de la Reina para entender y comparar los lenguajes pictóricos del Renacimiento, concretamente de representaciones mitológicas y grutescas.

- Notas de campo: toma de medidas de cada una de las estancias del Peinador de la Reina (Sala de la Estufa, Linterna y Galería Exterior) de planta y alzado, así como las medidas de los elementos pictóricos que las componen por medio del uso de cinta métrica y láser métrico; toma de datos con bocetos y dibujos *in situ* como anotaciones en el cuaderno de campo, *taccuino*, para posteriormente trasladar dicha información a la obra final en el taller de artista.
- Consulta de documentación escrita, bien sea en formato papel o en formato digital. Para los materiales físicos, ha sido precisa la digitalización o escaneado de documentos archivísticos y otras fuentes bibliográficas. La información recopilada de documentación escrita, en ambos soportes, ha sido una tarea diaria de estudio y dedicación la cual nos ha aportado gran parte de la información total para el desarrollo de este proyecto. Documentación que nos proporciona información sobre el Peinador de la Reina durante el momento de su creación: sobre sus artistas creadores; sobre la figura del Emperador Carlos V y la Emperatriz Isabel de Portugal; y sobre el Arte del Renacimiento, concretamente la escuela rafaelesca; así como todo el marco etnográfico, políticas imperiales, avances tecnológicos, corrientes humanísticas, conquistas territoriales y progreso económico del siglo XVI. Una simbiosis y fusión entre varios ámbitos del conocimiento.

También recopilación de documentación de otras épocas históricas hasta la actualidad referente al Peinador de la Reina y su pintura inserta, como intervenciones arqueológicas, restauraciones, tratamientos e intervenciones.

Para el proceso de documentación histórica y bibliográfica ha sido necesaria la visita a numerosas bibliotecas y archivos (p. 267), destacando las informaciones proporcionadas por: el Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife, subrayando los cuadernos de nóminas o los testimonios escritos por viajeros e historiadores antiguos; el Archivo Histórico Municipal de Úbeda, donde podemos seguir el rastro de algunos artistas; varios archivos eclesiásticos, donde se detallan los libros de cuentas para la creación de obras artísticas, o incluso documentos de bautizos y defunciones significativas. También han sido indispensables los tratados y manifiestos de Arte de siglos pasados para conocer las dinámicas conceptuales de la creación artística.

Para este tipo de fuentes documentales hay que tener en cuenta la conjetura y el carácter hermenéutico desde el punto de vista de sus autores, la interpretación como forma de investigación “dando cabida a la deconstrucción; asumir el valor de la pluralidad y multiplicidad de lecturas de una misma realidad; aceptar la provisionalidad de las certezas que arrojan los estudios basados en la interpretación” (Ortega, 2005, p. 301).

- Consulta y exploración en línea de recursos artísticos digitalizados por diferentes instituciones públicas y privadas (p. 267). En este apartado conviene destacar el sistema actual de democratización del conocimiento, ejemplificado con internet como herramienta de accesibilidad a la información mediante los medios electrónicos. Se trata de nuevos comportamientos institucionales en los que se asegura llegar con facilidad al conocimiento dando lugar a nuevos hábitos culturales y de investigación. Estos recursos han sido fundamentales para el presente proyecto.
4. Estudio descriptivo: Observación y dedicación minuciosa al análisis de cada detalle, ya sea en un marco histórico o pictórico, teniendo una profunda inmersión con el objeto de estudio.
  5. Tratamiento de los datos, análisis y comparación. Ordenación sincrónica de cada uno de los datos obtenidos, atribuyéndoles bajo el método cualitativo, una interpretación y un significado a cada uno de ellos, sabiendo distinguir entre lo relevante o lo irrelevante tras la observación sensitiva.

Las ciencias humanas, por el contenido antropológico e ideológico que les es propio, tienen como objeto de investigación una realidad difícil de delimitar y requieren de procedimientos comprensivos racionales, que permitan llegar al sentido de la acción humana. Para ello no basta con recoger solo in-



formación cuantificable, sino que es necesario constatar aspectos tan importantes para la comprensión de esa realidad como las razones, los significados o las intenciones de los sujetos que la protagonizan. (Gutiérrez, 2005, p. 151)

Para todo este proceso de recogida de datos, es imprescindible dejar constancia las anotaciones de impresiones personales y las fechas de las tomas de datos. Diariamente, cada dato recopilado se ha ido almacenando y registrando de forma ordenada en una base de datos personal. Por otro lado, debemos diferenciar entre las fotografías tomadas como “serie estudio”, correspondientes a la documentación de información en un determinado lugar; y a las “citas visuales”, recopiladas desde diferentes fuentes que complementan a nuestra investigación, pero cuya autoría es externa a nosotros (Roldán y Marín, 2012).

Hasta aquí podemos decir que ha sido la primera parte del proyecto, la segunda parte está dedicada principalmente a la elaboración de la hipótesis visual.

6. Creación dialéctica. Tras este minucioso trabajo estructurado de búsqueda, análisis y organización vertebrada de datos, nos centramos en la comprobación o refutación de la hipótesis por medio de varias técnicas de creación plástica para posteriormente llegar a los resultados finales, en este caso las conclusiones son principalmente los dibujos: “equiparar directamente creación artística e investigación” (Marín, 1998, p. 88). Estos dibujos, como queda demostrado, no se han realizado bajo un proceso de creación habitual sino bajo la investigación visual.
7. Exposición teórica y visual de los resultados obtenidos para la difusión del conocimiento.



(Fig. 9) Puerto, M. I. (2020). *Galería Exterior del Peinador de la Reina* [Fotografía]. Alhambra, Granada.

Por último, queremos manifestar que creemos en la importancia de esta investigación, la factibilidad del estudio y el impacto positivo que puede resultar para el incremento del saber sobre el Peinador de la Reina desde la visión del campo de las Bellas Artes y con la cooperación con otras disciplinas de estudio. La cultura es un factor fundamental para el desarrollo social y económico, y el Arte está capacitado para influir en ello. La obra de Arte es una externalidad experimentada por el individuo y debe de ser positiva para la sociedad, pues incrementa el conocimiento cultural, enriquece y ayuda a los grupos sociales a prosperar en valores y a mejorar su calidad de vida, impulsando a su vez a la creatividad e innovación. En todas sus manifestaciones, es un motor del ritmo social.

El capital económico reside en el conocimiento, sin innovación y sin desarrollo hay estancamiento. En cuanto al valor del Arte, está compuesto de: el valor de uso y la capacidad que tiene de satisfacer la necesidad; el valor artístico, es decir,

la obra de Arte creada para satisfacer una necesidad artística; el valor comercial, haciendo referencia al precio para su consumo; el valor cultural; el valor económico. Nos encontramos ante la teoría de la “utilidad marginal” para explicar el valor del Arte, el valor artístico relacionado con el valor de uso teniendo un beneficio estético.

En cuanto al valor cultural, va más allá de lo artístico: emocional, decorativo, el valor de lo bello, de la técnica, de la expresión individual, el valor como memoria colectiva, el valor del compromiso ético, el valor espiritual, etc.

Siendo una realidad que el Arte mueve dinero y que es una externalidad positiva que genera negocio económico, este fenómeno de desarrollo cultural en el contexto y estructura socioeconómica en la que vivimos se puede traducir principalmente en turismo, teniendo en cuenta que el conjunto monumental de la Alhambra y Generalife es uno de los monumentos más visitados del mundo. El Patronato apuesta de forma decidida por la investigación como medio elemental para su conservación, gestión y difusión patrimonial, porque enriquecer el conocimiento del conjunto de la Alhambra es enriquecer su imagen.

## Líneas de Investigación

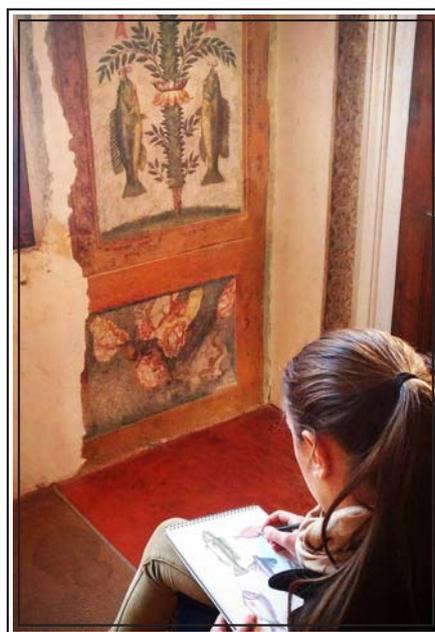
1. Nuestra tesis doctoral está bajo el programa de doctorado de la Universidad de Granada *Historia y Artes*, perteneciendo a la Línea de Investigación *Creación Artística, Audiovisual y Reflexión Crítica*.
2. Según el Plan Director de la Alhambra, se establecen varias líneas de investigación de las cuales, tres están vinculadas a la presente tesis doctoral. Estas son: *Historia política, artística y arquitectónica del conjunto monumental; La Alhambra espacio de conflictividad y de encuentro entre las culturas cristiana occidental e islámica; La Alhambra como paisaje cultural. Implicaciones sociales, culturales y económicas.*



(Fig. 10) Puerto, M. I. (2020). *Galería Exterior del Peinador de la Reina* [Fotografía]. Alhambra, Granada.



(Fig. 11) Bru, M. (2018). *Habitaciones del Emperador* [Fotografía]. Alhambra, Granada.



(Fig. 12) Palazzo Grimani. (2017). *Sala de Psique* [Fotografía]. Palacio Grimani, Venecia.



**S E G U N D**

**A P A R T E**



# El Peinador de la Reina: parte histórica



El Peinador de la Reina, con abundancia toponímica, es también conocido con los nombres de “Tocador de la Reina”<sup>1</sup>, “Tocador de la Sultana”<sup>2</sup>, “*Toaletta*”<sup>3</sup>, “*Studiolo*”<sup>4</sup>, “Mirador”<sup>5</sup>, “Mirador de la Reina”<sup>6</sup>, “*Stufetta*” o “*Stuffetta*”<sup>7</sup>, “*Toilette*”<sup>8</sup>, “Torre de la Estufa”<sup>9</sup> y “Belvedere”<sup>10</sup>. Se trata de un conjunto de reducidas estancias situadas en la parte alta de la torre de Abu–Hayyay de la Alhambra, reformada en época cristiana tras la venida del Emperador Carlos V y la Emperatriz Isabel de Portugal a la ciudad de Granada en su luna de miel de 1526 (Vilar Sánchez, 2016), acomodando el palacio nazarí a los nuevos gustos renacentistas y costumbres cristianas.

El Peinador de la Reina, está compuesto por Sala de la Estufa<sup>11</sup> (también conocida con el nombre de “Perfumador”<sup>12</sup> o “Sahumerio”<sup>13</sup>), Linterna<sup>14</sup> (“Cuerpo de Luces”<sup>15</sup> o “Gabinete del Peinador”<sup>16</sup>) y “Galería Exterior”<sup>17</sup> (también denominada

1 Almansa et ál, 2018, p. 78; Andros, 1860, p. 99; Angulo, 1954, p. 227; 2010, p. 42; Ávila et ál, 1998, p. 46; Bascle, 1872; Bermúdez Pareja, 1971, p. 2; Blázquez, 1994, p. 11; Camón, 1979, p. 438; Cavanah, 1987, p. 16; E. Rosenthal, 1988, pp. 15, 47, 48; Ford, 2012, p. 63; Gallego y Burín, 1996, pp. 102, 109; Giménez–Serrano, 1846, p. 109; Gómez–Moreno González, 1873<sup>a</sup>; 1873<sup>b</sup>, p. 114; 1888<sup>a</sup>, pp. 138, 147; Gómez–Moreno Martínez, 1983; Heredia, 2005, p. 137; Irving, 2001, pp. 35, 53, 57; Lafuente, 1843, pp. 160, 163; López Torrijos, 1982, p. 45; 1985, pp. 294, 385; 2000, p. 109; Martínez Elvira, 1997, p. 22; Martínez Jiménez, 2019, p. 7; Moreno Mendoza, 1993, p. 171; Pi y Margall, 1981, p. 526; Ramos, 1972, p. 97; Redondo Cantera, 2000, pp. 92, 96; Redondo y Zalama, 2009; Salomón, s.f., p. 141; Sebastián, 1981, p. 64; Velázquez de Echeverría y Romero Yranzo, 1764, p. 107; Vílchez, 1988<sup>a</sup>, p. 26.

2 Cavanah, 1987, p. 16. Esta denominación de “Tocador de la Sultana” quizás se refiera a la antigua torre nazarí Abu–Hayyay que, según algunos autores (Bascle, 1872; Contreras, 2007, p. 205; De Argote, 1805, p. 194; Ford, 2012, p. 64; Giménez–Serrano, 1846, p. 109; Gómez–Moreno González, 1873<sup>a</sup>, p. 3; 1873<sup>b</sup>, p. 114; 1888<sup>a</sup>, p. 130; Lafuente, 1843, p. 163; Salomón, s.f., p. 141; Velázquez de Echeverría y Romero Yranzo, 1764, p. 108), fue utilizada como Mihrab u oratorio de las sultanas en el piso bajo. Esta función de la torre, sin embargo, no está demostrada según Gómez–Moreno Calera (2007<sup>a</sup>, p. 12).

3 Gómez–Moreno Calera, 2007<sup>a</sup>, p. 11.

4 Vilar, 2016, p. 195; Villafranca, 2007, p. 7.

5 Barrios, 2016, p. 51; De Argote, 1805, p. 186; E. Rosenthal, 1988, p. 48; Gallego y Burín, 1996, p. 102; Irving, 2001, pp. 35, 53; Salomón, s.f., pp. 141, 142.

6 Gómez–Moreno González, 1888<sup>a</sup>, p. 125; López Torrijos, 2000, p. 125; Moreno Mendoza, 1993, p. 58.

7 Villafranca, 2007, p. 7.

8 Vílchez, 1988<sup>a</sup>, pp. 279, 499, 500.

9 Gallego y Burín, 1996, p. 102; Hinojosa, 2007, p. 69; López Torrijos, 2000; Torres Balbás, 1931.

10 Bascle, 1872; Gómez–Moreno Calera, 1985, p. 390.

11 Aguilar, 2006, pp. 161, 163; Almansa, 2008<sup>a</sup>, p. 77; 2008<sup>b</sup>, pp. 238, 239; Blázquez, 1994, p. 20; Contreras, 2007, p. 278; García–Frías, 2005, p. 12; Gómez–Moreno González, 1873<sup>a</sup>, pp. 8, 9; 1873<sup>b</sup>, pp. 113, 114, 117; 1885<sup>a</sup>; 1888<sup>a</sup>; 1888<sup>b</sup>, p. 65; Gómez–Moreno Martínez, 1983, p. 119; Heredia, 2005, p. 137; López Torrijos, 1986; 2000; Martínez Jiménez, 2018<sup>a</sup>; 2018<sup>b</sup>, p. 221; 2019, pp. 12, 15; Moreno Mendoza, 2002, pp. 87, 88; Osorio, 2000, p. 138; Pi y Margall, 1981, p. 526; Puerto y Jódar, 2020, p. 100; Redondo Cantera, 2000; 2013<sup>b</sup>, p. 243; Redondo y Zalama, 2009, p. 83; Ruiz Fuentes, 1992, p. 83; Sánchez–Montes, 2018, p. 264; 2019, p. 58; Zamperini, 2007.

12 Aguilar, 2006, p. 161; Contreras, 2007, p. 277; Gómez–Moreno González, 1888<sup>a</sup>; Redondo Cantera, 2000, p. 92; Torres, 1931, p. 206.

13 Aguilar, 2006, p. 161; Aguilar y Hasbach, 2007, p. 134; Almansa et ál, 2018, p. 69; Gómez–Moreno Calera, 2007<sup>b</sup>, p. 42; Ramos, 1972, p. 96; Torres, 1931, p. 196, 209; Vílchez, 1988<sup>a</sup>, pp. 282, 284; 1988<sup>b</sup>, pp. 503, 504.

14 Aguilar, 2006, pp. 160, 161; Gallego y Burín, 1996, p. 102; Pavón, 1985, p. 432; Puerto y Jódar, 2020, p. 100; Redondo Cantera, 2000, pp. 92, 93; Redondo y Zalama, 2009, p. 82; Torres, 1931; Vílchez, 1988<sup>a</sup>; 1988<sup>b</sup>.

15 Gallego y Burín, 1996, p. 109; Gómez–Moreno González, 1873<sup>a</sup>, p. 3; 1873<sup>b</sup>, pp. 114, 116; 1888<sup>a</sup>, pp. 130, 136; López Torrijos, 2000, p. 117; Redondo Cantera, 2000, p. 92; Torres, 1931; Vílchez, 1988<sup>a</sup>, p. 282; 1988<sup>b</sup>, p. 502.

16 Aguilar y Hasbach, 2007, p. 121; Velázquez de Echeverría y Romero Yranzo, 1764, p. 106.

17 Aguilar, 2006; Puerto y Jódar, 2020; Torre et ál, 2009, p. 217.

“Logia”<sup>18</sup>, “Loggetta”, “Locha”<sup>19</sup>, “Loggia” o “Mirador”<sup>20</sup>), en el que se muestra un rico y relevante patrimonio pictórico usándose las paredes como soportes para llenarlas de colorido con gran maestría. Lo cierto es que este bello lugar nunca fue utilizado por la pareja imperial que no volvió de regreso a Granada por la imposibilidad de sus afanes tras la partida del 10 de diciembre de 1526, por lo que el Emperador y su esposa nunca llegaron a ver estas esplendorosas estancias regias.

Este año de mil y quinientos y veintiseis fue afaz alegre para España, por las felices bodas del Emperador Carlos Quinto de Alemania, y primero Rey deste nombre en España, con la Infanta doña Isabel, hija del Rey de Portugal. Y mas alegre en Sevilla, q celebró su recibimiento y bodas con fieltas de su grandeza acostumbrada. Y mucho mas para Granada por aver la ilustrado con su Real preferencia. (Bermúdez de Pedraza, 1989, folio 211 p. 2–folio 212 p. 1)

A la llegada del matrimonio imperial a Granada, el alcázar se encontraba diseñado bajo el estilo y costumbres árabes, por lo que fue preciso la adaptación y el remozamiento de la residencia real, pues no estaba habilitada para el gusto fastuoso de la Corte de los Habsburgo. Mientras tanto, es sabido por ejemplo que por encima del Cuarto Dorado se situaba el “apósito donde posaba la emperatriz” (Redondo y Zalama, 2009, p. 86) durante su alojamiento en la Alhambra, o el Mexuar como dormitorio de Germana de Foix (Almansa, 2008<sup>a</sup>), según se puede leer en el Plano Grande de Machuca conservado en la Real Biblioteca de Madrid. Pero cuando pasaron los meses estivales, el matrimonio debió sentirse incomodo en los aposentos nazaríes con el característico frío de Granada y la humedad de la Alhambra. De este modo, Isabel de Portugal embarazada del que sería Felipe II<sup>21</sup>, decidió hospedarse en el Real Monasterio de San Jerónimo, pues se trataba de un lugar más acomodado. Así, se mandaron a construir con urgencia unas habitaciones que pudiesen cubrir esas necesidades para sus probables futuras visitas. Estas habitaciones son las llamadas “Habitaciones del Emperador” y la “Estufa”, hoy conocida como Peinador de la Reina.

No hay documentación que certifique a quien iba destinado el Peinador de la Reina: hay quienes aseguran que su diseño femenino corresponde a que su destinatario fuese Isabel de Portugal, sin embargo, otros consideran que tanto el Peinador de la Reina como las Habitaciones del Emperador, estaban orientadas para Carlos V. Nosotros nos quedamos con la segunda hipótesis debido a la representación iconográfica mostrada en los muros de este lugar, aludiendo claramente con exaltación y elocuencia la figura del Emperador. Además, es sabido que el nombre de “Peinador de la Reina” o “Tocador de la Reina” es dado a partir de la visita de Isabel de Borbón como veremos más adelante.

No obstante, nos encontramos ante un diseño importado de Italia novedoso en España, siendo una intervención de exclusividad incrementada gracias a la idílica posición de la torre Abu-l-Hayyay. Unas hermosas vistas que desde este lugar mágico se descubren y abren hacia el barrio granadino del Albaicín, con el río Darro a los pies de la muralla, el bosque de la ladera y a la derecha las vistas al palacio y jardines del Generalife. Es evidente que estas lujosas estancias se trazaron para el disfrute y deleite de los monarcas desde la visión hedonista, un *locus amoenus*, pues al ambiente puro de las montañas y las vistas desde el Mirador, se suma al maravilloso repertorio de pintura mural que se representa y a los aromas que debían de vaporar la Estufa.

A pesar de ello, las salas del Peinador de la Reina y las Habitaciones del Emperador, por su carácter privado y exclusivo para el retiro de los monarcas, no denotaban ni mostraban la magnificencia y grandiosidad del poder imperial dirigido y expresado a la sociedad civil. Por este motivo y con el propósito de regresar a Granada, se decidió comenzar la construcción de un gran palacio en la alcazaba árabe con una concepción más oficial y pública con función gubernamental,



(Fig. 13) Puerto, M. I. (2018). *Peinador de la Reina* [Fotografía]. Alhambra, Granada.

18 E. Rosenthal, 1988, p. 36; López Torrijos, 1986, p. 47; 2000.

19 Contreras, 2007, p. 279.

20 E. Rosenthal, 1988, p. 36; Lafuente, 1843, pp. 161–164; López Torrijos, 2000; Puerto y Jódar, 2020, p. 100.

21 El 15 de septiembre de 1526 se anuncia en Granada que la emperatriz estaba en cinta, naciendo el 21 de mayo de 1527 Felipe II.

siendo la obra cumbre del Renacimiento en España y que marcaría el inicio de una nueva concepción artística. Aquí surge la diferenciación entre la “Casa Real Nueva” y la “Casa Real Vieja” en la Alhambra.

las personas ilustres, que ejerciendo honores y cargos públicos deben gobernar los ciudadanos, se harán vestíbulos regios, atrios magníficos, y dilatados peristilos, parques, jardines y anchos paseos, executado todo con magestad y grandeza. Tendrán también bibliotecas, galerías de pinturas (...). (Vitruvio, 1987, p. 153)

Pero la entrada de la sociedad y cultura cristiana no solo causaría la renovación en el Arte, también lo haría por medio de reformas políticas, religiosas, morales, económicas, jurídicas, industriales y comerciales. Además, Granada se convertiría por un tiempo en el centro del mundo renacentista gracias a la llegada de la Corte Imperial a la ciudad, desde donde se controlaban los flujos económicos y comerciales con las Indias, y desde donde se asentaban las bases renacentistas en la Península Ibérica iniciándose con ello el Siglo de Oro español. Así como el control de las políticas externas, donde se efectuaban los conflictos italiano y francés con las disputas del Emperador con el Papa Clemente VII y con el rey Francisco I de Francia; y las políticas internas de los conflictos con los moriscos en el que fue el Reino de Granada.

Pero lejos quedaron esos años de gloria y prosperidad para Granada. El desinterés por parte de la monarquía española a la medina alhambrense, causó auténtico abandono y ocasionó la ruina parcial del monumento al que acudían ladrones con saqueos constantes, vagabundos e incluso fue utilizada como cárcel<sup>22</sup> (Aguilar y Hasbach, 2007). En el siglo XIX la actuación francesa durante la Guerra de la Independencia Española, fue de los sucesos que más afectaron desfavorablemente a la ciudadela, sufriendo grandes desperfectos y utilizándose cual almacén de artillería; el derrumbe de parte de la muralla junto a la torre del Peinador en 1831; sumado a la mala praxis de los recluidos en esta torre y de los viajeros románticos que incentivaron su deterioro. Esta serie de vicisitudes se complementan a las provocadas por los agentes naturales y climatológicos que también implicaron en su menoscabo. Solo en vísperas de visitas monárquicas esporádicas a lo largo de los siglos, incentivaron la restauración e intervención del conjunto nazarí para poder hospedar y agrandar a las familias reales que lo visitaban.

Fue en 1868 cuando la Alhambra se desvinculó de la Corona pasando a dominio del Estado español y declarándose en 1870 como “Monumento Nacional”. En 1984 el conjunto monumental de la Alhambra fue declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO con el correspondiente compromiso por parte de España de conservar y proteger el monumento.

En la actualidad los espacios del Peinador de la Reina y las Habitaciones del Emperador se encuentran cerrados al público debido a la fragilidad que muestran, y por ser un espacio altamente protegido por el Patronato de la Alhambra y Generalife.



(Fig. 14) Gell, William. (1808). *En el Mirador* [Dibujo]. British Museum, Londres.

<sup>22</sup> Torre et ál, 2009.

## Familias reales en la Alhambra

Como se ha comentado con anterioridad, el Peinador de la Reina fue diseñado por y para el Emperador Carlos V y su esposa la Emperatriz Isabel de Portugal, en la primera mitad del siglo XVI. Sin embargo, el matrimonio imperial nunca llegó a ver concluido este maravilloso lugar y, por tanto, nunca fue utilizado para su disfrute y deleite. Sí lo usarían más tarde los monarcas Felipe IV y su esposa Isabel de Borbón (1624), Felipe V e Isabel de Farnesio (1730), además de la Infanta Luisa Carlota de Borbón y Dos Sicilias junto a su marido Francisco de Paula de Borbón (1832), y por María Luisa Fernanda de Borbón y Antonio de Orleans (1849). La reina Isabel II de Borbón y su esposo Francisco de Asís en su visita a Granada en 1862, aunque no hospedaron en la Alhambra, ordenaron reparaciones en el Real Alcázar. Efectivamente “la permanencia de estos soberanos fue efímera, y después de su partida el palacio volvió de nuevo a su abandono” (Irving, 2001, p. 26).

### Reyes Felipe IV e Isabel de Borbón.

Casa Real de los Austrias o dinastía de los Habsburgo. Visita realizada a la Alhambra desde el día 3 al 10 de abril de 1624.

Fue a partir de esta visita cuando se comenzó a nombrar como “Peinador de la Reina” o “Tocador de la Reina” en los documentos de contadurías para la restauración del lugar (Gómez–Moreno Calera, 2007<sup>b</sup>).

Para Simón de Argote, Lafuente Alcántara y Remigio Salomón, la decoración pictórica del Peinador de la Reina “fue obra de Bartolome Raxis, morisco, á juzgar por su apellido, ayudado por Alonso Pérez y Juan de la Fuente” (Salomón, s.f., p. 142). Lo cierto es que, no conociéndose en la fecha los documentos que Gómez–Moreno González años más tarde habría localizado en el Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife, donde aparecían los nombres de Julio y Alexander como responsables de las pinturas de la Estufa, Simón de Argote y Lafuente Alcántara, atribuyeron a los artistas que se dedicaron a la restauración para la venida del monarca Felipe IV, como los creadores de las pinturas parietales. Sin embargo, “solo atendieron á remediar los desperfectos ocasionados en ellas con el transcurso del tiempo” (Gómez–Moreno González, 1888<sup>a</sup>, p. 126).

Gómez–Moreno González publicó los documentos en los que se exponía lo realizado por Pedro de Raxis y Bartolomé Raxis en la restauración del Tocador:

Pedro de Raxis pintor digo que habiéndome informado el maestro mayor Francisco de Potes de lo que se ha reparado en la estufa en la pintura y dorado de los recuadros de ella en el mirador á la parte del bosque y á pedimento de su merced y de Juan de la Fuente y Alonso Pérez dorador vi y tasé lo que vale en conciencia el reparo de la pintura y dorado de los recuadros que hasta hoy está hecho y así mismo unas barandillas que salen á los baños dadas de color de hierro y considerado y mirado el valor de lo uno y lo otro vale ochocientos y veinte reales que es su justo valor y por la verdad lo firmé en Granada á 15 de marzo de 1624. –Pedro de Raxis. (Gómez–Moreno González, 1888<sup>a</sup>, p. 145)

[A Bartolomé Raxis] Por el brutesco que está en el peinador (...) la cantidad de diez ducados, según la tasa hecha en 9 de mayo del mismo año, por el Licenciado Felipe Herrera Segado, presbítero y por Juan de Burgos, ambos pintores (...). En 1625 se pusieron encerados de lienzo en los corredores, sustituyendo á los cristales primitivos. (Gómez–Moreno González, 1888<sup>a</sup>, p. 145)

En la restauración, además de los retoques pictóricos, se hicieron reparaciones en los muros y techumbre del Tocador, se repusieron los vidrios de las ventanas y se cambiaron las puertas, pues el incendio causado por la explosión de la casa de un polvorista junto a la parroquia de San Pedro en 1590, afectó a la estructura (Gómez–Moreno González, 1873<sup>b</sup>; Torres Balbás, 1931). Posiblemente sería en esta intervención cuando se doraron los capiteles de la Logia según Gómez–Moreno Calera (2007<sup>b</sup>), ya que en un documento por pago de partidas describe a la galería como “corredor de los mármoles dorados”. Esta intervención ocasionó un gran coste para los granadinos que se hallaban en una profunda crisis. A pesar de ello, realizaron un gran esfuerzo para contentar al monarca.



### Reyes Felipe V e Isabel de Farnesio.

Casa Real de los Borbones. Visita realizada a la Alhambra desde el 23 de marzo al 5 de junio de 1730.

Felipe V e Isabel de Farnesio anunciaron con un año de antelación que llegarían a Granada, en 1729, iniciándose las reparaciones desde ese momento para que pudiera ser habitado. Las restauraciones fueron llevadas a cabo por el maestro Martín de Pineda Ponce junto a Ramón de Pineda, Juan Cabello y Francisco Moreno, quienes encalaron las paredes de los Cuartos de las Frutas tapando las pinturas murales renacentistas que se representaban, justificando, según un informe del maestro mayor (Gómez-Moreno González, 1888<sup>a</sup>), que se encontraban parcialmente borradas, deterioradas y con vejigas de aire dispuestas a desconcharse. Las reparaciones debieron de ser costosas, pues se guarnecieron todos los cuartos y corredores, se colocaron puertas y ventanas de madera de nogal y vidrieras nuevas.

El Peinador de la Reina iba destinado a Isabel de Farnesio y en él Pineda Ponce hizo una fuerte intervención en la pintura mural. Se conoce que sobre todo intervino en la pintura del antepecho de la ventana de la Estufa y en la franja superior de grutescos sobre fondo rojo pompeyano (Torres Balbás, 1931). En este friso de grutescos hay pintadas unas cartelas que en tiempos de Carlos V tuvieron inscripciones con el lema “*Plvs Ovltre (...)*. [Pero] cuando Felipe IV vino á esta ciudad, sustituyóse aquel lema por las iniciales de los nombres del rey y de su esposa Isabel de Borbón, y añadióse á la *F* una *E* pequeña, á fin de evitar se confundieran con las de los Reyes Católicos” (Gómez-Moreno González, 1873<sup>b</sup>, p. 116). Esta afirmación no es del todo correcta, pues la “*F*” con una “*E*” pequeña, y la “*Y*” que aparecen en las cartelas de este friso, hacen referencia a Felipe V e Isabel de Farnesio en 1729 (Lafuente, 1843; Ramos, 1972).

Y esto dan à entender las dos letras *F*, è *Y*, que dicen Felipe, Ylabel, no como se fuele creer Fernando, pues para quitar esta equivocación, à la *F* le añadieron en lo alto una *E* pequeña, con la que dice abiertamente Felipe. (Velázquez de Echeverría y Romero Yranzo, 1764, p. 107)

Esta pareja real fue la última en residir en la Alhambra. Para ellos se hicieron grandes y suntuosos preparativos en los que los jardines y estancias palaciegas sufrieron considerables cambios en su aspecto. Advertir que Washington Irving en su obra más célebre, habla de la visita de Felipe V “y su hermosa esposa Isabel de Parma” (2001, p. 26). Es evidente que el autor confunde a la reina Isabel de Farnesio por Isabel de Parma<sup>23</sup>.

### Infanta Luisa Carlota de Borbón y Dos Sicilias y su esposo el Infante Francisco de Paula de Borbón.

Luisa Carlota de Borbón (hermana de la reina María Cristina de Borbón) y Francisco de Paula de Borbón (hermano del rey Fernando VII), se hospedaron en la Alhambra en el verano de 1832 (Gutiérrez, 2011).

Para ellos se habilitaron las estancias con el diseño y pintura dirigido por Luis Muriel y donde en la galería de acceso al Peinador de la Reina se colocaron “colgaduras de seda entre las columnas” (Barrios, 2016, p. 55). Una intervención en 1842 borró el rastro de esta última (Barrios, 2016).



(Fig. 15) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539–1545). *Grutescos* [Fresco, detalle]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada. Puerto, M. I. (2018). *Friso de la Sala de la Estufa* [Fotografía, detalle]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.



(Fig. 16) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). *Grutescos* [Fresco, detalle]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada. Puerto, M. I. (2018). *Friso de la Sala de la Estufa* [Fotografía, detalle]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.

<sup>23</sup> Isabel de Parma fue infanta de España, princesa de Parma, archiduquesa consorte de Austria y princesa heredera de Bohemia y Hungría, pero nunca fue reina. Además, cuando Felipe V visitó la Alhambra, Isabel de Parma aún no había nacido.

### **Infanta María Luisa Fernanda de Borbón y Borbón y su esposo Antonio de Orleans, Duque de Montpensier.**

La Infanta M.<sup>a</sup> Luisa Fernanda de Borbón, hija de los reyes Fernando VII y M.<sup>a</sup> Cristina de Borbón, visitó la Alhambra junto a su cónyuge Antonio de Orleans en junio de 1849 (Lundgren, 1882).

### **Reyes Isabel II y Francisco de Asís de Borbón.**

La reina Isabel II y su esposo Francisco de Asís estuvieron en la ciudad de Granada en octubre de 1862. Se hicieron visitas a diferentes monumentos como a la Real Chancillería el día 13 de octubre o a la Alhambra. Aunque no hospedaron en el conjunto palaciego, sí ordenaron un decreto para su restauración el día 9 de octubre.

## **O**tras restauraciones: Estudio del Peinador de la Reina desde la perspectiva histórica de restauración

En 1796 se hizo un informe para restaurar, a cargo de José Antonio García Santisteban, las pinturas del Peinador y el techo de los Cuartos de las Frutas (Gómez–Moreno González, 1888<sup>a</sup>; Torres Balbás, 1931). Afortunadamente no se llegaron a ejecutar, pues el criterio de restauración de la época hubiera ocasionado daños irreparables.

En 1837 se hicieron obras de reparación bajo la dirección de José de Salas (Barrios, 2016). Pero las restauraciones del siglo XIX dejaron mucho que desear con operaciones improvisadas bajo el criterio romántico, dañando la autenticidad del lugar y que “no estuvieron nunca acompañadas de reflexiones arqueológicas e históricas, simplemente fueron obras de consolidación y rehabilitación (...)” (Barrios, 2008, p. 143). Otras reparaciones se fueron sucediendo como la de la familia Contreras y más tarde la de Modesto Cendoya. Quizás la visita de Washington Irving y su repercusión sobre la Alhambra de manera mundial, fue el estímulo de las restauraciones de la Alhambra a lo largo del siglo XIX.

Durante las intervenciones de los siglos XVII, XVIII y XIX, se realizaron repintes con pintura oleosa y trabajando de oscuros a claros (Aguilar y Hasbach, 2007.). El hecho de retocar con pintura grasa junto con la limpieza continuada de la superficie mural con paños, ocasionó el pulimento en algunas zonas de la epidermis policromada. También se originaron grietas y craquelados.

Debido a estas alarmantes formas de restauración que se estaban llevando a cabo en la Alhambra, Leopoldo Torres Balbás a comienzos del siglo XX, realizó una comisión de evaluación del conjunto para emprender obras en el monumento. En 1923 la Real Orden nombró a Balbás responsable de las obras, marcando el inicio de un proyecto de restauración y conservación del conjunto monumental de la Alhambra. En este proyecto se restauraron las Habitaciones del Emperador, el Peinador de la Reina y el patio de Lindaraja: se repararon los muros y techos; se eliminaron los postizos, repintes y añadidos de otras épocas; se limpiaron los estratos de suciedad acumulada por los años y se barnizaron las pinturas. En 1930 se reparó la torre Abu–l–Hayyay intentando recuperar en lo más posible las formas primitivas árabes:

[Se fue] desmontando el suelo que cortaba la linterna y el hogar del sahumerio; abriéndolos balcones primitivos y rehaciendo sus arcos y columnas de escayola, así como los alizares y alféizares; limpiando de cal y humo seculares las paredes y techos del interior; consolidando la parte inferior de los muros; reparando la puerta, que se protegió con un alero de canecillos lisos; sustituyendo la solería, moderna y mala, de la estancia baja, por otra de ladrillo antiguo con alambriillas; aplomando las columnas del paseador alto; reparando los techos y el artesonado árabe del cuerpo de luces; y, finalmente, borrando en lo posible los grafitos y refrescando las pinturas del siglo XVI. (Torres Balbás, 1931, p. 209)

Entre 1936 y 1978, se hizo cargo de la conservación de la Alhambra Francisco Prieto–Moreno con numerosos proyectos de gran importancia. Por suerte, durante el intervalo de la Guerra Civil española, la Alhambra no sufrió daño. Sin



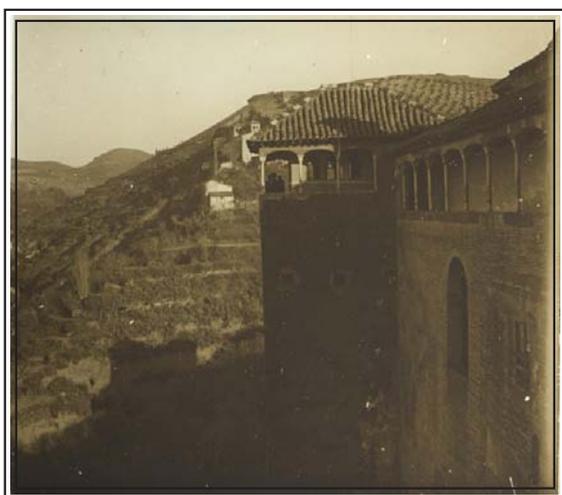
embargo, en los años sesenta del siglo XX se volvieron a hacer restauraciones en el Peinador de la Reina con cierto despropósito. En un informe del *Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección general de Bellas Artes, Instituto Central de Restauración* del año 1969, se menciona unos abombados en las pinturas que amenazaban con desprenderse. Los trabajos se llevaron a cabo por Marcelino Iglesias con la consolidación de algunas zonas además de la eliminación de los repintes de óleos, lacas y barnices, y la eliminación de marcas de grafito. En estas intervenciones vuelve a surgir la “recreación artística” que, según Aguilar Gutiérrez (2006), eran justificadas por la supuesta necesidad de poder conocer el conjunto de pinturas al completo.

Las restauraciones del siglo XXI entre los años 2000 y 2002 en el Peinador de la Reina, han sido las más congruentes en toda la historia por prevalecer la obra original sobre las intervenciones posteriores. La pintura mural ha sido el elemento más vulnerable a lo largo del tiempo, pues si no se intervenía de inmediato, corría el riesgo de la paulatina desaparición como ya ha sucedido en la parte baja de los muros de la Galería Exterior del Peinador. Para el relleno de algunas lagunas pictóricas en estas últimas restauraciones, se utilizó la técnica del *tratteggio* con lápices acuarelables (Aguilar y Hasbach, 2007).

Toda esta serie de restauraciones que el Peinador de la Reina ha sufrido a lo largo de la historia, han producido cierto menoscabo, pues los artistas que las ejecutaban actuaban bajo los criterios de innovación pictórica y reconstrucción sin respetar la pureza de la obra original. Por este motivo, la presente tesis doctoral pretende mostrar de manera visual una serie de dibujos con la reconstrucción de las pinturas de este lugar como forma alternativa a la intervención directa en el paramento, pues los principios de restauración en la actualidad por fortuna están regidos bajo los valores históricos que priman sobre los estéticos, y con una perfecta sincronía entre técnicos, restauradores, químicos e historiadores.

Pero además de los deterioros causados directamente por la acción humana, otros agentes indirectos también son favorecedores de las reacciones químicas ocasionando grandes daños en la epidermis mural como la propia respiración humana con la expulsión de bióxido de carbono y humedad. En cuanto a los agentes naturales, nos encontramos con los contaminantes atmosféricos, la actuación alcalina, organismos como hongos, residuos orgánicos, polvo, agentes climatológicos como la erosión del viento, los cambios de temperatura, la humedad o sequedad extrema, los movimientos sísmicos, la exposición directa del sol, la exfoliación causada por partículas, etc. Entre otros agentes de deterioro estarían la arena como agente de deterioro físico, o las sales (cloruro sódico), como agente de deterioro físico y químico. Otros contaminantes artificiales muy corrosivos son:

acroleína, amoníaco, acetona, bencenos, hidrocarburos del petrolero, acetato de vinilo, dicloroetano, ácido nítrico, ácido sulfúrico, metanol, el manganeso y sus compuestos, el arsénico y sus compuestos, los óxidos de carbono, óxido de nitrógeno, polvo no tóxico, mercurio metálico, anhídrido sulfuroso, ácido sulfhídrico, hollín, el plomo y sus compuestos, aldehídos fórmicos y los compuestos del flúor, cloro, etanol, ciclohexano y otros. (Ferrer, 1995, p. 72)



(Fig. 17) Anónimo. (Primer tercio S. XX). *Peinador de la Reina* [Fotografía]. Museo Nacional de Antropología, Madrid.



(Fig. 18) Laurent, Jean. (S. XIX). *El Tocador de la Reina* [Fotografía]. Beaux Arts, París.

## La torre árabe Abu-l-Hayyay

La torre Abu-l-Hayyay o Abu-l-Yuyus Nasr (Gómez-Moreno Calera, 2007<sup>a</sup>) es una construcción islámica medieval que fue intervenida en el siglo XVI fusionándose y fundiéndose la decoración nazarí con el diseño renacentista cristiano. La parte baja de la torre aún conserva las trazas árabes. Se haya en la parte Norte del monumento de la Alhambra, con una planta rectangular de 8,10 x 5,75 metros (Torres Balbás, 1931). Una esbelta torre que rompe con el patrón castrense y recio del resto de torres de la muralla de la Alhambra, acentuado por las delgadas columnas de su parte alta.

Hay diversas teorías sobre quién fue el sultán que realizó el encargo de construcción de esta torre, aunque lo que está claro es que, gracias a las inscripciones de aleyas del Corán entre otras cúficas con lemas nazaríes dispuestos en el interior de la torre tanto en la parte alta como en la parte baja, se hace referencia a los sultanes Abu-l-Yuyus Nasr, Abu-l-Hayyay Yusuf I, Muhammad V, Abu-l-Hayyay Yusuf III (Gómez-Moreno Calera, 2007<sup>a</sup>; Pavón, 1985; Velázquez de Echeverría y Romero Yranzo, 1764), aunque también pudieron intervenir Muhammad VII o Yusuf II (Gómez-Moreno Calera 2007<sup>a</sup>). La cronología es difícil de situar por las manifestaciones de elementos ornamentales de diferentes periodos muy próximos en el tiempo y que se renovaban constantemente. Tampoco es cierto cuál fue su uso o función específica. Los primeros estudios sobre la torre consideraban erróneamente que fue utilizada como Mihrab durante la época mahometana o incluso como alminar (Contreras, 2007), sin embargo, estas funciones de la torre no están demostradas (Gómez-Moreno Calera 2007<sup>a</sup>). Pudo tener un sentido intimista de los sultanes para el disfrute de los sentidos desde este estratégico lugar de admiración paisajística, advirtiendo de su función palatina y no castrense.



(Fig. 19) Puerto, M. I. (2018). *Parte baja de la torre Abu-l-Hayyay* [Fotografía]. Alhambra, Granada.

## El palacio de Carlos V y su relación con el Peinador de la Reina y las Habitaciones del Emperador

La proyección de este edificio tenía como fin manifestar públicamente la osadía y magnificencia del Imperio con los nuevos sistemas estilísticos que se estaban desarrollando en Italia, puesto que el Peinador de la Reina y las Habitaciones del Emperador se diseñaron para una función más privada y práctica. Con esta gran obra se importaba un diseño arquitectónico innovador en España, caracterizado por la elegancia de sus formas compuestas por sillares almohadillados, cornisas, pilastras y columnas de órdenes clásicos.

Esta caprichosa fábrica fue confiada por el Emperador a Luis Hurtado de Mendoza, gobernador de la Alhambra, comenzando su construcción bajo las trazas de Pedro Machuca<sup>24</sup> en torno a 1528<sup>25</sup> e iniciándose la construcción en 1533. La financiación estaba asegurada por Carlos V gracias a los impuestos que los moriscos debían aportar a cambio de mantener sus costumbres, sin embargo, el pago de estos tributos anuales acabó ocasionando pleitos<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Pintor y arquitecto español formado en Italia pionero en eliminar las formas tradicionales propias del gótico en España, e introduciendo el estilo renacentista puro inspirado en las obras de Bramante, Baldassarre Peruzzi, Michelangelo Buonarroti y Rafael Sanzio. Volvió de regreso a España en 1520.

<sup>25</sup> Para Pedro Galera (2000) pudo ser en el año 1531 según una carta del Marqués de Mondéjar donde lo certificaría.

<sup>26</sup> La intransigencia de Felipe II sobre las actitudes de los moriscos de mantener sus costumbres, forzaron a la conversión y adoctrinamiento. Este hecho provocó que los moriscos se rebelaran en las Alpujarras en 1568.

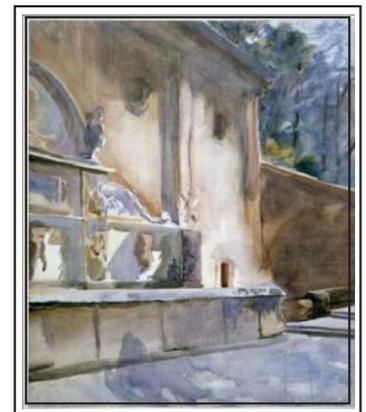


(Fig. 20) Puerto, M. I. (2019). *Neptuno* [Fotografía, detalle]. Palacio de Carlos V, Granada.

Su construcción fue interrumpida en varias ocasiones a lo largo de los siglos bajo la dirección de varios arquitectos como Luis Machuca<sup>27</sup> a mediados del siglo XVI, Juan de Orea en 1574, Juan de Herrera en los años ochenta del mismo siglo, Juan de Minjares en los años noventa. Posteriormente se encargaron otros arquitectos como Juan de la Vega, Pedro Velasco, Francisco de Potes, etc.

En cuanto a la iconografía de los relieves y esculturas de las fachadas de esta suntuosa obra, especialmente las fachadas Sur y Oeste, al igual que en el Peinador de la Reina o Habitaciones del Emperador, describía la heroicidad del monarca. Para la presente investigación, el palacio de Carlos V ha sido clave gracias a la simbiosis existente con el Peinador de la Reina. Nos encontramos, por ejemplo, cómo en la fachada Sur, o Meridional, se alude a las empresas marinas con el dios Neptuno como gobernante del mar y su tridente, símbolo del triple poder de “levantar la superficie del mar, aplacarla y mantenerla” (Conti, 1988, p. 154). Se observan las escenas de Neptuno Calmando a la Tempestad con su carro tirado de cuatro caballos marinos<sup>28</sup>, y el rapto de la diosa Anfitrite a quien tuvo como esposa y, “como la amara perdidamente y de ningún modo pudiera atraerla a su amor, le envió un Delfín que la reconciliara con él y la convenciera de soportar con ánimo resignado a Neptuno como marido” (Conti, 1988, p. 149). También aparece la Abundancia en el tímpano; dos relieves de figuras femeninas aladas sosteniendo tablas que posiblemente se traten de Sibilas, aunque para Giménez-Serrano se deben a la Historia y la Poesía (1846); y, dos figuras de las Victorias realizadas por Niccolò da Corte<sup>29</sup>. Estas últimas fueron tasadas el 15 de noviembre de 1537 por Julio de Aquiles, Pedro Machuca y Diego de Siloé (Gómez-Moreno González, 1888<sup>a</sup>).

La fachada Oeste o de Poniente, es considerada como la puerta principal al palacio en la que aparecen medallas de mármol con los trabajos de Hércules realizados por Andrés de Ocampo a finales del siglo XVI (E. Rosenthal, 1988); bajorrelieves en los plintos de las columnas representando la Batalla de Pavía en la que fue hecho prisionero el rey Francisco I de Francia; en los plintos también aparecen dos personificaciones de la Fama y otras dos de la Paz que flanquean un orbe y las Columnas de Hércules; en el frontón, efigies de las Victorias hechas por Antonio de Leval a mediados del siglo XVI. No faltan las guirnaldas, festones, flores o frutas como granadas, además de medallones.



(Fig. 21) Singer Sargent, John. (1879). *Pilar de Carlos V* [Dibujo]. British Museum, Londres.

<sup>27</sup> Hijo de Pedro Machuca, también formado en Italia, quien tomó el relevo de la dirección a la muerte de su padre.

<sup>28</sup> En otros lugares se suele representar acompañado de Tritones.

<sup>29</sup> Lombardo procedente de la provincia de Como en Italia (Martínez Jiménez, 2020<sup>a</sup>).

Los triunfos guerreros toman importancia en el Arte del Renacimiento revividos de la concepción clásica con escenas panegíricas en sintonía a los relieves de la Roma Imperial tal y como se puede ver por ejemplo en la Columna Trajana o en el Arco de Constantino en Roma.

Todos estos elementos denotaban expresión de poder junto a los emblemas y lemas del Emperador como *Plvs Vltra* y su vinculación con los dioses clásicos como seres superiores. Las imágenes simbólicas como el personaje de Hércules y sus trabajos están muy presentes en la iconología carolina como patrón del monarca por su relación con la heroicidad; Neptuno como alusión a la grandiosidad marina y a las conquistas obtenidas por medio del mar; o las alegorías a la Victoria y a la Paz, esta segunda con la rama de olivo en la mano.

La fachada Este es la más sencilla, y la Norte está contigua a la entrada del palacio árabe produciéndose un importante contraste arquitectónico. Hubo quienes pensaron que para la construcción del palacio de Carlos V se demolió parte de la Alhambra (Gallego y Burín, 1996; Salomón, s.f.). Lo cierto es que tanto los Reyes Católicos, la reina Juana I de Castilla y posteriormente Carlos V, se preocuparon de preservar el monumento nazarí valorando su belleza artística.

Los que quieran suponerles una forma más simétrica echan siempre al emperador Carlos V la culpa de lo que hiciera desaparecer para levantar su inútil obra; pero conviene fijar bien las ideas y la suma de responsabilidad que tuvieron los conocidos artistas de aquel monarca: investigaciones recientes hechas sobre el terreno y la prolongación de algunas líneas de cimientos de los subterráneos del palacio del César, nos han puesto en la posibilidad de marcar todo lo que fue destruido del palacio árabe. (Contreras, 2007, p. 204)

Otros encargos de construcción simultáneos al gran palacio, ilustraban del mismo modo los sentimientos de magnificencia regia como son La Puerta de las Granadas y el Pilar de Carlos V.

La Puerta de las Granadas da su nombre a “las tres granadas abiertas que decoran su frontón (...)” (Gallego y Burín, 1996, p. 63) y en el que había reclinadas las figuras de la Abundancia y la Paz, las cuales sostenían la corona del escudo imperial con el águila bicéfala, atribuido a Juan de Orea (E. Rosenthal, 1988). Hoy en día estas dos féminas se encuentran desaparecidas. El Pilar de Carlos V, también conocido como el de “las cornetas”, con traza de Pedro Machuca y esculturas de Niccolò da Corte (Gallego y Burín, 1996), fue mandado a construir por los Tendilla, apareciendo labrado el escudo del II Conde de Tendilla además del escudo imperial, el aspa de Borgoña y los emblemas de Carlos V con el *Plvs Vltra* en las Columnas de Hércules y la inscripción “*Imperatori Cesari Karolo Qvinto Hispaniarvm Regi*”. También aparecen figuras de niños sosteniendo caracolas y mascarones alusivos a los tres ríos de Granada. Este pilar sufrió grandes deterioros por lo que, para la llegada de Felipe IV en 1624 se hizo una restauración supervisada por Alonso de Mena. Pero además de estos monumentos más destacables, en otros lugares de Granada y de la Alhambra se pueden ver alusiones al Emperador como en el alicatado del Mexuar.



(Fig. 22) Puerto, M. I. (2020). *Puertas de la Real Chancillería* [Fotografía, detalle]. Real Chancillería, Granada.



(Fig. 23) Puerto, M. I. (2017). *Alicatado con emblema carolino* [Fotografía, detalle]. Mexuar, Alhambra, Granada.

## Virtudes de un Emperador cristiano

Para comprender la simbología representada en el Peinador de la Reina, es indispensable conocer al Emperador Carlos V, por lo que mostramos un breve acercamiento a su figura:

Carlos V, natural de Gante, llegó por primera vez a España en 1516 para tomar posesión de la Corona. En octubre de 1520 se convertía en el nuevo soberano del Sacro Imperio Romano Germánico, produciéndose su primera coronación imperial en 1530 en Bolonia, donde le fueron otorgados los atributos de cetro, orbe y espada.

En 1525 comenzaron las negociaciones de boda del rey Carlos con la afamada bella Isabel de Portugal a la edad de 22 años y él 26. Se desposaron en Sevilla el 10 de marzo de 1526 para posteriormente marchar de luna de miel a Granada, parando en Santa Fe desde el 29 de mayo hasta el 4 de junio mientras finalizaban los preparativos de los aposentos en Granada. Con actos solemnes y abundante decoración de arcos efímeros en las calles, recibía Granada a los recién casados:

Prudencia, Fortaleza, Clemencia, La Paz y la Justicia; la figura del protagonista remataba cada arco. El arco sexto estaba dedicado a las Virtudes Teologales, y el séptimo estaba dedicado a la regia pareja, pues los coronaba la Gloria, y más arriba estaba la Fama apartando trofeos (...). (Sebastián, 1981, p. 232)

A lo largo de su trayectoria como Emperador abundaron los méritos contraídos en sus victoriosas contiendas como la de Pavía en 1525 o la de Túnez en 1535, pues sus principales enemigos fueron los turcos y el rey Francisco I de Francia, además de heterodoxos y luteranos: “monarca, tan de veras Católico, Religioso, Pio, y Honra de el genero humano” (Santos, 1698, folio 1). Pero a pesar de que el Soberano cristiano era muy ortodoxo, en el Arte permitía las representaciones profanas.

El poder que el Emperador pudo llegar a tener, no solo se limitaba al dominio territorial y la hegemonía de la cristiandad con la teoría de monarquía universal, sino también a las riquezas extraídas de sus dominios. Esta facultad está vinculada con la representación mitológica de la princesa Europa:

Estará señalando con el índice de la diestra Reinos, Cetros, Guirnaldas y Coronas, así como otras cosas semejantes, porque en Europa residen los mayores y más poderosos príncipes del mundo, contándose entre ellos la Majestad Cesárea y el sumo Pontífice Romano, cuya autoridad se extiende inmensamente por la totalidad de las tierras en las que impera la Santísima y Católica Fe Cristiana; la cual, por especialísima gracia de Dios Nuestro Señor, alcanza actualmente incluso al Nuevo Mundo. (Ripa, 1987, Tomo II, p. 103)



(Fig. 24) Rubens, Pedro P. (1577). *Alegoría del emperador Carlos V como gobernante mundial*. [Óleo]. Residenzgalerie, Salzburg.



(Fig. 25) Scrots, William. (Primera mitad S. XVI). *Isabel de Portugal*. [Óleo sobre tabla]. Muzeum Narodowe W Poznaniu, Polonia.

El retrato tiene el fondo verde, color de la heráldica de la Emperatriz, y una diadema en la cabeza similar a la de la Templanza del Peinador de la Reina.

El Emperador acabó renunciando al gobierno de los reinos a favor de su hijo Felipe II que le tocaban por legítima heredad en 1556. Desde ese momento, el monarca emérito de la responsabilidad imperial, decidió retirarse en el monasterio de San Jerónimo de Yuste en febrero de 1557 en busca de la paz interior para alcanzar la buena muerte. Así, en tanto que el edificio de Machuca fue expresión de un Emperador deseoso de proclamar la grandeza imperial; el palacio de Yuste era el símbolo de abdicación imperial de un hombre abatido por la tristeza, la soledad y la enfermedad (Rodríguez, 2017). El 21 de septiembre, “murió el Maximo de los Cefares, Carlos Quinto (...) en el Monasterio de San Geronimo de Iulte, el año de 1558. Dexando al mundo abferto con su retiro” (Santos, 1698, hoja 3).

*Epigrama a la muerte del Emperador Carlos Quinto. La Fama.* [Fragmento]

Los tiranos rebelados	Que Dios le quisiese dar	Y es digna de tal memoria,
De la Fe y dél en su tierra,	De sí tan gran sucesor,	Que por sí sola merece
Con gran liga conjurados,	Que le pudiese llamar	Divina, no humana historia:
Fueron dél en justa guerra	Traslado de su valor;	Pues fue solo él vencedor
Presos y desbaratados;	A quien el Cielo concede	De su grandeza y valor,
Y por él, en conclusión,	Que con sus reinos herede	Cuando el humano estado
La Cristiana Religión,	Su misma felicidad,	Despreciando el summo grado,
Perseguida y trabajada,	La cual de edad en edad	Ganó el Imperio mayor.
Fue en sus tiempos amparada	A sus sucesores quede.	(De Acuña, s.f.)
De toda persecución.	Y al fin hubo otra vitoria	
Por do fue merecedor	Que la más clara escurece,	



(Fig. 26) Puerto, M. I. (2019). *Paz y Famas* [Fotografía, detalle]. Palacio de Carlos V, Granada.

Queremos destacar la figura de la Emperatriz Isabel de Portugal, mujer muy determinante para la toma de decisiones durante las ausencias de su marido. Se hizo cargo del patrimonio histórico y de diversos temas políticos durante sus regencias, en tanto que Carlos V se dedicaba a otros asuntos en el exterior. Aunque a la sombra, sus decisiones políticas y consejos a su marido fueron decisivos y determinantes. Murió el 1 de mayo de 1539. La comitiva partía desde Toledo a Granada para darle sepelio, pero el Emperador decidió no ir a Granada por lo que no llegó a ver lo que allí se estaba haciendo.

Tres mujeres fueron fundamentales en la vida de Carlos V: su tía Margarita de Austria, su madre Juana I de Castilla y su esposa Isabel de Portugal. Todas quizás a su sombra, pero que fueron determinantes durante la carrera personal y profesional del Emperador.

## Contexto en Granada

Victoriosos don Fernando II de Aragón y doña Isabel I de Castilla, tras las luchas de los ejércitos el 2 de enero de 1492, Boabdil el último rey nazarí, abandona la Alhambra consumándose la unidad en todo el territorio español. Aquí se inicia una nueva época de gestión en torno a la Alhambra y a Granada. Uno de los principales propósitos de la Corte cristiana era “mantener intacta aquella joya arquitectónica (...), [ordenando al] tesorero mayor y receptor de la renta de los hábices, que desde 1527 destinara 300.000 maravedíes anuales para la restauración y sostenimiento de la Alhambra” (Vilar, 2016, p. 80). El dinero fue entregado anualmente al Marqués de Mondéjar. Sin embargo, los costos de las reparaciones de la ciudad palatina siempre han sido una empresa nada barata, por lo que era necesaria la recaudación y fuentes de ingresos en la Corona.

La conquista cristiana supuso un considerable cambio en el diseño urbanístico y callejero en la ciudad, con el levantamiento de varios edificios arquitectónicos y sus formas ornamentales traducidas en escultura y pintura. Edificios tales como: el palacio de la Audiencia de Granada o Real Chancillería, encontrada en la Plaza Nueva; el Hospital Real, construcción iniciada en 1504 y que quedó paralizada hasta que Carlos V retomó la actividad; La Capilla Real, encargada a Alonso Berruguete como mausoleo para la Corona; la Catedral renacentista por Diego de Siloé; el Real Monasterio de San Jerónimo por los arquitectos Jacobo Florentino y Diego de Siloé; el palacio hoy en día desaparecido del Marqués de Santa Cruz en Granada, con un diseño influenciado por el palacio del príncipe Andrea Doria de Génova; el convento de Santa Inés, con pinturas parietales hoy desaparecidas y de las que Gallego y Burín proporcionó los siguientes datos:

Uno de los más interesantes rincones de [Granada] (...) es el que ofrece la cuesta de Santa Inés, cuya casa núm. 9 tiene en su fachada bella ventana plateresca de comienzos del *cinquecento* (...), y en el patio, pinturas murales al fresco –modernamente restauradas y ya casi destruidas– quizá debidas a Julio Aquiles y Alejandro Mayner o al italiano Antonio Semini<sup>30</sup> que, de 1539 a 1542, vivía en Granada decorando las casas de don Álvaro de Bazán. (Gallego y Burín, 1996, pp. 340–341)

A todo ello se suma la fundación de la Universidad de Granada el 7 de diciembre de 1526 en donde se enseñaría lógica, filosofía, teología, cánones y gramática, pues el Emperador solicitó las bulas correspondientes al Papa Clemente VII concedidas en Roma el 14 de julio de 1531 (Vilar, 2016), dotándose así los mismos privilegios que las universidades de Salamanca, Alcalá de Henares, París o Bolonia. Además, los arzobispos siguiendo la bula papal, también enseñaron artes, leyes y medicina.

Las ordenanzas municipales de Granada para los gremios de pintores, eran también un asunto muy importante por decretar y fijar las normas técnicas o de estilos a emplear (Moreno Mendoza, 1999; Martínez Jiménez, 2018<sup>b</sup>). En las organizaciones gremiales había una jerarquía profesional de aprendices, oficiales y maestros, y de la que bajo esta posición y siguiendo las normas establecidas, se realizaron las decoraciones del Peinador de la Reina y de las Habitaciones del Emperador.



(Fig. 27) Puerto, M. I. (2019). *Pintura mural con emblema del Emperador* [Fotografía]. Real Chancillería, Granada.



(Fig. 28) Puerto, M. I. (2020). *Fachada con pintura mural* [Fotografía]. Plaza de las Pasiegas, Granada.

<sup>30</sup> O Semino.

## Relaciones comerciales exteriores y fuentes de recaudación para las nuevas obras

No solo los impuestos eran una fuente de recaudación, también la conquista<sup>31</sup> del Nuevo Mundo<sup>32</sup> y el avance hegemónico del Emperador, supusieron que los problemas económicos en Castilla fueran decayendo en gran medida gracias a la plata y oro procedente de Las Américas. Sin embargo, el Estado español pronto se endeudaría debido a las fuertes inversiones por parte de la Corona en guerras y en obras monumentales.

Carlos V se quería equiparar a los antiguos emperadores romanos como hombre prudente y victorioso pues, “el descubrimiento y (...) la conquista y población del Nuevo Mundo elevan la grandeza y gloria (...) al grado más alto que alcanzaron los príncipes y las naciones que se formaron en Europa después de la caída del Imperio romano” (Fabié, 1889, p. 91).

La importación de materia prima de las Indias a España durante todo el siglo XVI también fue muy importante, creándose comercio con nuevas especies exóticas reflejadas en las obras pictóricas del Renacimiento español e italiano como en la obra de Giuseppe Arcimboldo. Especies tales como la yuca, cañafístula, coca, tabaco, patata, cacao o maíz. Este último es muy dado en las representaciones de grutescos murales en la primera mitad del siglo XVI. Así, en el Peinador de la Reina aparece este cereal, considerado de gran importancia tanto por los indígenas como por los europeos:

Para sembrar el maíz, tienen los indios esta orden. Nasce el maíz en unas cañas que echan unas espigas o mazorcas de un jeme luengas, y mayores y menores, y gruesas como la muñeca del brazo menos, y llenas de granos gruesos como garbanzos. (Fernández de Oviedo, 1959, p. 226)



(Fig. 29) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). *Grutescos* [Fresco, detalle]. Alhambra, Granada. Puerto, M. I. (2017). *Maíz* [Fotografía]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.



(Fig. 30) Sanzio, Rafael y taller. (Década de 1510). [Frescos]. Villa Farnesina, Roma. Web oficial de Villa Farnesina. (S. XXI). *Figuras mitológicas entre especies frutales* [Fotografía]. Villa Farnesina, Roma.

## La Iglesia en el siglo XVI y las nuevas fórmulas del Arte

Los Papas Julio II y León X optaron por una renovación de la Iglesia por medio del Arte en la que primaron las ideas clásicas y el despertar de la antigüedad. Así la Iglesia adquiriría un importante papel de mecenazgo con grandes financiaciones económicas para la construcción, realización y promoción de obras artísticas. Sin embargo, estos pontificados recibieron una reacción contraria por parte de los reformadores protestantes erasmistas<sup>33</sup> y luteranos, llegando a un cisma en la unidad cristiana en la segunda década del siglo XVI. En ilación, este hecho causó el avance de los turcos en territorio cristiano.

<sup>31</sup> Uno de los más relevantes conquistadores fue Francisco Pizarro.

<sup>32</sup> La primera circunnavegación de la Tierra fue realizada por Magallanes y Elcano entre septiembre de 1519 y septiembre de 1522.

<sup>33</sup> Erasmismo, corriente propugnada por Erasmo de Róterdam.

Posteriormente, el Papa Clemente VII reconocía la crítica surgida hacia la Iglesia europea por la ostentación que mostraba, derivando en la Contrarreforma con Pablo III y el Concilio de Trento (1545–1563). Desde el punto de vista artístico, este movimiento eclesiástico pretendía cubrir las “libertadas del Renacimiento” (Mâle, 2001, p. 15), afectando a la decoración ornamental en los lugares de culto, limitándose la representación iconoclasta y excluyendo casi al completo la decoración grotesca. Las restricciones y censuras artísticas impuestas por la Iglesia española se prolongaron a lo largo del siglo XVII hasta bien entrado el siglo XVIII, con la prohibición del desnudo o la escasa representación mitológica y un resurgiendo de la imagen religiosa, a diferencia de Italia que sí continuó trabajando con el género mitológico. Francisco Pacheco fue uno de los tratadistas que criticó el desnudo en su libro *Arte de la pintura*.

En cuanto a la forma del Vaticano para resolver los problemas políticos, al igual que en otros Estados, se daba bajo la conciencia militar *Si vis pacem, para bellum*. La guerra era la manera natural en el siglo XVI para afrontar los conflictos, más aún si había grandes fuentes de financiación. Quizás la preconización de la paz a ultranza –irenismo– por parte del Emperador Carlos V y por parte de los diferentes Papas, se debiera a una acuciante purificación de sus imágenes.

## Los viajeros románticos y el Peinador de la Reina

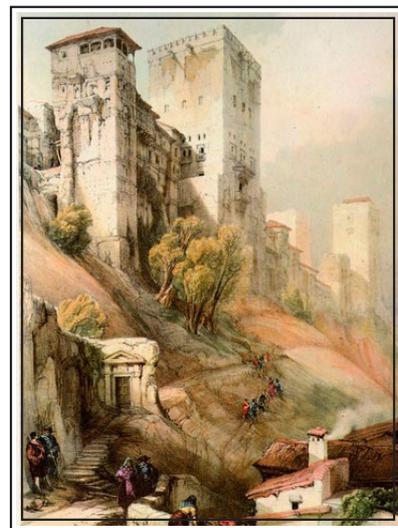
El surgimiento del movimiento romántico y su gusto por lo exótico y oriental, el movimiento del orientalismo y más tarde el impresionismo, hicieron que numerosos viajeros, historiadores y pintores se interesaran por la peculiaridad del pueblo andaluz, el paisaje pintoresco granadino y las ruinas árabes, especialmente por la Alhambra: Alexandre Laborde, Washington Irving, Richard Ford, David Roberts, Mary Hogarth, Girault de Prangey, John Frederick Lewis, Owen Jones, Charles Rochfort Scott, Jules Goury, Teófilo Gautier, Murphy, Gustave Doré, José de Hermosilla, Henri Regnault, Mariano Fortuny, Georges Clairin, entre otros. Y extranjeros del siglo XVIII precedentes a estos como Victor Marie Picot, Henry Swinburne o Samuel Hieronymus Grimm. Algunos de estos nombres y muchos otros anónimos, fechas y leyendas los podemos encontrar en todo el Peinador de la Reina (Aguilar, 2006).

The Tocador de la Reina, or queen's boudoir, a queer little pigeonhole, the walls of which are covered with uncouth modern paintings scratched all over with autographs of the snobbish tourists who delight in perpetuating their vandalisms wherever they go. (Andros, 1860, p. 99)

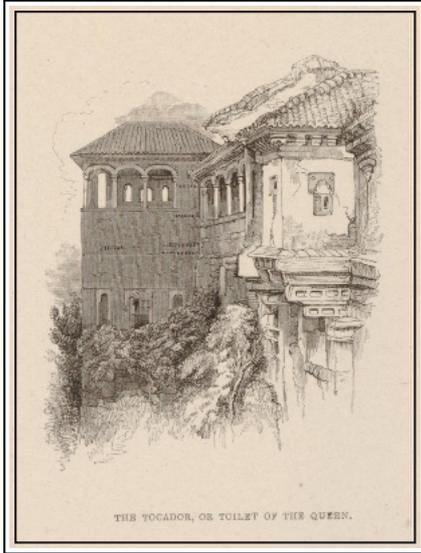
El viajero más popular que visitó la Alhambra fue Washington Irving, quizás por otorgar fama al monumento nazarí durante el siglo XIX, realizando un papel reivindicativo del monumento incluido el Peinador de la Reina. Su primer viaje a Granada lo realizó desde el 9 al 20 de mayo de 1828, alojándose en la Foronda del Comercio; desde el 4 de mayo al 29 de julio de 1829, realizó un segundo viaje hospedándose esta vez en la Alhambra. En esta segunda ocasión redacta su célebre obra *Cuentos de la Alhambra*, publicada por primera vez en 1832.

También jugaron un papel muy importante los dibujantes románticos y decimonónicos, pues gracias a sus grabados y dibujos en los cuadernos de viaje con un estilo de visión de *veduta*, podemos conocer hoy en día cómo se encontraba la Alhambra y sus paisajes en la época y especialmente el Peinador de la Reina. Al poco apareció la innovadora y revolucionaria tecnología de la fotografía, invento que supuso un importante recurso de documentación para la Alhambra.

Es cierto que los románticos ocasionaron desperfectos en la policromía del Peinador de la Reina y de otros lugares de la Alhambra con la huella de sus firmas y garabatos. Pero también hay que reconocer que gracias a ellos, la Alhambra cobró en el siglo XIX un importante protagonismo dentro y fuera de las fronteras españolas por medio de la difusión del patrimonio de Granada a través de sus obras literarias y artísticas, idealizando el conjunto monumental y sus personajes históricos como al propio Emperador. Este hecho consecuentemente provocó la apreciación del monumento, iniciándose tareas de conservación.



(Fig. 31) Roberts, David. (1836). *Torre de Comares de la Alhambra* [Dibujo]. A.P.A.G., Granada.



(Fig. 32) Roberts, David. (1835). *Tocador o baño de la Reina* [Dibujo, impresión]. British Museum, Londres.



(Fig. 33) Gell, William. (1808). *Mirador de la Reina* [Dibujo]. British Museum, Londres.



(Fig. 34) Puerto, M. I. (2020). *Inscripción de viajero en la Galería Exterior del Peinador de la Reina* [Fotografía, detalle]. Alhambra, Granada.

## El Peinador de la Reina: parte artística



El Peinador de la Reina fue un diseño áulico ordenado por Carlos V para reacondicionar la “Casa Real Vieja” pero sin arrasar con la decoración nazarí, dando lugar a una fusión armónica entre la ornamentación moderna cristiana y la árabe mahometana.

Este lugar está caracterizado por la decoración pictórica mural ejecutada con absoluta destreza, pericia y habilidad en las manos de Julio de Aquiles y Alexander Mayner. La poesía que fluye a través de las representaciones mitológicas y de grutescos en el Peinador de la Reina, marcaron el comienzo de un movimiento esplendoroso en la pintura mural renacentista española. Se trata de un estilo procedente de Italia con planteamientos y formulaciones innovadoras que despertaron el interés del Emperador para hacer visible su imagen con el carácter de grandeza, glorificación y majestuosidad, elevando a Carlos V al nivel de los antiguos emperadores. Es decir, aquí el Arte no solo tiene como objetivo el deleite y voluptuosidad, sino que también es utilizado como instrumento de propaganda política para expresar y transmitir el lenguaje del poder a pesar del ambiente privado de estas estancias. Pues Aretino, en *Diálogo de la pintura* de Lodovico Dolce, subraya que “las imágenes no son solamente, como se dice, libros para ignorantes, sino que (como bellísimos recordatorios) despiertan también la devoción de los entendidos ensalzando en unos y otros la consideración de lo que en la pintura aparece representado” (Dolce, 2010, p. 119).

Julio y Alexandro. Italianos y discípulos de Juan de Udine; llamados en España, por el Emperador Carlos quinto, para pintar las bóvedas, salones, pasillos, miradores, y otros sitios de la Casa Real de la Alhambra de Granada (...). Pintaron con superior gusto y excelencia. El autor de este libro Palomino Velasco, avia visto y admirado de sus obras, en la Casa Real de la Alhambra por los años 1712. (Palomino, 1742, p. 3)<sup>34</sup>

En este lugar se utilizaron los muros como soporte pictórico en donde se muestra la capacidad creativa, fantasiosa e imaginativa de los artistas. El juego de divertidos grutescos con el amaneramiento de las formas, potencia la imagen talentosa y virtuosa de sus artífices. Estas cualidades son complementadas al canon clásico y riguroso característico del Renacimiento, manifestado en representaciones religiosas, de guerra y de paisaje. Una polaridad ecléctica también perceptible en la con-



(Fig. 35) Torres Molina, Manuel. (Principios S. XX). *Frescos del Peinador de la Reina* [Fotografía, negativo]. A.P.A.G., Granada.



(Fig. 36) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). *Grutescos* [Fresco, detalle]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.

Puerto, M. I. (2018). *Friso de grutescos de la Sala de la Estufa* [Fotografía, detalle]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.



(Fig. 37) De Melgar, Andrés. (1545-1560). *Friso con rollos de acanto, criaturas híbridas y putto alado* [Dibujo]. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

<sup>34</sup> Palomino (1742) en *El museo pictórico y escala óptica*, menciona que el palacio Alba de Tormes fue pintado por Julio de Aquiles. Sin embargo, es obra de Cristobal Passin, también llamado Passini, y Miguel Ruiz Carvajal (Sebastián, 1981). En este palacio aparecen escenas de la batalla de Mühlberg de 1547.

junción de representación sagrada y profana sin ser considerado “deshonesto que algunos cristianos traten de cosas paganas” (Boccaccio, 2008, p. 683). No por ello además, se abandona la unidad compositiva en la que el elenco de imágenes mitológicas y grutescas se alternan audazmente sin perder la armonía en el lienzo parietal. Así, dice Aretino:

resulta que la invención nace de estas dos partes: de la historia y del ingenio del pintor. De la historia toma simplemente la materia, y del ingenio proceden además del orden y la conveniencia, las actitudes y la (por decirlo de alguna manera) energía de las figuras. (Dolce, 2010, p. 133)

Era necesario el saber técnico de los artistas para desarrollar las funciones que les eran encomendadas. Un pintor no es buen inventor sin técnica para el dibujo y la pintura, y viceversa. La disposición entre luces y sombras, las tensiones surgidas de las fuerzas y direcciones de las formas de manera equilibrada, el trazo delicado y la proporción de las figuras en estas gentiles pinturas del Peinador de la Reina, provocaron una importante repercusión en España por su capacidad de transmitir originales narraciones y por su impacto estético: “cual pintura a fido la que a dado la buena luz que oi se tiene, i de donde se an aprovechado todos los grandes ingenios Españoles” (Pacheco, 1649, p. 361). La influencia se cobró en artistas posteriores como Pedro de Raxis<sup>35</sup>, Blas de Ledesma, Antonio Arfian o Antonio Mohedano<sup>36</sup> (Ceán Bermúdez, 1800, Tomo II).

Elquillos se llamá oficiales mecánicos q trabajan conel ingenio y có las manos: como son los Canteros/ plateros (...). Pero liberales se llaman los q trabajan solaméte conel espíritu y conel ingenio (...) con los quales son numerados los pintores y escultores: cuyas artes son ta estimadas por los antiguos que avn no son por ellos acabads de loar: biziédo q no pude fer arte mas noble ni de ayor prerogatiua q la pintura q nos pone ante los ojos las byfortias y hazañas delos passados. (De Sagredo, 1976, folio 7, p. 2)

En el Peinador de la Reina nos encontramos una combinación de iconos cristianos –como las Virtudes Teologales– con imágenes profanas, intercaladas por alegorías –como las Virtudes Cardinales–, fábulas mitológicas –como la historia de Faetón– y dioses paganos. Estos temas clásicos poco a poco se fueron asentando en España con la importación italiana, pues los viajes de artistas entre la Península Ibérica y la Península Itálica eran fundamentales para establecer relaciones artísticas y asentar las bases y teorías humanistas, causando una importante revolución cultural y filosófica en la cristiandad. Para la formación de los artistas no solo era indispensable el dominio de la técnica, también era imprescindible el conocimiento en temas mitológicos a través de la literatura<sup>37</sup> clásica de autores como Vitruvio, Ovidio, Homero o Virgilio, obras específicas como *De architectura*, *Metamorfosis*, *Odissea*, *Iliada* y *Eneida*. Especial mención merece las *Metamorfosis* por ser la fuente más importante para la pintura mitológica española. También algunas



(Fig. 38) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). *Grutescos* [Fresco, detalle]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada. Puerto, M. I. (2017). *Grutescos, Sala de la Estufa* [Fotografía, detalle]. Alhambra, Granada.



(Fig. 39) Da Udine, Giovanni. (1530). *Decoración grutesca* [Dibujo]. National Gallery of Art, Washington D. C.

<sup>35</sup> Decoró junto a Gabriel Rosales el Hospital de Santiago de Úbeda.

<sup>36</sup> Decoró la capilla del Sagrario de la Catedral de Córdoba junto a Cesare Arbasia.

<sup>37</sup> En un inventario registrado en el Archivo Histórico Municipal de Úbeda –A.H.M.U., F.P.N., Juan de Córdoba, 133, s.f.– publicado por Ruiz Fuentes (1992), se recogen libros pertenecientes a Julio de Aquiles entre los que destacan la *Odissea* de Homero y la *Eneida* de Virgilio entre muchos otros. Casi todos estos libros en lengua toscana advirtiéndonos de su procedencia.

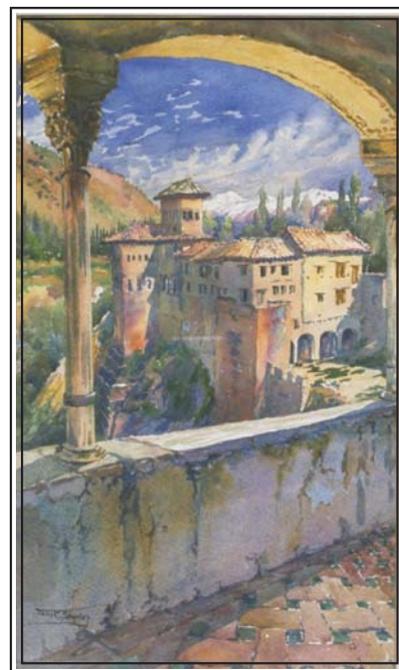
obras de la literatura medieval y textos del siglo XVI fueron necesarios como *La Genealogia degli dei* de Boccaccio, *Libro de las diez questiones vulgares* de Fernández de Madrigal, *De deis Gentium* de Giraldi, *Mythologiae* de Conti, *Le imagini de i dei degli antichi* de Vincenzo Cartari, *Filosofia secreta* de Pérez de Moya, o los de Cesare Cesariano y Serlio.

Pero este tipo de iconografía promovida por la monarquía, no solo se centraba en la temática histórico-heróica con el distintivo del evemerismo, también participaba de una visión moralizadora. En cuanto al gusto por el grotesco y su condición caprichosa, se utilizaba como recurso la “ilustración científica”, es decir, la plasmación de elementos naturales con carácter enciclopédico donde se manifestaban especies como flores silvestres o nuevos vegetales traídos de Las Américas, denotando los dominios territoriales del Imperio. Con todo esto se produjo una alternativa lingüística que rompía con el goticismo y aceptaba definitivamente el clasicismo promovido por los emperadores Carlos V e Isabel de Portugal, quienes se interesaron por el recurso de la creación artística con contenido político como proclama para simbolizar el poder absoluto. Quizás por el carácter itinerante de la Corte, se dejaban influir por los estilos y novedades que se sucedían en otras zonas y que enriquecían culturalmente. Se creaba así un nuevo concepto en el Arte con la obra artística como medio de difusión propagandística y como forma de plasmación de los éxitos políticos del Emperador y su imagen triunfal. Por este motivo el artista no obraba bajo un criterio de “libertad” para desarrollar su Arte en el concepto contemporáneo, sino que su responsabilidad recaía bajo un repertorio confiado por el mecenas y por personas eruditas encargadas de determinar qué escenas se representaban, como posiblemente ocurriera en el Peinador de la Reina. Así la Corona disponía de una serie de artistas de cámara a su disposición como Julio de Aquiles, Alexander Mayner, Pedro Machuca, Jan Cornelisz Vermeyen o Tiziano, pues el reinado de Carlos V coincidió en la época renacentista y el apogeo de las artes.

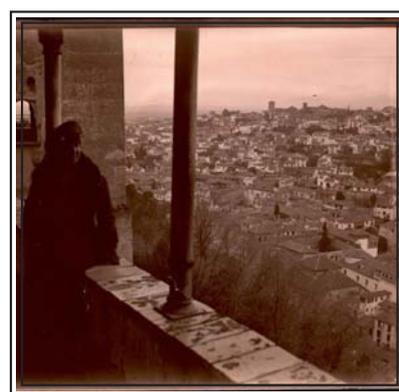
El Peinador de la Reina debió proyectarse en pos de concluirse las pinturas de las Habitaciones del Emperador en noviembre de 1537 (Gallego y Burín, 1996), pues en 1539 daba comienzo la decoración pictórica de este lugar. Mientras tanto, desde 1537 a 1539 se decoró la galería o corredor que conduce a la Sala de la Estufa con pintura al fresco como en el resto de salas. Posiblemente, durante estos años también se debió de decorar con pintura mural el jardín de Lindaraja que, aunque en la actualidad las pinturas han desaparecido por los encalados y picotazos de otras épocas como ocurrió en las Habitaciones del Emperador, se perciben pequeños restos de policromía en algunas zonas.

La galería que conduce al Peinador de la Reina, está situada en la parte oriental de la torre de Comares y estaba decorada con pinturas en las paredes, en el pretil y en los arcos escarzanos, que quedan sostenidos por hileras de delgadas y livianas columnas de mármol en el fuste y dorados capiteles arábigos que debieron lucir fulgurantemente. Columnas aprovechadas de las reformas de otros lugares de la Alhambra. Desafortunadamente, ha sido la zona más devastada sin quedar rastro alguno de las pinturas cubiertas por capas de enlucido de restauraciones posteriores (Torres Balbás, 1931). El enlucido actual dado en las últimas restauraciones es de tono bermejo para integrarlo visualmente en el paisaje alhambrense con la mezcla de cal, marmolina y alpañata (Martín, 2007), y la armadura de esta galería es obra del siglo XIX (Aguilar y Hasbach, 2007).

Al parecer, en el siglo XIX aún se podían ver interesantes “restos de adornos de pintura, executados con perfección, por el estilo de las lochas de Rafael” (De Argote, 1805, p. 186) bajo las costras de yeso, y se denunciaba que “se haría gran servicio á las artes si se procediera á descubrir esas pinturas” (Gómez-Moreno González, 1888<sup>a</sup>, p. 129).



(Fig. 40) Stanley, Jane C. (1863–1940). *Torre Peinador* [Acuarela]. University of Michigan Museum of Art, Michigan. Se representan restos de pinturas en el intradós del arco de la galería de acceso a la Sala de la Estufa.



(Fig. 41) Anónimo. (S. XIX). *Antoñita en el Peinador de la Reina* [Fotografía, negativo]. Museo de Artes Decorativas, Madrid.

Se aprecia la galería de acceso al Peinador de la Reina, la torre de Comares y el Albaicín.

se pasa á un corredor ó galería sostenida por columnas árabes de mármol, y recompuesta en el año pasado de 1842. Estuvo pintada con mucho gusto, representando historias mitológicas, de las cuales hay algunos vestigios. (Lafuente, 1843, p. 161)

se representan metamorfosis de hombres y mujeres en árboles, aves y otros animales; y en el medio, medallas con bustos y medallones con estatuas de ríos. Encima de los capiteles hay pintados otros caprichos por el mismo gusto, que llenan el intermedio de los dos arcos. (De Argote, 1805, p. 187)

Una vez acabada la decoración de la galería de acceso al Peinador de la Reina, en 1539 se comenzaba con la decoración de las estancias de la torre: Sala de la Estufa, Linterna y Galería Exterior. Se cree que el Peinador fue el último lugar en reformarse y decorarse por la disposición de la torre en el plano de 1528, en la que aparece la Logia del Mirador y el pequeño pasillo de unión con las Habitaciones del Emperador; pero no coinciden los vanos de la Sala de la Estufa con los existentes en el momento de realizar las pinturas, haciéndonos pensar que la Estufa pudo diseñarse a partir de 1537 (López Torrijos, 2000). Esta hipótesis queda además respaldada por la existencia de documentos referidos a los cuadernos de nóminas en los que aparecen pagos por los trabajos realizados en el lugar hasta 1545.

Los artistas trabajaron con un gesto seguro, refinado y delicado en cada elemento compositivo, y fue combinado con la extravagancia y sofisticación de las figuras, dando como resultado una obra de gran originalidad artística capaz de producir experiencia estética en el espectador que la percibe. La morfología de esta obra de Arte, parte desde el punto como elemento más simple; la línea, que no es otra cosa que el punto en movimiento capaz de expresar la psicología del autor; el plano, que es la superficie material que contiene la obra; y la textura, que es la cualidad táctil y/o visual: “el fundamento del Arte y el principio de todos estos trabajos manuales es el dibujo y el colorido” (Cennini, 1982, p. 35). Estamos ante un extraordinario ejemplo de coordinación entre forma, color y narrativa que, tal y como dice Aretino en *Dialogo de la pintura* de Lodovico Dolce:

Toda la suma de la pintura se divide, a mi juicio, en tres partes: invención, dibujo y colorido. La invención es la fábula, o historia, que el pintor elige por sí mismo o le es encargada por otro, como materia que tiene que elaborarlo. El dibujo es la forma en que la representa. El colorido está en función de las tintas con las cuales la naturaleza pinta. (Dolce, 2010, p. 123)



(Fig. 42) Perolli, G. B., Perolli, E. y De Bellis, C. (1576-1587). *Grutescos* [Fresco y estuco]. Palacio del Marqués del Viso, El Viso del Marqués.  
Puerto, M. I. (2018). *Pinturas de la escalera del palacio del Marqués del Viso* [Fotografía]. Palacio del Marqués del Viso, El Viso del Marqués.

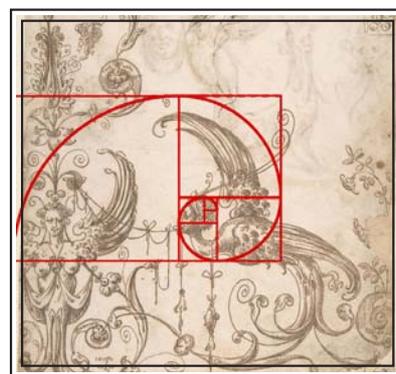
En la época renacentista se tomó como hábito el coleccionismo de Arte con la Iglesia y la aristocracia como los principales mecenas. El Arte y su patrocinio dotaba de estatus o prestigio social con las vanguardias de la época, forma importada de Italia y afianzada por los Médici como sentimiento de supremacía. Consecuentemente se puso de moda los motivos ornamentales y ambientales para decorar los grandes palacios que encargaban la clase aristócrata y la monarquía para mostrar la ostentación propia en el Antiguo Régimen. La Real Academia Española define a la palabra “ornamento” en su primera acepción como “adorno, compostura, atavío que hace vistosa una cosa” (2019, edición del tricentenario, consultado el 10 de junio de 2020). De esta manera, el mar de grutescos del Peinador de la Reina tiene la función ornamental fruto del proceso manual, combinada con el fin simbólico como resultado del proceso reflexivo del artista que plasma

la idea y que acompaña a las figuras principales, tal y como dice la tercera acepción de la R.A.E, como son las escenas mitológicas del lugar; aunque los grutescos tienen significado por sí solos, son formas accesorias a otras de mayor peso semántico. Se crea así una especie de escritura visual con la jerarquización de los elementos compositivos, dando lugar a una gustosa armonía en la extensión de la superficie mural, alineados en un mismo plano y que adquiere un privilegiado interés. Los componentes luchan con el espacio de manera individualizada siguiendo un ritmo coherente y seguro, una continuidad entre figura y fondo con los valores estéticos “al romano” y la capacidad de visión global simbólica de ensalzar al Emperador.

Así, el ritmo en el Peinador de la Reina está caracterizado por una perfecta simetría en la que “todas las formas grutescas se centran a ambos lados de una línea, a veces puramente óptica que divide la composición en dos partes geométricamente semejantes. Es lo que se ha llamado composición a *candelieri*, a candelabro” (Fernández Arenas, 1979, p. 18). Y dentro de estas formas compositivas, destacan los espacios donde se colocan los elementos más importantes de la obra, los llamados “centros”, bajo la formulación de la proporción áurea. Pero el equilibrio en las fuerzas no solo es compensado por la articulación de los elementos, también es dado por la armonía cromática, las formas, los tamaños, la plasticidad, las texturas, las degradaciones y los cambios visuales y de plano.

Un sofisticado entramado de signos traducido en pequeñas formas flotantes elegantemente organizadas que se disponen a lo largo de todos los muros del conjunto de estancias, con ausencia de escorzos, con perfilados muy bien definidos para una clara diferenciación con el fondo, con detalles curiosos y con sutiles combinaciones: hibridación entre seres humanizados y criaturas fantásticas; vegetales, frutas y hojarasca; dioses paganos. La adulación exacerbada a Carlos V también se produce con símbolos más concretos: emblemas y lemas como *Plvs Vltra*; las Columnas de Hércules aparecen en varias zonas del Peinador de la Reina, aunque existe ausencia de la personificación del héroe que difiere de la representación iconográfica del palacio de Carlos V de la Alhambra, donde sí aparecen episodios de Hércules por estar vinculado a la monarquía española; el águila, manteniendo un paralelismo con la identificación de Júpiter, Padre de los Dioses, pues “antes de salir para la guerra, cuando hacia sacrificios en Naxos, un águila le proporcionó el augurio de la futura victoria, por lo que quiso que en adelante aquella ave le estuviera consagrada. Y en las restantes expediciones tuvo la imagen del águila como insignia militar” (Conti, 1988, p. 100). Es admirable la concentración de manera resumida de la simbología del Emperador en estas estancias con figuras aparentemente sencillas pero con grandes cargas narrativas.

Se tiene constancia del proceso de ejecución de las pinturas gracias a las listas de cuentas del Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife, donde aparecen registrados los materiales empleados para el decorado del Peinador de la Reina, entre los que se compraron: papeles de calidad empleados para hacer las trazas, retales para el temple y huevo, aceite de linaza, cerdas e hilo para hacer pinceles, lebrillos, escudillas, ollas, salserillas, goma, cera, acíbar, algodón, esponjas, harina. Y en cuanto a los pigmentos empleados: blanco albayaide<sup>38</sup>, rojo bermellón<sup>39</sup>, azul



(Fig. 43) De Melgar, Andrés. (1545-1560). *Decoración grutesca* [Dibujo]. Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Sección áurea destacada bajo edición fotográfica por Puerto, M. I. (2020).



(Fig. 44) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). *Grutescos* [Fresco y estuco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada. Puerto, M. I. (2017). *Octógono con columna* [Fotografía, detalle]. Intradós de un arco de la Galería Exterior del Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.

<sup>38</sup> Carbonato básico de plomo de color blanco que con el paso del tiempo se ennegrece (Cennini, 1982).

<sup>39</sup> También denominado cinabrio, es un pigmento mineral natural compuesto de sulfuro de mercurio.

añil, verde<sup>40</sup>, amarillo g nuli, almagra, ocre<sup>41</sup>, carmín<sup>42</sup>, azul esmalte oscuro y claro<sup>43</sup>, tierra pabonaza<sup>44</sup> y negro. Estos pigmentos se guardaban en un arca que se había comprado tras terminar los trabajos según los documentos (Gómez-Moreno González, 1888<sup>a</sup>). También se utilizó ceniza en cantidad de varios celemines para moldear, o la borra de animales sacada por los tundidores entre otras cosas.

Vemos que la lectura de la imagen y su significado no solo se percibe mediante el contenido del mensaje dado por la forma, también es dado por la simbología y psicología del color. Sin embargo, en la actualidad no es posible disfrutar al cien por cien de la epidermis pictórica en algunas zonas por las fuertes lagunas en la policromía, causadas por diversos factores a lo largo de la historia entre los que se encuentran el maltrato provocado por los *graffitis* incisivos o con grafito; los estragos del abandono; los fuertes terremotos; la degradación causada por el paso del tiempo; la higrometría; las condiciones meteorológicas como la erosión del viento y la lluvia; la dilatación y contracción de los materiales por los cambios de temperaturas; la polución. Estas últimas patologías son dadas sobre todo en la zona exterior del Peinador de la Reina, en tanto que la interior estaba más expuesta a las firmas.

No obstante, los diferentes estudios sobre el Peinador de la Reina han permitido que esta agradable estancia y sus pinturas murales sean cognoscibles, único espacio que ha subsistido con “el más hermoso ejemplar de este género de pintura que existe en España y tal vez en el extranjero, pues solo tiene rival en los grutescos del Vaticano” (Gómez-Moreno González, 1888<sup>a</sup>, p. 138).

Hay que tener muy en cuenta que el Peinador ha sido intervenido en numerosas ocasiones a lo largo de los siglos y está muy repintado, aunque en la última restauración se optó por eliminar el máximo de repintes posible y recuperar la visión óptima de las pinturas (Aguilar y Hasbach, 2007). No obstante, se pueden ver las capas de color superpuestas, utilizando el recurso de las veladuras para la creación volumétrica de las figuras en luces y sombras vigorosamente conseguidas. La intensidad de las sombras se logra con los claroscuros, y los medios tonos y las luces se sacan con el blanco puro.

Se perciben sobre todo en algunas lagunas pictóricas donde la capa de pintura del primer plano se ha borrado, quedando la capa de pintura de los objetos de segundo plano y de fondo. Por otro lado, hay que resaltar que, si se observa con detenimiento, permanecen casi todos los colores, sobre todo los pigmentos de la gama de los rosáceos y rojos, también verdes y azules; sin embargo, los amarillos y dorados quedan menos conservados. Muy probablemente la utilización del oropimente<sup>45</sup> –“que los griegos llamaban *ars nicon*, [y que] se saca en el Ponto” (Vitruvio, 1987, p. 182)– para la obtención del color amarillo y dorado, sea el causante de la desaparición de este mineral debido a su incompatibilidad con otros pigmentos basados en plomo, zinc o cobre como pueden ser el cardenillo (Vitruvio, 1987) y la azurita. La repelencia experimentada por parte del oropimente sobre otros pigmentos provoca la no adherencia a la superficie, además según Cennini, “no es bueno para pintar sobre muro, ni al fresco ni con temple, porque se ennegrece al contacto con el aire” (1982, p. 76). La incompatibilidad entre pigmentos provoca la no adherencia y el repele causando la alteración en los tonos originales, hecho muy dado en las técnicas al fresco y al temple.



(Fig. 45) Puerto, M. I. (2018). *Galería Exterior del Peinador de la Reina* [Fotografía]. Alhambra, Granada.

40 Posiblemente tierra verde o veronese, que es el verde más común empleado para las técnicas al fresco y en seco.

41 Obtenido de la tierra con vetas de azufre. Es graso por naturaleza (Cennini, 1982).

42 Con un costo de medio ducado la onza (Gómez-Moreno González, 1888<sup>a</sup>).

43 Con un costo de tres y medio a cuatro reales libra (Gómez-Moreno González, 1888<sup>a</sup>).

44 Tonalidad entre rojo oscuro y marrón violáceo.

45 Mineral monoc nico compuesto por arsénico y azufre formando un trisulfuro de azufre. Fue un importante elemento de intercambio comercial durante siglos, explotándose como pigmento a pesar de la alta toxicidad y extrema incompatibilidad con otros pigmentos. Sobre el oropimente y otros pigmentos amarillos en (Cennini, 1982).

Estas técnicas al fresco<sup>46</sup> y al temple fueron las empleadas en los muros del Peinador de la Reina, es decir, al fresco acabado en temple graso o magro, *mezzo fresco* (Aguilar y Hasbach, 2007). La técnica mixta fue muy utilizada en la Italia del siglo XVI, sobre todo en la escuela de Rafael Sanzio con Perino del Vaga, Giulio Romano y Giovanni da Udine. Sin embargo, algunos tratadistas como Francisco Pacheco o Vasari (1998) no recomendaban la mezcla de estas dos técnicas porque con el tiempo se ennegrecen los colores. Las pinturas están realizadas sobre soporte mural de ladrillo con la preparación de tendel a base de cal y árido, *trusillatio*. Es en este primer estrato es donde se encuentran los restos de sinopia. Sobre esta primera capa se añadió una segunda de enfoscado con el fratasado –*xaharreo* para los españoles y *arriccio* para los italianos– de cal y arena nuevamente y desde ésta, aun humedecida, se incidía para trazar el encaje compositivo. Una tercera capa de enlucido, *intonaco*, de estuco monocromo compuesto de cal y arena fina de mármol y con un pequeño porcentaje de cola animal, se aplicaba para finalmente dibujar sobre ella los elementos antes de aplicar el color (Aguilar y Hasbach, 2007). El color se daba antes de que se secara el aparejo, por lo que era primordial organizar el trabajo en jornadas, *giornata*. Los muros debían de estar siempre mojados y requerían de una mano hábil y suelta por las dificultades que presenta esta técnica pictórica, “porque trabajar al fresco significa seguir un ritmo rápido” (Cennini, 1982, p. 115) y “porque se debe resolver en un día sin que se pueda retocar sobre lo trabajado” (Vasari, 1998, p. 114).

Por otro lado, en el Peinador de la Reina hay restos de sinopia tanto magra como seca para encajar el dibujo. Se empleaban cartones estarcidos<sup>47</sup> o con esgrafiado<sup>48</sup>, además de utilizar el recurso de la cuadrícula previa a la pintura para crear proporcionalidad en el diseño. En este caso, cada cuadrado de la retícula mide 2 x 2 cm, perceptible en el intradós del arco de acceso a la Linterna, con rayaduras de la red sobre el pan de oro. Este hecho a su vez nos advierte que en las zonas donde se colocó pan de oro combinado con pintura, la retícula para encajar el dibujo se realizó probablemente sobre el dorado, y encima la policromía. En las zonas donde no hay pan de oro se encajaba la cuadrícula en el enlucido. En el arco de la Linterna también podemos observar rayaduras de las semicircunferencias trazadas para el encaje de las margaritas. Un trabajo laborioso y en el que según Vasari, “hay que tener destreza para reproducir del natural los desnudos y los paños y tirar las líneas en perspectiva con la misma facilidad con que se han hecho en el dibujo previo, aumentando proporcionalmente el tamaño” (1998, p. 110). Todo este proceso se realizaba con la pared recién revocada de cal fresca y pulida.



(Fig. 46) Puerto, M. I. (2020). Retícula del intradós del arco de la Linterna del Peinador de la Reina [Edición fotográfica]. Alhambra, Granada. Se percibe claramente la retícula incisa.

<sup>46</sup> De cómo pintar al fresco (Cennini, 1982, pp. 112–133).

<sup>47</sup> Sistema de calco para pasar el dibujo al muro. Consiste en agujerear el dibujo en el cartón para posteriormente colocarlo sobre el muro y pasar una muñequilla llena de polvo de carbón, dejando las marcas de carbón sobre el enlucido.

<sup>48</sup> Sistema de calco para pasar el dibujo al muro consistente en recortar la silueta del dibujo en el cartón y con punta de hierro con-tornear dicho cartón sobre la superficie estofada del muro para levantar la capa superficial y dejar visible el color de la capa inferior.

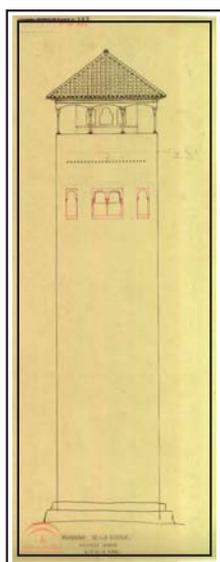
Y en cuanto a los artesanados de lacería, fueron labrados, pintados, estofados y dorados a la par que las pinturas murales de cada una de las salas. Estos han sufrido filtraciones provocando detrimento, además de los destrozos causados en la cubierta del Peinador por la caída de un rayo en 1797 (Torres Balbás, 1931) por lo que han sido continuas las reparaciones.

El desarrollo de ejecución de las estancias era en primer lugar, la disposición de las molduras y cornisas en las diferentes áreas de todo el Peinador de la Reina. Seguidamente se aparejaban y policromaban los artesanados. Finalmente se ejecutaba la decoración pictórica mural desde la parte superior hacia el suelo. Se terminaba con el dorado de las molduras (Aguilar y Hasbach, 2007).

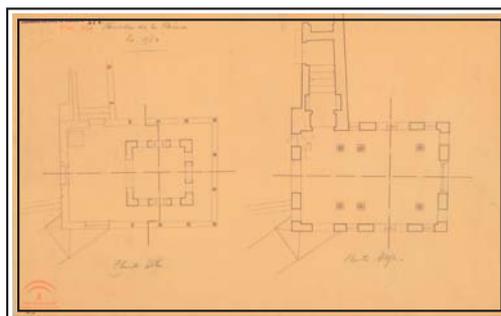
Julio de Aquiles y Alexander Mayner tuvieron como ayudantes a Miguel de Quintana, Nicolás de Génova<sup>49</sup>, Juan Páez, Domingo Trueba, Diego de Villanueva, Gaspar Becerra, Pedro Becerra, Antonio Semini<sup>50</sup>, Pedro Sánchez y Pedro Robles (Gómez-Moreno González, 1888<sup>a</sup>; Martínez Jiménez, 2018<sup>a</sup>). Entre los trabajos que realizaban los ayudantes y aprendices se encontraba la preparación de los pigmentos, tarea laboriosa consistente en triturar el pigmento –ya sea de origen mineral, animal o vegetal– en un almirez, para posteriormente mojarlo con agua o aceite en una losa de piedra hasta formar una pasta.

La distribución del Peinador de la Reina se desarrolla por medio de una bisectriz longitudinal de Sur a Norte y dividiendo el espacio en dos partes simétricas. A su vez, están organizados a través de una bisectriz vertical, por lo que el reparto compositivo bajo un sistema cuadrangular y el equilibrio de masas, se realiza de forma proporcional en el cual se integran los elementos decorativos (Aguilar y Hasbach, 2007). El reparto y estructuración del contenido pictórico muestra una clara conexión con la definición y articulación de los espacios arquitectónicos, pues “la Arquitectura es una ciencia adornada de otras muchas disciplinas y conocimientos, por el juicio de la qual pasan las obras de las otras artes” (Vitruvio, 1987, p. 2) y ha de tener los principios básicos de *venustas* (belleza), *firmitas* (firmeza) y *utilitas* (utilidad). Es evidente que la arquitectura siempre ha necesitado del dibujo y posteriormente de la fotografía para el conocimiento de la misma.

Para una mayor comprensión de las pinturas de cada uno de los espacios del Peinador de la Reina (Sala de la Estufa, Linterna y Galería Exterior), a continuación haremos una prolija descripción. Pero antes advertir que, para la descripción de las pinturas del Peinador de la Reina, por tratarse de un espacio dedicado al César Carlos V, y por el contexto renacentista y la retórica humanística en el que fue creado, la alusión al numen clásico se hará desde el punto de vista de la mitología romana.



(Fig. 48) Anónimo. (1929–1931). *Peinador de la Reina, fachada Norte* [Plano]. A.P.A.G., Granada.



(Fig. 47) López Bueno, Manuel. (1929). *Peinador de la Reina* [Plano]. A.P.A.G., Granada.

<sup>49</sup> También conocido como Nicolao de Cuarto o Nicolasin (Gómez-Moreno González, 1888<sup>a</sup>). Aguilar Gutiérrez (2006) menciona también a un tal Nicolás Castro.

<sup>50</sup> Este artista participó en el Peinador de la Reina (Blázquez, 1994; Gallego y Burín, 1996; Vilar, 2016).

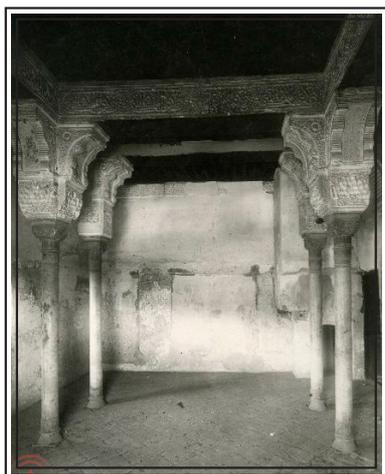
## Sala de la Estufa

En el suelo de la Sala de la Estufa, en el rincón derecho conforme se entra a la cámara, hay una losa de mármol blanco perforada por dieciséis orificios horadados que servía para perfumar con sustancias odoríferas y caldear la habitación, con un sofisticado e innovador sistema importado de Italia y del que Pedro Machuca debió influir para su construcción debido a que era conocedor de este sistema. Los aromas y fragancias eran quemados en el cuarto bajo de la torre Abu-l-Hayyay –la hornilla fue eliminada en la restauración de Torres Balbás de 1930–, y ascendían hasta la planta superior hasta salir por los orificios de la losa. Por este sistema de calefacción hipocausto novedoso en España, es llamada esta estancia “Sala de la Estufa”, “Perfumador”, “Sahumerio”, “*Stufetta*” o “*Stuffetta*”. El sistema estaba inspirado en la Estufa de Clemente VII en el Castel Sant’Angelo y en la *Stufetta* del Cardenal de Bibbiena en el Vaticano, aunque estos eran utilizados además como baños, pero que para el Peinador no era necesario puesto que ya existían los baños árabes que comunicaban con las habitaciones regias.

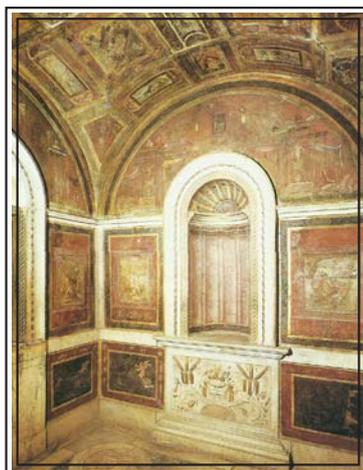
El Emperador volvió a encargarse años más tarde para su retirada en el monasterio de San Jerónimo de Yuste, una estufa con salida de humos para solucionar los problemas del frío, hoy en día perdida. El resto de pavimentación de la Sala de la Estufa en el Peinador de la Reina, es una combinación de losas de barro con olambriillas de época renacentista<sup>51</sup>.



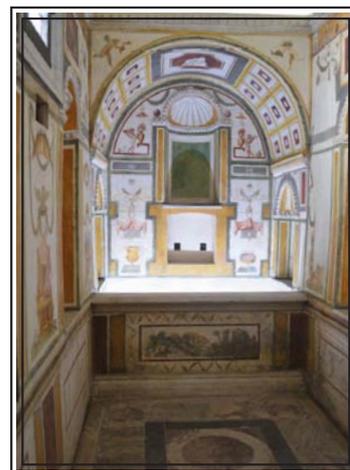
(Fig. 49) Puerto, M. I. (2018). *Losa de la Estufa* [Fotografía, detalle]. Alhambra, Granada.



(Fig. 50) Torres Molina, Manuel. (1929). *Torre del Peinador de la Reina* [Fotografía]. A.P.A.G, Granada. A la derecha se puede ver la hornilla antes de ser eliminada.



(Fig. 51) Sanzio, Rafael y taller. (1516–1517). *Stufetta del Cardenal Bibbiena* [Frescos]. Palacios Vaticanos. En Ferino, S. y Zancan, M. A. (1992). *Rafael*.



(Fig. 52) Da Udine, Giovanni y taller. (1525–1527). *Stufetta de Clemente VII* [Frescos]. Castel Sant’Angelo. En Martínez Jiménez, N. (2019). *La trayectoria italiana de Julio de Aquiles en el círculo de Rafael*.

<sup>51</sup> Solo subsisten algunas baldosas de la solería primitiva árabe en la Sala de la Estufa y otros fragmentos localizados actualmente en el Museo de la Alhambra. Las baldosas vidriadas representan efigies humanas.

En la Estufa hay una ventana orientada al Este y cuatro puertas: una puerta en la pared Oeste como entrada a la sala por una galería que conduce desde la torre de Comares; dos puertas que dan a la Galería Exterior del Mirador orientadas al Norte; una puerta orientada al Sur que en la actualidad está cegada pero que en el siglo XVI comunicaba a través de un pequeño pasillo volado con las Habitaciones del Emperador. Otro elemento característico de esta pieza es el arco de medio punto que diferencia el espacio de la Sala de la Estufa con el de la Linterna. Aunque en el siglo XVI se podía acceder a la Linterna, en la actualidad se encuentra interferido por una baranda horizontal colocada en las últimas restauraciones por haberse eliminado el suelo en el siglo XX, volviendo el cuerpo de luces a su estado original. En el momento que se eliminó este suelo por Torres Balbás, se colocó una baranda de madera menos fina y elegante que la actual.



(Fig. 53) Torres Molina, Manuel. (1929-1931). [Fotografía, negativo]. A.P.A.G, Granada.

Entre los cinco vanos de la sala y el arco de acceso a la Linterna, hay ocho grandes paños pintados al fresco iniciados en 1542 (Martínez Jiménez, 2020<sup>b</sup>) con escenografías navales de la Batalla de Túnez. La gloriosa campaña ejecutada por el Emperador en 1535 es representada con una perspectiva a vuelo de pájaro y con axonométrica muy primitiva, “pero su mal efecto está compensado por la precisión de los detalles que se distinguen perfectamente y que son verdaderas miniaturas” (Contreras, 2007, pp. 279–280). La proyección de un mundo tridimensional en la superficie bidimensional, refleja paisajes, edificios y bastiones; los galeones, galeras y carabelas con gallardetes y banderas; incluso la galera Bastarda en la que iría Carlos V probablemente junto a Andrea Doria, Álvaro de Bazán y Luis Hurtado de Mendoza, con insignia imperial en un gallardete de color damasco amarillo pueden verse con detalle (Gómez–Moreno González, 1888<sup>a</sup>).

En las escenas de la Batalla de Túnez se representan: el puerto de Cagliari en Cerdeña con la ciudad fortificada sobre unas colinas, donde se reunió la escuadra italiana con el cortejo de naves españolas y portuguesas que zarparon desde Barcelona; en el segundo paño se observa el rumbo de la flota con las velas negras hinchadas hacia África; en cuanto a la tercera escena, está referida al asalto de la Armada a la Goleta con los navíos dispuestos para atentar contra la fortaleza, percibiéndose tras la laguna la ciudad de Túnez, un acueducto y una cadena montañosa; en el cuarto cuadro se ve



(Fig. 54) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). *Batalla de Túnez* [Fresco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada. Puerto, M. I. (2017). *Batalla de Túnez* [Fotografía, detalle]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.



(Fig. 55) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). *Batalla de Túnez* [Fresco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada. Puerto, M. I. (2017). *Batalla de Túnez* [Fotografía, detalle]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.

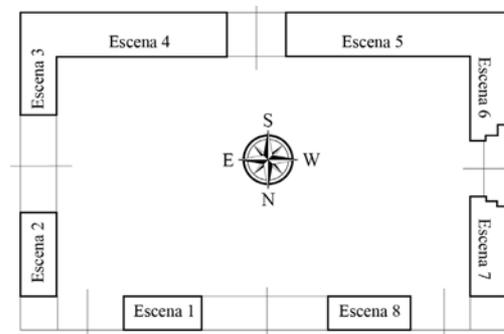
cómo la flota se aproxima a la Goleta, el desembarco y los disparos desde la trinchera formada en el canal de Barbarroja, apareciendo nuevamente la ciudad tunecina con las mismas montañas que en las escenas anteriores, la atalaya del Agua y ruinas arqueológicas de Cartago; otra de las representaciones se refiere a la narración completa de la conquista de Túnez en la que se puede visualizar todo el golfo y la Armada Imperial atacando por mar y tierra; el sexto episodio describe el embarque de las tropas tras la victoria el 19 de agosto de 1535 habiendo derrotado a Barbarroja, aunque este escapara (Hurtado de Mendoza, 1627). Aquí “aparecen escritos los nombres de algunas defensas como *Torre de Laqva* y *Torre dele Saline*, cuya grafía delata el italianismo de sus autores” (López Torrijos, 2000, p. 123); en cuanto al séptimo, es el que peor estado de conservación muestra, representando la llegada de la Armada a Sicilia con un paisaje montañoso; el octavo lienzo mural describe la entrada triunfal del escuadrón en el puerto de Trapani con disparos de salvas por haber acabado con los corsarios berberiscos y con Barbarroja.

Estas pinturas navales son de gran importancia por narrar las crónicas de un acontecimiento épico a través del Arte de la pintura. La representación de la Batalla de Túnez en el Peinador de la Reina está atribuida por tradición a la mano de Alexander Mayner, el cual es evidente que fue asesorado por personas que estuvieron en primera línea de batalla como Luis Hurtado de Mendoza o Garcilaso de la Vega. Muy probablemente utilizó los bocetos y dibujos realizados *in situ* por Jan Cornelisz Vermeyen<sup>52</sup>, pues este artista, junto a otros cronistas, formó parte de la comitiva que acompañó al Emperador en la expedición a Túnez para tomar nota de las hazañas y documentar la gesta heroica y así perpetuarla en la historia. Los dibujos de Vermeyen fueron también traducidos a otras representaciones de la batalla como los doce tapices conservados en el Palacio Real de Madrid o los cartones de la colección del Museo Kunsthistorisches de Viena.

Como se ha comentado con anterioridad, las pinturas del Peinador comenzaron a ejecutarse en 1539. En marzo de ese año, Vermeyen estaba junto al Emperador en Toledo donde retrató a Isabel de Portugal embarazada, muriendo en mayo en el parto. El cortejo fúnebre se trasladó a Granada y posiblemente el artista Vermeyen formase parte de la comitiva para dar a conocer sus dibujos en Granada (López Torrijos, 2000).

Se tratan de unas pinturas resueltas muy profesionalmente en los que los ejes compositivos, a pesar del reducido tamaño de los elementos, determinan el recorrido de los hechos históricos de manera clara. En ellas se ha tenido muy en cuenta la luminosidad general de los planos conseguida gracias al estuco previo a la pintura velada, a base de marmolina y cal. El brillo que presentan se debe al aceite de linaza utilizado en épocas posteriores (Aguilar y Hasbach, 2007).

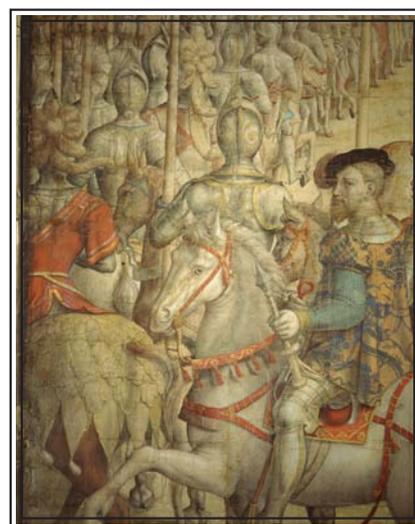
<sup>52</sup> Juan el Mayo o Juan Barbalonga.



(Fig. 56) Puerto, María Isabel. (2021). *Planta de la Sala de la Estufa* [Dibujo vectorial]. Escenas de Túnez enumeradas.



(Fig. 57) Vermeyen, Jan Cornelisz. (1546–1550). *Campaña de guerra del Emperador Carlos V contra Túnez: la fortaleza de La Goletta es capturada por el ejército y la marina* [Cartón]. Kunsthistorisches Museum, Viena.



(Fig. 58) Vermeyen, Jan Cornelisz. (1546–1550). *Campaña de guerra del Emperador Carlos V contra Túnez: La conquista y saqueo de Túnez* [Cartón]. Kunsthistorisches Museum, Viena.

Así nos encontraríamos con el cartel de propaganda del Emperador más evidente del Peinador de la Reina y una de las representaciones políticas más descaradas y prodigadas de Carlos V en la Alhambra.

Este tipo de representaciones de hitos heroicos y míticos por nobles y príncipes se pusieron en tendencia para las decoraciones parietales de palacios durante el siglo XVI. En el palacio del Marqués del Viso encontramos escenarios de batallas a lo largo de toda la decoración pictórica mural, recurso utilizado años más tarde en la decoración de El Escorial.

Bajo las escenas de Túnez, zócalos pintados se disponen por toda la Sala de la Estufa. La policromía se encuentra bastante deteriorada pero aun así se observan vestigios de angelotes cabalgando delfines como símbolo del agua en alusión a la relación del monarca con el mar y en consonancia con las escenas marítimas descritas. Pues los escenarios de guerra de Carlos V son principalmente en el mar. En las lagunas pictóricas de los zócalos, posiblemente hubiera representaciones de Océano y Tritón tal y como aparecen en el Castel Sant'Angelo en Roma o en diversos lugares del palacio del Marqués del Viso. Fueron realizados mediante la preparación de mortero de cal y arena. En la primera capa de revoque, más gruesa, se encajó mediante sinopia el dibujo. Posteriormente se realizó un segundo mortero con incisiones de la composición para finalmente aplicar un estuco fino de cal, marmolina y un porcentaje pequeño de cola animal. La capa pictórica está realizada con colores planos yuxtapuestos en los que posteriormente se empleó veladuras disueltas en aceite de linaza. Está retocado con repintes al óleo de intervenciones posteriores (Aguilar y Hasbach, 2007).



(Fig. 59) Perolli, G. B., Perolli, E. y De Bellis, C. (1576-1587). [Fresco]. Palacio del Marqués del Viso, El Viso del Marqués.

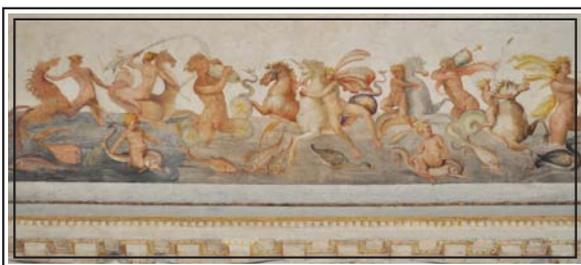
Puerto, M. I. (2018). *Pinturas de escena naval* [Fotografía]. Palacio del Marqués del Viso, El Viso del Marqués.



(Fig. 60) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). Zócalo [Fresco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada. Puerto, M. I. (2018). *Zócalo con figuras mitológicas en la Sala de la Estufa* [Fotografía]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.



(Fig. 61) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). Zócalos [Fresco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada. Puerto, M. I. (2018). *Zócalos en la Sala de la Estufa* [Fotografía]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.



(Fig. 62) Bru, M. (2019). *Friso con figuras mitológicas en la Sala de la biblioteca* [Fotografía]. Castel Sant'Angelo, Roma.



(Fig. 63) Perolli, G. B., Perolli, E. y De Bellis, C. (1576-1587). [Fresco]. Palacio del Marqués del Viso, El Viso del Marqués. Puerto, M. I. (2018). *Neptuno, tritones y otros seres* [Fotografía]. Palacio del Marqués del Viso, El Viso del Marqués.

Por encima de los cuadros marítimos nos encontramos con una franja de grutescos sobre fondo rojo pompeyano o bermellón recorriendo toda la habitación, con imágenes de niños, esfinges, cartelas, hojas de acanto metamorfoseadas en cabezas de león, etc., en los que se aprecian los gestos y trayectoria del pincel provocando cierta sensación de dinamismo en estos seres. Una excelente combinación entre el trazo enérgico, la densidad de la pintura y la intensidad y vivacidad del color de los elementos sobre el fondo saturado color rojo. Los querubines muestran la sexualidad a pesar de que los ángeles son asexuales, representación atípica para el destinatario de estas habitaciones por su cualidad circunspecta. Las cartelas están sostenidas por niños fitomorfos, y tenían inscripciones con *Plvs Ovltre* pero que las restauraciones del siglo XVII y XVIII blanquearon. Sin embargo, el paso del tiempo va revelando el lema en las cartelas de las esquinas (Gómez-Moreno González, 1888<sup>a</sup>). En el cartel central de la sala, sobre la puerta Sur, aparecen las iniciales *Fe e Y* referidas a Felipe V e Isabel de Farnesio.

El color rojo de fondo se aplicaría sobre la capa de mortero aun húmeda y en este, se encajaría el dibujo para posteriormente aplicar colores planos al temple. Primero los tonos claros, luego los oscuros para ir consiguiendo el volumen mediante líneas (Aguilar y Hasbach, 2007). Podemos ver cómo en los dibujos de apuntes de grutescos de Andrés de Melgar, por ejemplo, los volúmenes también son conseguidos mediante trazados de líneas. Este tipo de dibujos en cuadernos de artista no eran considerados obras de Arte como tales, sino como ejercicios de aprendizaje, de estudio o de difusión, aunque el dibujo sí era bienquisto como la base de cualquier disciplina artística (Heredia, 2005).

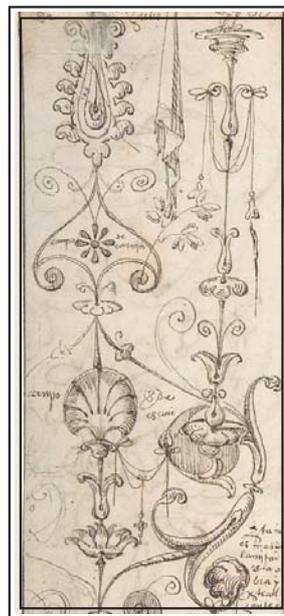
Sobre cada una de las puertas Este y Oeste, hay una franja de grutescos con fondo verde veronese que contiene querubines, grifos, aves, vegetales y liras. Sobre la puerta de acceso a la propia Sala de la Estufa desde el corredor, hay una pequeña franja de grutescos sobre fondo morado.

Los vanos de la habitación y la cenefa de grutescos descrita, tienen como perfilado molduras de estuco compuestas de yeso, cal y arena de mármol. Estos estucos siguen un patrón en el diseño del relieve conseguido mediante el empleo de moldes. Sobre ellos se aplicaba una capa más fina de estuco a modo de enlucido para finalmente dorarlos (Aguilar y Hasbach, 2007). En la actualidad quedan pequeños vestigios del dorado, desaparecido casi al completo por haberse aplicado mediante el procedimiento al agua, técnica utilizada para madera no aconsejable en la superficie parietal por la poca durabilidad.

El artesanado de la Sala de la Estufa es un alfarje con casetones creados por jaldetas y jácenas en madera de pino y que conserva la policromía, aunque muy deteriorada por la erosión generalizada por movimientos del soporte, por las exudaciones de resina y por repintes posteriores. La técnica empleada es el temple grasoso con pigmentos de azul índigo y albayalde, y otro estrato de azul de esmalte con cal al huevo y dorado al agua sobre bol rojo (Aguilar y Hasbach, 2007). En las tabicas hay pintados pájaros y motivos vegetales “de mal gusto y de mediana ejecución” (Gómez-Moreno González, 1888<sup>a</sup>, p. 135). También aparecen las iniciales de *Karolvs* e Isabel, “*K. I.*”. Para Redondo Cantera la “*I*” es referida a “*Imperator*” (Redondo y Zalama, 2009) aunque nosotros no estamos de acuerdo en esta afirmación pues, en artesanados de otras salas aparece “*K. I.*” o “*K. Y.*”, mencionando a Carlos V e Isabel de Portugal (Vilar, 2020), grafías que dependerían posiblemente de cada maestro creador de la armadura.



(Fig. 64) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). *Grutescos* [Fresco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada. Puerto, M. I. (2017). *Grutescos, Sala de la Estufa* [Fotografía, detalle]. Alhambra, Granada. Se observa la técnica del *tratteggio* de la intervención de 2002.



(Fig. 65) De Melgar. (1545-1560). *Candelabros grotescos* [Dibujo]. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.



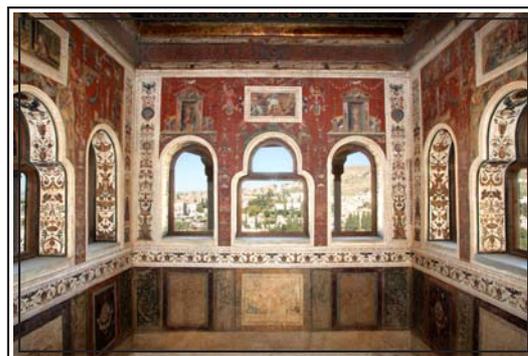
(Fig. 66) Puerto, M. I. (2017). *Telar de la ventana de la Sala de la Estufa* [Fotografía]. Alhambra, Granada.

# Linterna

El espacio diáfano de la Linterna o Lucernario, es el mejor conservado de todo el Peinador de la Reina por haber sido el menos expuesto a las inclemencias climatológicas del exterior y a la actuación humana. La pieza se comunica a través de un arco de medio punto con la Sala de la Estufa. Es de planta cuadrada y pequeña; tiene nueve finiestras que dan luz a la sala desde la Galería Exterior del Mirador, tres en cada una de las paredes orientadas al Oeste, Norte y Este, arqueadas de medio punto y con la ventana central de cada pared con forma trifoliada. El intradós de cada una de las ventanas es de fondo blanco con motivos grutescos y los alféizares de mármol blanco.

La Linterna es la zona donde el estilo a la romana se manifiesta en toda su extensión. Está caracterizada por el fondo rojo pompeyano o bermellón, resultando ser un tono muy favorecedor para lo que se pinta sobre él. La preparación del muro está realizada en toda la Linterna con dos tongadas de mortero y un estrato de estuco rojo para el fondo. El fondo está realizado al fresco, mientras que la capa pictórica de las figuras está pintada al temple de cola mediante tintas planas para posteriormente sacar volúmenes con medios tonos y pinceladas de luces (Aguilar y Hasbach, 2007).

El repertorio de elementos que pueblan la Linterna es variado y de extraordinaria belleza, con dioses mitológicos, figuras alegóricas, fábulas y grutescos, poniendo al carácter pictórico en su mayor dimensión. Debemos distinguir dos modelos figurativos en esta zona: los elementos ornamentales propios del gusto al romano en los que destacan cangrejos, panojas de pescados posiblemente boquerones, coquinas y cañadillas, elementos que recuerdan a las panojas de Giovanni da Udine en el palacio Grimani de Venecia y de los Palacios Vaticanos; las figuras y escenas mitológicas. Pero a pesar de la pluralidad de elementos, existe una cohesión en el contenido semiológico con la alusión a cualidades civilizadoras.



(Fig. 67) Patronato de la Alhambra y Generalife. (2002). *Linterna* [Fotografía]. A.P.A.G, Granada.



(Fig. 68) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). [Fresco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.

Puerto, M. I. (2018). *Grutescos de la Linterna* [Fotografía, detalle]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.



(Fig. 69) Da Udine, Giovanni. (S. XVI). *Panel decorativo* [Dibujo]. B.N.E, Madrid.



(Fig. 70) De Melgar, A., Berruguete, A. y De Aquiles, J. (S. XVI). [Dibujo]. Museo Lázaro Galdiano, Madrid. Perteneciente al cuaderno de dibujos atribuido a estos artistas.



(Fig. 71) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). [Fresco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada. Puerto, M. I. (2018). *Zócalos de la Linterna* [Fotografía]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.

En los cuatro ángulos formados por las paredes del espacio, cenefas pintadas y perfiladas en estuco se disponen en vertical, en las que se representan sobre fondo blanco varios grutescos como mascarones, águilas bicéfalas, candiles encendidos, gemas, camafeos, etc., y de la que debemos destacar mazorcas de maíz como la primera representación de este cereal en España (Hinojosa, 2007). De igual modo, otra franja perimetral de fondo blanco y contorneada de molduras estucadas, expone de manera repetitiva sirenas con alas de mariposas, aves negras con alas desplegadas y formas vegetales. Esta cenefa recorre la parte baja del cuerpo de ventanas de las cuatro paredes de la Linterna. Todos estos frisos están pintados al fresco y al temple magro sobre estuco marmóreo sin utilizar tinta sepia para el encaje de las figuras.

En los zócalos se intuyen roleos y meandros vegetales junto a angelotes cabalgando seres parecidos a dragones, pues se trata de la zona de la Linterna que peor conserva la policromía. Es muy similar al zócalo de la Sala de la Estufa compositivamente, con restos de monstruos marinos sobre fondos blanco y morado. Está compuesto de nueve recuadros, tres en cada una de las paredes (Oeste, Norte y Este), y estos a su vez divididos por doce rectángulos verticales, cuatro en cada pared con follajes en grisalla. Al igual que los de la Estufa, fueron repintados con óleo en épocas posteriores.

En cuanto a la armadura de madera de pino, es de origen árabe. Se trata de un almizate de ensambladura con forma piramidal truncada de cuatro paños y pintada en el siglo XVI de colores verde botella, azul y dorado. En la segunda mitad del siglo XX se volvió a repintar con los mismos tonos que en el siglo XVI (Aguilar y Hasbach, 2007). Bajo el almizate, “corre un friso de madera con la inscripción repetida <<Victoria y poder y éxito seguro para nuestro señor Abu-l-Hayyay, emir de los creyentes>>” (Gallego y Burín, 1996, p. 109). Bajo este friso, una moldura de estuco recorre toda la sala.

Las divinidades destacables en la Linterna son: Júpiter y Minerva en la pared Este, Baco y Diana en la pared Oeste, la Fama y la Victoria en la pared Norte (Gómez-Moreno González, 1873<sup>b</sup>; 1888<sup>a</sup>).

### Baco.

Baco, símbolo de la civilización (Almansa, 2008<sup>b</sup>), está relacionado con la vid porque inventó y “enseñó a los atenienses el uso del vino” (Boccaccio, 2008, p. 79). Su significado en el Peinador de la Reina puede estar relacionado con la abundancia, o con el comercio y la navegación por haberle enseñado estas artes a los mortales (Conti, 1988).

se le imagina desnudo, porque el ebrio pone de manifiesto todos los secretos o porque ha llevado y a muchos a la pobreza y a la desnudez o porque las bebidas introducen los colores. Se le llama niño porque los borrachos lascivos no son otra cosa que niños, que todavía no tiene la inteligencia formada. (Boccaccio, 2008, p. 253)

De esta manera se retrata en el Peinador de la Reina, desnudo con musculatura marcada y torso modelado por medio de la pintura al fresco. Resalta el estudio anatómico masculino del modelo al igual que ocurre en la efigie femenina de Diana. El brazo izquierdo lo tiene alzado pasando por encima de su cabeza, la cual la tiene girada hacia su derecha y mirada hacia abajo. Con la mano izquierda sostiene un paño color morado que pasa por detrás de él hasta cubrir su sexualidad con un anudado. A pesar de que su rostro está desconchado, se puede ver la distribución plástica del pelo rubio. Se sitúa de pie con un *contrapposto* muy marcado, con la pierna derecha adelantada con respecto a la izquierda y creando curva praxiteliana. El símbolo que lo identifica es el racimo de



(Fig. 72) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). *Baco* [Fresco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.

Puerto, M. I. (2020). *Baco* [Fotografía]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.



(Fig. 73) Romano, Julio. (S. XVI). *Tres puttis entre viñas* [Dibujo]. Royal Collection Trust, Londres.



uvas con hojas de parra, en este caso uvas negras cogidas por su mano derecha.

Este dios se encuentra en la pared Oeste del interior de la Linterna y se representa sobre una peana flanqueada por dos jarrones plateados que desprenden llamas. Todos estos elementos están situados sobre un crepidoma con imitación marmórea color ocre.

### Diana.

Diana, hija de Júpiter y Latona y hermana de Apolo, es la patrona de la caza, de la naturaleza y de la luna. La elección de la representación de esta diosa en el Peinador de la Reina debió darse por la pasión de Carlos V por la caza. En Granada era uno de sus principales pasatiempos puesto que la caza era muy rica debido a la diversidad de fauna en la época, gracias a la variedad del territorio con partes montañosas y con la vega. El gusto por la naturaleza animal es visible en todo el Peinador, principalmente en las numerosas representaciones de aves, tanto en muros como en artesonados. Así, la caza era considerada como una actividad romántica que permitía el contacto directo con la naturaleza, influenciada por los placeres de las divinidades griegas y romanas.

sostuvieron los antiguos que ella [Diana] era celebre por su perpetua virginidad y puesto que, despreciada la unión con los hombres, vivía en las selvas y paseaba el tiempo cazando la describieron ceñida de arco y aljaba y la llamaron diosa de los bosques y de los montes (...). (Boccaccio, 2008, p. 225)

Diana, situada en la pared Oeste de la Linterna, se representa completamente desnuda exponiendo su pálida piel. Pedestre sobre peana, tiene su pierna izquierda levemente flexionada provocando una sinuosa curva praxiteliana en la cadera y cintura. Como en el caso de Baco, se sitúa sobre crepidoma y está flanqueada por dos jarrones de tono plata con llamas. Sus cabellos son dorados y su cabeza está girada hacia la izquierda con mirada hacia abajo. El brazo izquierdo lo tiene alzado y orientado hacia su derecha, sosteniendo con esta mano una saeta; el brazo derecho sujeta un delicado arco que se apoya en la peana. Tanto el arco como la saeta son los principales atributos de esta divinidad, aunque no son los únicos que han permitido identificar a esta diosa. Sobre su cabeza tiene pintada una media luna color oro por relacionarse en algunas leyendas con sus amores con Endimión (Virgilio, 1985).

Un paralelismo de Diana muy en consonancia con el del Peinador de la Reina, es la representación de Diana en uno de los dibujos de Andrés de Melgar de la colección del Metropolitan Museum of Art de Nueva York, identificada por Nicole Dacos (2007) por aparecer en un templete y bajo ella, dos perros custodiándola. Este dibujo fue copiado de los frescos del palacio de Francisco de los Cobos de Valladolid realizados por Julio de Aquiles.



(Fig. 74) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). *Diana* [Fresco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.

Patronato de la Alhambra y Generalife. (2002). *Diana* [Fotografía]. A.P.A.G, Granada.



(Fig. 75) Atribuido a De Melgar, Andrés. (1545-1560). *Fuente grotesca con un guerrero* [Dibujo]. Metropolitan Museum of Art, Nueva York

## Júpiter.

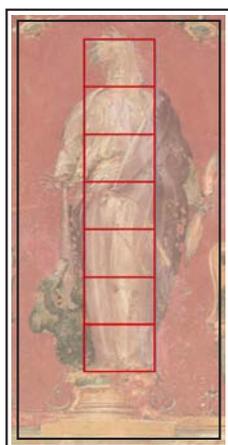
Júpiter es el ser mitológico más representado en el Peinador de la Reina pues, además de su aparición en la pared Este de la Linterna, se muestra también dentro de uno de los cuadros de la historia de Faetón, en uno de los templetos de la Galería Exterior y en el intradós de uno de los arcos escarzanos de la Galería Exterior. Esto se deba quizás a la conexión de Júpiter como símbolo de poder por ser el rey de todos los dioses, con el papel del Emperador Carlos V como mando autoritario de los mortales.

En el caso del Júpiter de la pared Este de la Linterna, se pinta ataviado con un himatión color morado sobre un quitón color blanco. Pedestre con la pierna izquierda levemente flexionada y sobre peana, sustenta en su mano izquierda el rayo que lo caracteriza, mientras que la mano derecha la tiene abierta a la altura de la cadera. La cabeza la tiene girada hacia su derecha mirando a Minerva y, aunque la policromía de la faz está destruida, se puede percibir la barba y cabellos abundantes y canosos. Sobre el crepidoma donde se encuentra, a ambos lados de la figura, hay unos jarrones de gran tamaño con llamas.

Esta figura al estar retratada de pie, erguida y frontal, podemos ver claramente cómo se ha empleado el canon clásico en la que la altura equivale a siete cabezas. El canon de Policleto fue dado por la búsqueda del ideal anatómico partiendo de las ideas pitagóricas sobre los números, ideando un conjunto de leyes matemáticas de proporcionalidad que fueron utilizadas y seguidas por sus contemporáneos y que sirvieron para el Arte romano y para el Arte del Renacimiento.



(Fig. 76) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). *Júpiter* [Fresco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada. Puerto, M. I. (2017). *Júpiter en el intradós de un arco de la Galería Exterior* [Fotografía]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.



(Fig. 77) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). *Júpiter* [Fresco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada. Patronato de la Alhambra y Generalife. (S. XXI). *Júpiter* [Fotografía]. A.P.A.G., Granada. A la izquierda, detalle del canon clásico de siete cabezas destacada bajo edición fotográfica por Puerto, M. I. (2020).

## Minerva.

Minerva en la pared Este del interior de la Linterna es mostrada como símbolo de la guerra y de la sabiduría, pues “la lanza simboliza la agudeza del ingenio. El escudo es el mundo, que con sabiduría se rige” (Ripa, 1987, Tomo I, p. 170).

Tras Júpiter, es la figura que en más ocasiones se representa en el Peinador de la Reina, apareciendo además de en la Linterna, en uno de los templetes de la Galería Exterior y en el intradós de uno de los arcos escarzanos de la Galería Exterior. En el caso del intradós, se muestra inserta en un óvalo perfilado de dorado a modo de moldura de estuco y sobre fondo verde esmeralda.

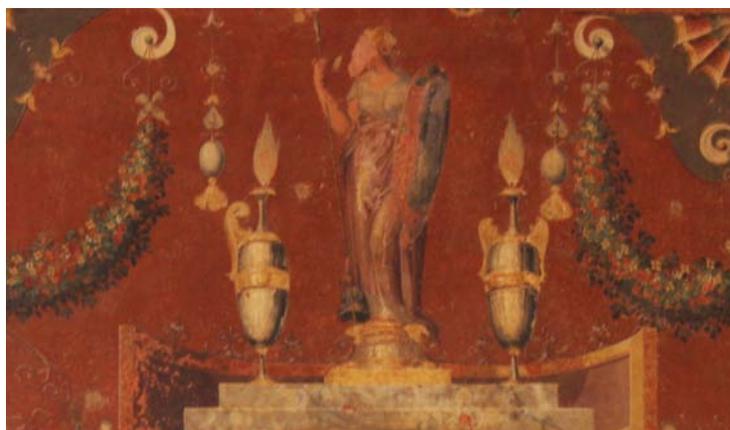
Volviendo a Minerva de la Linterna, se sitúa sobre un crepidoma gris en pose pedestre, flanqueada por dos jarrones color plata y detalles en oro que desprenden llamas, y está subida a un pedestal plateado portando “una lanza muy larga [en la mano derecha, y en la izquierda] con un escudo de cristal y esto más para poner de manifiesto que la guerra fue inventada por ella” (Boccaccio, 2008, p. 266). El clípeo de cristal es representado en color plata y su atribución es “para que se haga visible en el cristal transparente y en el cuerpo solido que el hombre prudente contempla del mismo modo y a la vez las obras del enemigo y se protege a sí mismo con los remedios adecuados” (Boccaccio, 2008, p. 266).

Se retrata de frente con ligero *contrapposto* provocando curva praxiteliana pero con la cabeza girada hacia su derecha. El rostro está desconchado pero sí se puede ver el pelo rubio recogido. En cuanto a la indumentaria, porta un quitón color blanco bajo un himatión color violeta. Todos estos rasgos que definen a Minerva del interior de la Linterna, crean una imagen elegante, sensual y juvenil.



(Fig. 78) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). *Minerva* [Fresco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.

Puerto, M. I. (2017). *Minerva en el intradós de un arco de la Galería Exterior* [Fotografía]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.



(Fig. 79) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). *Minerva* [Fresco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.

Puerto, M. I. (2017). *Minerva* [Fotografía]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.



(Fig. 80) Da Udine, Giovanni. (1540). [Fresco y estuco]. Palacio Grimani, Venecia.

Puerto, M. I. (2017). *Figuras mitológicas en el techo de la Sala Apolo* [Fotografía]. Palacio Grimani, Venecia.

## La Fama y la Victoria.

Estas dos figuras se describen en la tercera parte de esta tesis (p. 158).

### Faetón.

En cuatro formatos rectangulares apaisados enmarcados en estuco, una en cada pared de la Linterna, aparecen pintadas con éxito y pericia la narración de la fábula de Faetón<sup>53</sup> descrita por Ovidio y Homero en los que se ve:

En el primer episodio (pared Oeste) aparece Faetón suplicando en el templo con columnata a su padre, el dios Sol, por consejo de su madre para que le confiara su carro durante un día y así tener el gobierno de la vida y demostrar que era hijo de éste, aunque Júpiter le aconsejó que no lo hiciera por tratarse de una empresa temeraria: “el alcázar solar se elevaba sobre unas enormes columnas blancas símbolo de grandeza. Por todos sus lados refulgían el Sol y las piedras preciosas. Resplandecían las techumbres como de marfil. Las puertas eran de plata” (Ovidio, 1972, p. 36). Faetón, de rodillas, está ataviado por lo que parece un exomis color salmón, mientras que el dios Sol situado a la izquierda de la escena, no se percibe por estar en esa zona la policromía desconchada, aunque aparece una potente luz amarilla que se desprende de esa zona. En la actualidad está repintado con la técnica del *tratteggio* por la última restauración ejecutada. También aparecen en el templo un total de cuatro figuras humanas simulando ser estatuas de piedra insertas en hornacinas fingidas.

En la segunda escena (pared Norte) se muestra cómo Faetón cae de dos caballos<sup>54</sup> blancos desbocados, pues los caballos al extrañar a su guía subieron por el cielo causando incendios y bajando por la tierra haciendo secar los ríos, por lo que la Tierra imploró a Júpiter auxilio y justicia. Júpiter reaccionó lanzando un rayo al carro de Faetón para producir su caída. Así, en la escena aparece en la esquina superior izquierda Júpiter de barba y cabellos canosos y largos, con el rayo en la mano izquierda y señalando a Faetón caído con el dedo índice en acto de acusación. Faetón se representa boca abajo emulando el movimiento de caída y circunscrito por una tela “al aire” color salmón que ayuda a incentivar el dinamismo en la escena. El protagonista, que se agarra con fuerza a las riendas de uno de los caballos, se pinta completamente desnudo mostrando la sexualidad, con musculatura marcada y con cabellos ondulados dorados. No debemos pasar por alto el detalle de la representación de varios personajes desnudos en el Peinador de la Reina, mostrando incluso el sexo en algunas ocasiones como en los niños del friso superior de la Sala de la Estufa, en Diana encontrada en la Linterna o como en la personificación de Faetón<sup>55</sup>. Llama la atención este hecho por encontrarnos en unas habitaciones destinadas al Emperador del Sacro Imperio y por tanto, en un contexto religioso que suscitaba pudor. Aunque sí es cierto que en la primera mitad del siglo XVI había cierta libertad artística en la que la desnudez y el naturalismo estaban a la orden del día, aunque más en Italia que en España, hasta la llegada del Concilio de Trento cuando se instauró la censura.

En la tercera escena (pared Este) aparece Faetón cadáver y acogido por sus hermanas las Heliades llorando su muerte desconsoladamente con lágrimas de ámbar. Aquí aparecen cinco estampas femeninas ataviadas por túnicas: dos pedestres y de espaldas; las tres restantes de rodillas, dos sosteniendo el cuerpo de Faetón en el suelo y otra dirigiendo su mirada y manos unidas al cielo a modo de súplica o clemencia a los dioses.

En la cuarta representación (pared Sur) las Heliades, cuatro de las cinco figuras representadas, se metamorfosean junto al río Erídano<sup>56</sup> en álamos como consecuencia del llanto, perceptible en sus extremidades: “esto no significa otra cosa sino que de la humedad y de ese gran calor del Sol suele nacer después muchas clases de árboles y de plantas” (Conti, 1988, p. 399). La quinta figura sea quizás Clímene, madre de Faetón. Sin embargo, Ovidio menciona a tres Heliades y no a cuatro llamadas Faetusa, Lampetusa y Iapetia que “se han llamado hijas del Sol y de Clímene, esto es de la humedad, y por el Sol” (Boccaccio, 2008, p. 349). También aparece en el cuadro Cigno<sup>57</sup>, el hermanastro de Faetón transformado en cisne por causa del dolor: “pues es fama que Cicno, afligido por la muerte de su amado Faetonte, cantaba entre la espesura y la sombra de sus hermanas, convertidas en álamos” (Virgilio, 1985, p. 228).

<sup>53</sup> O también llamado Faetonte.

<sup>54</sup> Según la versión de Ovidio el carro estaba tirado por cuatro caballos. En el caso del Peinador de la Reina solo se muestran dos, tal y como se describe en la versión de Homero.

<sup>55</sup> También aparecen semidesnudos Júpiter y Minerva de los templetos de la Galería Exterior, tapados levemente por el paso avanzado de una pierna con respecto a la otra tal y como se detalla en la Tercera Parte de este estudio (p. 142).

<sup>56</sup> Algunos autores mencionan al río Erídano (Conti, 1988) como lugar donde cayó Faetón, mientras que otros señalan que se trataba del río Po, *Padus*, (Boccaccio, 2008; De Acuña, s.f.; De Covarrubias, 2006).

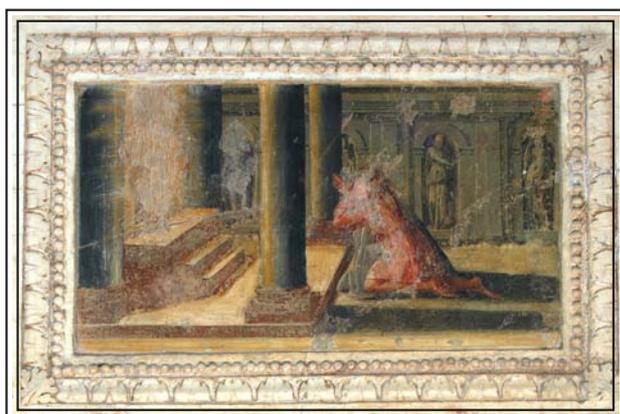
<sup>57</sup> O también llamado Cicno.

Pero el audaz Faetón, perdido el gobierno del vehículo, abrasa toda la tierra. Él mismo es muerto por un rayo, y su desdicha hiere a su propia familia: sus hermanas se convierten en árboles y Cicno, su pariente, en cisne. (Ovidio, 1972, p. 39)

En la Galería Exterior del Peinador de la Reina se representan de manera muy firme las Virtudes Teologales y Cardinales, todas excepto la Prudencia que aparece en la Linterna. Esta Virtud Cardinal no se expone de manera explícita como sí lo hacen la Templanza, Esperanza, Fe, Caridad, Justicia y Fortaleza, sino que la Prudencia se utiliza como moraleja a través de la fábula de Faetón y como “continua meditación sobre la muerte” (Ripa, 1987, Tomo II, p. 237).

La excelencia de esta virtud es tan elevada e importante, porque con ella se recuerdan las cosas del pasado, se ordenan las presentes, y se prevén las futuras, a tal punto que el hombre que de ella carece no podrá recobrar lo que pudiese, conservar lo que posee, ni alcanzar finalmente cuanto espera. (Ripa, 1987, Tomo II, p. 233)

La metáfora de Faetón como falta de madurez y prudencia (De Covarrubias, 2006) en la dirección de un gran cargo, y con la sobrada arrogancia, osadía, irreflexión y atrevimiento; a diferencia de la dirección con gran manejo, circunspección y gobierno del Imperio de Carlos V, pues esta doctrina moral nos da a entender que “los gobiernos de reinos, repúblicas y cosas de gran consideración, no se deben cometer a hombres mozos, imprudentes y poco experimentados, a pena de que ellos perecerán dejando abrasadas y destruidas las provincias” (De Covarrubias, 2006, p. 533).



(Fig. 81) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). *Faetón* [Fresco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada. Patronato de la Alhambra y Generalife. (2002). *Escena de Faetón de la pared Oeste del Peinador de la Reina* [Fotografía]. A.P.A.G, Granada.



(Fig. 82) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). *Faetón* [Fresco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada. Patronato de la Alhambra y Generalife. (2002). *Escena de Faetón de la pared Norte del Peinador de la Reina* [Fotografía]. A.P.A.G, Granada.



(Fig. 83) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). *Faetón* [Fresco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada. Patronato de la Alhambra y Generalife. (2002). *Escena de Faetón de la pared Este del Peinador de la Reina* [Fotografía]. A.P.A.G, Granada.



(Fig. 84) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). *Faetón* [Fresco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada. Patronato de la Alhambra y Generalife. (2002). *Escena de Faetón de la pared Sur del Peinador de la Reina* [Fotografía]. A.P.A.G, Granada.

La historia de Faetón es muy recurrida en la representación pictórica renacentista. En España por ejemplo nos la encontramos en el palacio del Marqués del Viso, concretamente en el techo de una de las cámaras de la segunda planta.

Soneto. *Faetón*. [Fragmento]

Con tal instancia siempre demandaba  
El gobierno del sol por solo un día,  
Que, aunque no convenirle conocía,  
Febo al hijo Faetón se lo otorgaba.

Ya el carro y los caballos le entregaba  
Con que la luz al mundo repartía,  
Poniéndole delante el mar que habría  
Si en el camino o en el gobierno erraba.

Más él, de la oriental casa salido,  
Fue el orbe y hemisferio traspasando  
Con furia y con desorden tan extraña,

Que el carro, los caballos y él, perdido,  
Sobre el lombardo Po cayó, abrasando  
Riberas, aguas, montes y campaña.

(De Acuña, s.f.)

Volviendo a la representación del Peinador de la Reina, técnicamente estos cuadros se pintan sobre fondo blanco, permitiendo que las capas de pintura aplicadas con diferente consistencia, dejen filtrar la luz del fondo blanco en los puntos donde le conviene al artista (Aguilar y Hasbach, 2007). Están ejecutados con perfectísima forma y buen gusto en la entonación del color. Asimismo, gracias a la perspectiva, la composición gana en complejidad. Las molduras de estuco estuvieron doradas al igual que en otras zonas de la estancia “á juzgar por el oro que todavía se registra en algunas partes” (Gómez–Moreno González, 1888<sup>a</sup>, p. 136).

Bajo los episodios referentes a la pared Oeste y a la pared Este, se muestran dos efigies femeninas para cada una de estas dos escenas que las sostienen y que a su vez quedan sentadas sobre la curvatura de la ventana central de cada pared que da luz a la Linterna. Las dos féminas de la pared Oeste poseen un fino y delicado velo tratado con dominio en el color por la disposición sutil y preciosista dejada caer sobre sus rostros serenos.



(Fig. 85) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). [Fresco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada. Patronato de la Alhambra y Generalife. (2002). *Figuras femeninas en la Linterna del Peinador de la Reina* [Fotografía]. A.P.A.G, Granada.



(Fig. 86) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). [Fresco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada. Patronato de la Alhambra y Generalife. (2002). *Figuras femeninas en la Linterna del Peinador de la Reina* [Fotografía]. A.P.A.G, Granada.



(Fig. 87) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). [Frescos]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.

Puerto, M. I. (2017). *Pared Sur de la Linterna* [Fotografía]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.



(Fig. 88) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). [Frescos]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.

Patronato de la Alhambra y Generalife. (2002). *Ángel de la Linterna* [Fotografía]. A.P.A.G, Granada. Todos los elementos que aparecen en la representación tienen una fuerte carga simbólica atribuidos al Emperador Carlos V.

La escena de la pared Norte se localiza en mitad de la composición grutesca. Y en cuanto al cuadro de la pared Sur, en las enjutas del arco de la Linterna, dos grandes ángeles con alas desplegadas de colores flanquean la escena y, aunque sus cabezas están giradas hacia el cuadro de Faetón de esta misma pared, sus miradas se dirigen a las escenas de Faetón de sus perpendiculares –uno a la de la pared Este y el otro a la de la pared Oeste–. Sostienen con una de sus manos grandes cortinas doradas y tablas<sup>58</sup> sin inscripción, aunque sí con *graffitis* rayados de viajeros, muy parecidas a las pizarras que sujetan las esculturas de la portada Sur del palacio de Carlos V por obra de Niccolò da Corte. Uno de estos angelotes, con la mano que sujeta la tabla, también aguanta una rama de olivo debido a que tanto “el laurel, como la palma y el olivo, era usado comúnmente por los antiguos como símbolo del honor que se otorgaba a los que hubieren obtenido una importante victoria en beneficio de la Patria” (Ripa, 1987, Tomo II, p. 400). El olivo también puede tener la metáfora de paz y victoria como cualidades del Emperador. El otro ángel sostiene una rama de laurel. Ambos niños, con la mano que les queda libre, sostienen lazos con dos dedos mientras que el resto de dedos los posicionan en acto de bendición y con la palma hacia abajo. En este sentido, nuevamente nos encontramos con una simbiosis entre la simbología profana y la cristiana.

En el caso de estos grandes angelotes, a pesar de sus dimensiones dentro del amplio vocabulario de grutescos y el fuerte atrevimiento en el diseño compositivo, responden a una integración puramente armoniosa. Efectivamente el tamaño de las figuras está relacionado con la importancia simbólica descrita, pues los angelotes y la escena del Faetón no son los únicos elementos de esta pared Sur; también aparecen decoraciones filiformes con vegetales como mazorcas de maíz y margaritas, junto con candiles y otros objetos. Así, la superposición de formas y figuras en el Peinador, es un extraordinario recurso utilizado para sugerir profundidad.

### Escenas de los camafeos.

Sobre los cuadros de Faetón de las paredes Este y Oeste, hay pintados dos camafeos –uno sobre cada escena de Faetón– con forma ovalada circunscritos por un marco dorado pintado a efecto de moldura. Estos óvalos representan escenas monocromas en blanco sobre fondo negro, consiguiendo el efecto volumétrico mediante la densidad de la pintura.

<sup>58</sup> Para Gómez-Moreno González son espejos (1888<sup>a</sup>).

No se ha podido identificar la historia narrada por estos dos camafeos, pero lo que sí es evidente es que se trata de la misma historia mitológica en dos episodios distintos: en la primera escena correspondiente a la pared Oeste, se muestra a una figura femenina de rodillas que, o bien hace ofrenda o bien hace súplica a otra figura femenina pedestre y ataviada con ropa helenística, mientras otras dos efigies en tercer plano y de menor importancia observan el acto; la segunda escena se localiza en la pared Este encontrada parcialmente desconchada por lo que es muy complicado identificarla pero, sin embargo, se aprecia una figura femenina de rodillas, el tronco de un árbol seco y lo que parece un jarrón de gran tamaño. En ambas representaciones aparece el tronco de árbol seco y parecen estar desarrolladas sobre superficie acuosa.

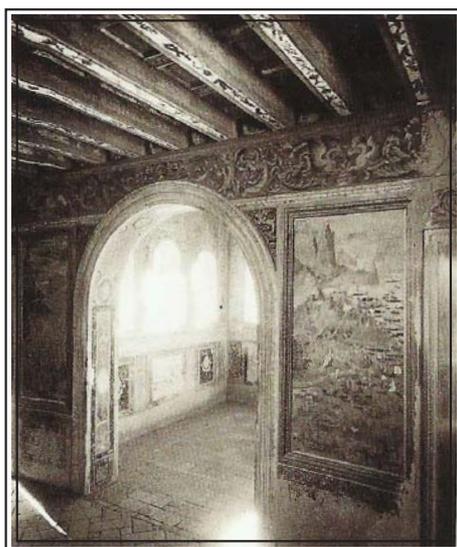
Nos llama la atención que para la escena del camafeo de la pared Oeste, se pinta una figura de rodillas u orante en consonancia con la escena de Faetón que hay bajo ella, en la que aparece Faetón también de rodillas suplicando a su padre. Es evidente que cada elemento de todo el Peinador de la Reina no está pintado ni colocado de forma casual ni mucho menos dejado al azar, sino que atienden a un criterio muy cuidado, observado y estudiado con importante sensibilidad artística y que derivan a un cierto sentido místico característico del Peinador.



(Fig. 89) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). [Fresco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada. Patronato de la Alhambra y Generalife. (2002). *Camafeo pared Oeste de la Linterna del Peinador de la Reina* [Fotografía]. A.P.A.G, Granada.



(Fig. 90) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). [Fresco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada. Patronato de la Alhambra y Generalife. (2002). *Camafeo pared Este de la Linterna del Peinador de la Reina* [Fotografía]. A.P.A.G, Granada.



(Fig. 91) Anónimo. (Principios S. XX). *Arco de acceso al interior de la Linterna, antes de la restauración* [Fotografía]. Colección del Instituto Amatller, Barcelona. En Galera, P. (2000). *Carlos V y la Alhambra*.

## Galería Exterior

La Galería Exterior del Peinador de la Reina es una Logia con arcada, tres en cada orientación (Este, Norte y Oeste), que bordea la Linterna por el exterior; con planta en forma de “U” y a la que se accede desde la Estufa por dos puertas, una al Este de la galería y otra al Oeste. Sobre estas puertas de acceso a la Sala de la Estufa hay representadas escenas grutescas<sup>59</sup>. La Logia se trata pues de un diseño arquitectónico importado de Italia para disfrutar de las vistas y del aire libre: “¡O qué bella galería! Qué vista tan hermosa, qué torre tan preciosa, qué singular gabinete!” (Velázquez de Echeverría y Romero Yranzo, 1764, p. 106).

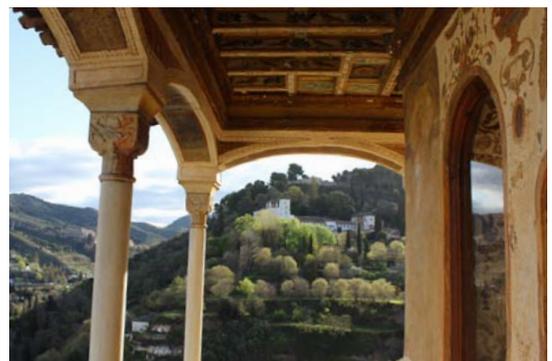
Se trata de la zona de todo el Peinador de la Reina que más afectada está la policromía mural por haber permanecido expuesta durante siglos a la intemperie. Consecuentemente es el lugar que mayor retoque ha sufrido en las intervenciones de restauración, ocasionando la casi completa desaparición de la pintura original.

En esta Logia toman protagonismo un conjunto de seis estampas femeninas identificadas como las Virtudes Cardinales (Templanza, Justicia y Fortaleza) y Teologales (Esperanza, Fe y Caridad). Este tipo de iconografía con bellas mujeres de aspecto virginal, es utilizada como lección moral del bien sobre el mal, la virtud sobre el vicio. La combinación de las Virtudes Teologales y Cardinales es un recurso utilizado en el Peinador de la Reina importado de Italia como referencia a los valores del cristianismo y a los valores humanos laicos, olvidando la representación explícita de los principios religiosos del goticismo. Una metáfora evidente y descriptiva del papel y personalidad de Carlos V potenciando una imagen benefactora.

Tradicionalmente se atribuyen estas seis figuras a la mano de Alexander Mayner<sup>60</sup> y están localizadas en los seis ángulos de las paredes interiores que conforman el corredor. Estos paños difieren del resto de la composición mural, marcando un equilibrio compositivo resuelto muy profesionalmente. Los cuadros son realizados mediante la preparación de mortero de cal y arena, siendo esta preparación más basta que el resto del paramento, con encaje de dibujo inciso y pintadas al fresco terminadas en temple. Los retoques al óleo son posteriores (Aguilar y Hasbach, 2007). El aspecto virginal de este tipo de figuras exige “grande discreción, grande advertencia, vigilancia y estudio para haberse de pintar; porque los



(Fig. 92) Puerto, M. I. (2018). *Galería Exterior, zona Oeste* [Fotografía]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.



(Fig. 93) Puerto, M. I. (2017). *Galería Exterior, zona Norte* [Fotografía]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.



(Fig. 94) Puerto, M. I. (2017). *Galería Exterior, enjutas arcos* [Fotografía, detalle]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.

<sup>59</sup> En la tercera parte de esta tesis se explica con mayor detalle estas composiciones grutescas.

<sup>60</sup> Nicole Dacos, sin embargo, asegura sin argumentación que estas figuras posiblemente pertenezcan a una intervención posterior (Dacos, 2007). No estamos de acuerdo en esta afirmación pues, en el desarrollo del presente estudio queda evidenciado gracias a las numerosas fuentes documentales, que las Virtudes forman parte del repertorio de Alexander Mayner y de Julio de Aquiles. Además es ostensible en el estilo del dibujo y pintura, que las Virtudes comparten el mismo trazo y disposición del color que las figuras femeninas con posición sedente sobre las ventanas del interior de la Linterna; por el claro gusto renacentista; por la armonía compositiva que crean estos cuadros en los ángulos de la Galería, combinados con el repertorio grutesco equilibrando los pesos en todo el paño mural. No cabe duda que, si en el caso de que los cuadros de las Virtudes fuesen añadidos posteriores, se hubiese roto con la sensación de equilibrio y perfección armoniosa, algo que no ocurre en este espacio, sino todo lo contrario. Lo que sí es cierto es que estas personificaciones se han visto muy afectadas por los numerosos repintes posteriores bajo diversas técnicas pictóricas.

rostros quieren ser muy blancos e inocentes y también gravísimamente hermosos” (De Holanda, 1921, p. 97).

Entre los arcos de las nueve finiestras, tres en cada pared con orientación al Este, Norte y Oeste, se representa un repertorio grotesco de gusto italiano compuesto de seres mitológicos y fantásticos como grifos o querubines sosteniendo antorchas; divinidades; motivos vegetales engarzados; aves, posiblemente gorriones; además de otros objetos con o sin simbología como un Cáliz. Están dispuestos de manera “flotante” sobre un fondo blanco realizado por capa de estuco muy fino y cuidado. La pintura fue ejecutada al temple pero se encuentra muy retocada con técnica grasa tapando la policromía original.

Bajo el cuerpo de ventanas a media altura de la pared, hay una franja de estuco que contornea la galería. Esta cenefa, realizada por medio de moldes, tiene motivos clásicos de olas que en su día debieron estar policromados de dorado al igual que el resto de los estucos del Peinador de la Reina. Dorados también se mostraban los capiteles de las columnas de mármol blanco de esta Logia, “pues eran llamados corredores de <<los mármoles dorados>>” (Torres Balbás, 1931, p. 212), que debieron de lucir preciosos sosteniendo los arcos escarzanos. En la actualidad en estos capiteles se pueden ver restos de dorado aplicado con aceite mordiente y restos de la preparación ocre (Aguilar y Hasbach, 2007). El dorado al mordiente<sup>61</sup> se aplicaba primeramente con dos manos de cola para posteriormente aplicar el aceite cocido mezclado con barniz. Antes de que se secase el barniz se colocaba la lámina de oro, y para pulirla, se frotaba con un colmillo de perro.

Los arcos escarzanos que recorren esta galería están decorados con pinturas de grotescos en el intradós aunque con la policromía muy borrada en alguno de ellos. Se pueden ver algunas efigies como una posible representación de Minerva, Júpiter y otros monstruos mitológicos combinados con mascarones, vegetales, octógonos y rectángulos. Son pintados sobre fondo rojo pompeyano y verde veronese mayoritariamente aunque también aparece el azul. Las enjutas de estos arcos también están decoradas de grotescos vegetales con uvas y aves sobre fondos azul oscuro y rojo.

La pintura de los zócalos de las paredes internas está casi perdida y llena de picotazos, mientras que el zócalo del pretil ha desaparecido completamente conservándose solo un pequeño rastro de policromía en la parte Este. La organización estratigráfica del zócalo es de primeramente mortero de cal y arena sobre el cual se realizó el dibujo inciso. La segunda capa es referida al color con técnica al fresco acabada en temple graso (Aguilar y Hasbach, 2007).

El alfarje, aunque es el original del siglo XVI, está muy restaurado. La policromía que se aprecia actualmente pertenece a la intervención de la segunda mitad del siglo XX (Aguilar y Hasbach, 2007).

<sup>61</sup> De cómo dorar al mordiente (Cennini, 1982, pp. 188–190).



(Fig. 95) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). *Grutescos* [Frescos]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada. Puerto, M. I. (2017). *Grutescos de la Galería Exterior, zona Este* [Fotografía, detalle]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.



(Fig. 96) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). [Fresco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada. Puerto, M. I. (2017). *Grutescos de la Galería Exterior, zona Norte* [Fotografía, detalle]. Alhambra, Granada.



(Fig. 97) Biliberti, Giovanni. (S. XVI). [Dibujo]. Museo del Louvre, París.



(Fig. 98) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). [Fresco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada. Puerto, M. I. (2017). *Galería Exterior, intradós de un arco* [Fotografía, detalle]. Alhambra, Granada.



(Fig. 99) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). [Fresco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada. Puerto, M. I. (2017). *Cáliz, Galería Exterior, zona Norte* [Fotografía, detalle]. Alhambra, Granada.

## Habitaciones del Emperador

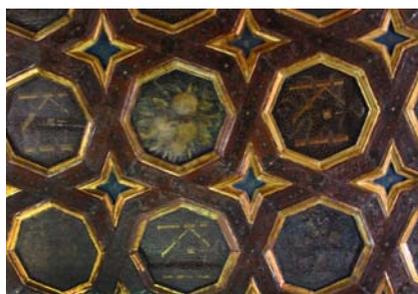
Las Habitaciones del Emperador son un conjunto de salas exentas al Peinador de la Reina y situadas al Norte del Patio de los Leones. Llamadas también los “Cuartos Nuevos” como aparece en el Plano Grande, son seis habitaciones de construcción europea aunque inmersas en la cimentación moruna. Las cuatro primeras tienen artesones de madera con emblemas de Carlos V; las dos últimas habitaciones, más estrechas y alargadas, fueron decoradas desde 1535 a noviembre de 1537 y son denominadas “Cuartos de las Frutas” o “Salas de las Frutas”, con un artesonado de vergel en madera de cedro con ensamblajes delicadamente tallados creando imágenes de “octógonos (126 más seis mitades en la sala grande y 72 más doce mitades en la sala pequeña) y estrellas de cuatro puntas” (López Torrijos, 1986, p. 38). En el interior de cada uno de los ochavados del artesonado de las Salas de las Frutas se representan frutas, verduras y guirnaldas de flores de fuerte iluminación pictórica, e intercaladas con las iniciales de los emperadores *K. I.* entre filacterias en color dorado sobre fondo oscuro. Luis de Góngora a finales del siglo XVI, mencionó a estas salas en unos versos dedicados a Granada provocados por la sugestión:

Romance XXXII. *A la ciudad de Granada.* [Fragmento]

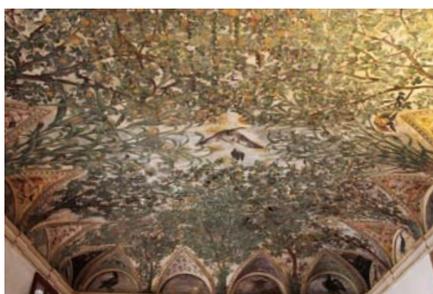
y á ver sus hermosas fuentes	de Apéles y de Timántes,
y sus profundos estanques,	donde tan bien las fingidas
que, los veranos, son leche	imitan las naturales,
y, los inviernos, cristales;	que no hay hombre á quien no burlen
y su Cuarto de las Frutas,	ni pájaro á quien no engañen
fresco, vistoso y notable,	(Góngora, 2008, p. 515)
injuria de los pinceles	

Se trata de frutas, verduras y hortalizas que se cultivaban en Granada y en las huertas del Generalife. Podemos observar “almendras, castañas, albaricoques, cerezas, ciruelas, granadas, higos, limones, melocotones, manzanas, peras, (...), uvas, ajos, berenjenas, guisantes, pepinos y alguna otra de más difícil identificación” (López Torrijos, 1986, p. 38).

Gran. estas frutas son de los celebres Julio, y Alexandro, no tuvieron igual en la valentía de sus pinceles. De la misma mano estaban pintadas al fresco todas estas paredes. Pero el maltrato, que han llevado por falta de cuidado con los que entran a ver este Alcazar, las puso en malísimo estado, y fue preciso, para poner esto decente, que se extinguieran del todo, blanqueando las paredes, para que se hospedase aquí el Sr. Phelipe V. (Velázquez de Echeverría y Romero Yranzo, 1764, p. 106)



(Fig. 100) Puerto, M. I. (2018). *Artesonado del Cuarto de las Frutas* [Fotografía]. Habitaciones del Emperador, Alhambra, Granada.



(Fig. 101) Mantovano, Camilo. (1560). *Sala del Follaje* [Frescos]. Palazzo Grimani, Venecia. Puerto, M. I. (2017). *Sala del Follaje* [Fotografía]. Palazzo Grimani, Venecia.



(Fig. 102) Mantovano, Camilo. (S. XVI). [Fresco]. Palazzo Grimani, Venecia. Puerto, M. I. (2017). *Frutas en Sala Gessi* [Fotografía, detalle]. Palazzo Grimani, Venecia.

La naturaleza muerta de estas salas llevada a cabo por Julio de Aquiles y Alexander Mayner –aunque no consta documentación que testifique quienes fueron los artífices del techo–, muy posiblemente fuese observada y copiada del natural como método ejecutivo aprendido en la escuela de Giovanni da Udine, pues se encuentra muy en semejanza a los racimos representados en las Logias Vaticanas y en el palacio Grimani de Venecia. Para Domínguez Casas, “estas pinturas pasan por ser los primeros bodegones de la pintura española” (1993, p. 453).

es posible identificar los distintos frutos que forman parte de los jardines de la Alhambra, cuyos volúmenes se consiguen a través de la molduración de la luz sobre el fondo neutro frío. Para conseguir este efecto, los frutos debieron ser copiados del natural, o “al vivo” técnica que, según Vasari, utilizó Giovanni da Udine para realizar las composiciones naturalistas de la Villa Farnesina. (Martínez Jiménez, 2019, p. 7)

Las paredes de estas estancias estaban ricamente decoradas por Julio de Aquiles y Alexander Mayner de manera delicada y elegante, con pinturas de modelos italianizantes sobre fondo blanco al fresco terminado en temple. El bosque de grutescos seguía un criterio compositivo en el que se usaban figuras geométricas de rectángulos, cuadrados, semicircunferencias y octógonos, y en los que se inscribían seres fabulosos y personajes mitológicos intercalados con vegetales. En la actualidad se encuentran desnudas y en muy mal estado de subsistencia debido a la intervención para la venida de Felipe V, queriendo asomar bajo el encalado algunos colores y figuras como hombrecillos abanderados con lemas del Emperador. Al parecer, para la visita de Felipe IV ya se habían blanqueado las habitaciones según un pago a un escayolista por los trabajos realizados en el enlucido de los cuartos (E. Rosenthal, 1988). La explosión de 1590 también afectó fuertemente a estas salas dañando su estructura y en consecuencia a la pintura mural (Redondo Cantera, 2000).

Los garabateos de firmas de los turistas “sin nombre ni importancia” (Irving, 2001, p. 52) que visitaron la Alhambra en tiempos pasados, también fueron causa directa del deterioro de estas paredes. Pero no solo dejaron sus huellas simples turistas, también lo hicieron reconocidos literarios como Lord Byron o Víctor Hugo (Viñes, 2007), incluso diplomáticos como François-René de Chateaubriand que según Washington Irving dejó marca en la galería del Peinador. Irving, sin embargo, indignado por estas bárbaras actuaciones, en su segunda visita a la Alhambra trajo consigo un libro de firmas que su amigo el príncipe Dolgorouki donó.



(Fig. 103) Anónimo. (Mediados S. XX). *Habitaciones de Washington Irving, amuebladas* [Fotografía]. A.P.A.G., Granada.



(Fig. 104) Hogarth, Mary. (S. XIX). *Patio de Lindaraja* [Dibujo]. British Museum, Londres.



(Fig. 105) Puerto, M. I. (2018). *Jardín de Lindaraja* [Fotografía]. Alhambra, Granada.

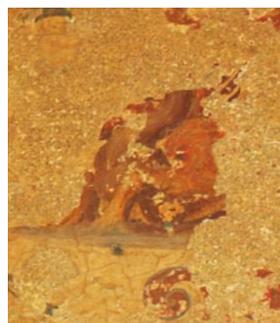
Las trazas de estas habitaciones son de Luis de Vega, arquitecto al servicio de Francisco de los Cobos, por lo que quizás asesorara a Carlos V para que interviniese en la Alhambra en 1528, pues el arquitecto hasta esa fecha no había trabajado para el rey. Carlos V debió quedar absorto por lo que se estaba haciendo arquitectónicamente en Valladolid cuando fue en enero de 1527 junto a Isabel de Portugal, hospedándose durante un tiempo y donde daría a luz a Felipe II. Sería en este momento probablemente cuando se decidió iniciar las construcciones de los “Cuartos Nuevos” con vistas a un posible regreso de la pareja a Granada. Fueron diseñadas bajo un criterio funcional y atmósfera íntima con chimeneas en las habitaciones orientadas al Sur atribuidas al círculo de Diego de Siloé en la década de 1530 (Redondo Cantera, 2000). La chimenea del dormitorio del Emperador (E. Rosenthal, 1988), tiene representada sobre la repisa un águila imperial bicéfala con un globo terráqueo con el continente africano en la parte central. Lo flanquean las Columnas de Hércules y una filacteria con el lema *Plvs Ovltre* y, a ambos lados, un molinete náutico como emblema de Isabel de Portugal (E. Rosenthal, 1988). La curia itinerante se volvió a hospedar en Valladolid en el año 1534, debiéndose quedar el Emperador nuevamente maravillado, en esta ocasión por la decoración pictórica que allí se estaba llevando a cabo, pues se decidió que los aposentos que se estaban realizando en la Alhambra fuesen decorados como los de Valladolid.

Cuando Washington Irving (2001) se hospedó en estas habitaciones según sus crónicas, las ventanas con orientación al Jardín de Lindaraja, o Daraxa, se encontraban desmanteladas y abiertas a la intemperie, invadiendo los limoneros y naranjos el interior de la estancia. Desde este momento se les da el nombre de “Habitaciones de Washington Irving”. A finales del siglo XIX sirvieron como Archivo de la Alhambra (Gómez de la Cruz, 1898), y en las restauraciones de Torres Balbás se colocaron muebles de estilo isabelino, hoy en día retirados.

Nada me puede ser más favorable para el estudio y el trabajo literario que mi alojamiento actual (...). No se oyen más sonidos que el murmullo del agua, el zumbido de las abejas y el canto del ruiseñor, de manera que ningún ruido interrumpe mi morada. En las últimas horas del día paseo hasta la medianoche por las galerías que se abren a los jardines y a espacios que hace más bellos la luz de la luna. He decidido permanecer aquí hasta haber puesto en marcha unos escritos relacionados con este lugar y que llevarán el sello de una intimidad real con las escenas que se describen. Es una singular fortuna poder vivir en este lugar romántico e histórico que tienen tanto impacto en la imaginación de los lectores en cualquier parte del mundo (...). (Irving, 2009, p. 109)



(Fig. 106) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1535-1537). [Fresco]. Habitaciones del Emperador, Alhambra, Granada. Marín, R. (2018). *Cuarto de las Frutas* [Fotografía, detalle]. Alhambra, Granada.



(Fig. 107) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). [Fresco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada. Puerto, M.I. (2017). *Galería Exterior, intradós de un arco escarzano* [Fotografía, detalle]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.



(Fig. 108) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1535-1537). [Fresco]. Habitaciones del Emperador, Alhambra, Granada. Puerto, M. I. (2018). [Fotografía]. Alhambra, Granada. Se perciben restos de figura humana con la pierna desnuda y en posición sedente.



(Fig. 109) Da Udine, Giovanni. (S. XVI). [Fresco]. Palacio Grimani, Venecia. Puerto, M. I. (2017). *Sala del Psique* [Fotografía, detalle]. Palacio Grimani, Venecia.

## Rectángulos de las Habitaciones del Emperador

En las Habitaciones del Emperador, concretamente en el Cuarto de las Frutas, nos encontramos con pinturas al fresco realizadas entre 1535 y 1537 por Julio de Aquiles y Alexander Mayner, las cuales se encuentran totalmente desaparecidas. Solo se observan pequeños restos de policromía que nos delatan las formas y composiciones que en los muros se encontraban representadas.

La composición está caracterizada por el empleo de formas geométricas tales como rectángulos y cuadrados, dispuestos a lo largo del muro de manera equilibrada y proporcional, creando un discurso visualmente armónico. Podemos dividir el conjunto representado en la parte de zócalos –zona inferior–, y la parte de representación figurativa –zona superior–. La representación figurativa se desarrolla en el interior de las formas geométricas, principalmente con escenas de contenido mitológico.

Las formas rectangulares quedan diferenciadas por rectángulos grandes, medianos y pequeños. De este modo, nos centramos en los rectángulos pequeños, concretamente en tres, situados en las paredes Oeste y Norte del Cuarto de las Frutas para crear una hipótesis visual que contribuya a la comprensión del espacio compositivo y a sus discursos. Estas hipótesis visuales son usadas como referencia para un proyecto de reconstrucción de las pinturas murales de las Habitaciones del Emperador (Jódar y Marín, 2021). Este estudio pertenece al proyecto I+D+I desarrollado por el grupo de investigación HUM-805, *Métodos artísticos y visuales de investigación, innovación educativa e intervención social* (Referencia HAR2016-76353-R).

Tras un exhaustivo estudio de investigación, se llega a la conclusión que los rectángulos analizados muy probablemente contuvieran escenas de temática mitológica acuática, con seres híbridos acompañados de amorfos que juegan entre sí, además de plantas y otros vegetales, muy similares a los paisajes grotescos de numerosas obras del Renacimiento, sobre todo los de la escuela rafaelesca romana con Giulio Romano, Julio de Aquiles, Giovanni da Udine, Perino del Vaga y el propio Rafael Sanzio.

La escena del interior de cada rectángulo está pintada sobre fondo azul marino y se encuentra enmarcada con franjas de color ocre y morado, y cuatro circunferencias moradas en cada esquina a modo de adorno sobre la franja ocre. Asimismo, se pinta sobre fondo rojo pompeyano cual paredes de la Linterna del Peinador de la Reina. Las medidas de cada rectángulo es de 67 cm de ancho por 23 cm de alto, 2 cm de franja morada y 3 cm de franja ocre.



(Fig. 110) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1535-1537). [Fresco]. Habitaciones del Emperador, Alhambra, Granada.

Marín, R (2018). *Habitaciones del Emperador* [Fotografía]. Alhambra, Granada.

## **RECTÁNGULO UNO.**

Para la reconstrucción de este primer rectángulo se ha utilizado varios referentes de pinturas al fresco y dibujos de grutescos, haciendo una conjunción de estos para llegar a la hipótesis visual. Los referentes utilizados han sido: frescos de la bóveda de Villa Madama en Roma, pintados por Giovanni da Udine, Giulio Romano y Julio de Aquiles en torno al año 1520; dibujo de Andrés de Melgar, en torno a los años 1545–1550, perteneciente a la colección del Metropolitan Museum of Art de Nueva York, tratándose de apuntes de los frescos de grutescos realizados por Julio de Aquiles en el palacio Francisco de los Cobos de Valladolid.

## **RECTÁNGULO DOS.**

En una segunda hipótesis visual de rectángulo, se usa como referente para la reconstrucción de la escena interior, el fresco encontrado en el Castel Sant'Angelo de Roma, realizado por la escuela rafaelesca con Giovanni da Udine y Julio de Aquiles.

## **RECTÁNGULO TRES.**

Para la escena central de este rectángulo se ha usado como referente el paisaje acuático al fresco con dragones y angelote situado en el intradós del arco de la Linterna del Peinador de la Reina, obra de Julio de Aquiles de 1539–1545.

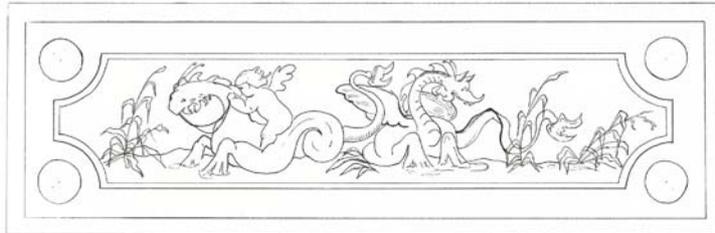
## **CONCLUSIONES.**

### **HIPÓTESIS VISUALES.**

Las conclusiones finales de los rectángulos estudiados pertenecientes a los muros de las Habitaciones del Emperador, son los propios dibujos interpretativos. Para llegar a ellas, la recopilación de datos y el trabajo de campo por medio de apuntes al natural, fotografías y medidas, es primordial para desarrollar el estudio.

1. En primer lugar, se han analizado los colores que componen estos tres rectángulos: azul marino, ocre, morado y rojo bermellón. Para ello se ha trabajado en un blog de dibujo de 120 g/m<sup>2</sup> textura lisa con los esbozos a escala 1:3.
2. En segundo lugar, en un blog de dibujo de 120 g/m<sup>2</sup> textura lisa, se han esbozado varias composiciones de escenas acuáticas en las que aparecen amorcillos y figuras mitológicas híbridas tales como dragones o quimeras. Para ello se han tomado numerosos referentes de grutescos renacentistas de escuela rafaelesca.
3. Una vez examinadas las formas de los rectángulos y las composiciones paisajísticas, se realizan unos nuevos dibujos a línea con tinta negra sobre papel Canson Basik 370 g/m<sup>2</sup> textura lisa a escala 1:3.
4. La hipótesis final con los tres rectángulos es realizada en un pliego de 50 x 70 cm a escala 1:2. El papel utilizado es Fabriano Academia 350 g/m<sup>2</sup> textura lisa y la técnica empleada es mixta con lápices de colores, acuarela y gouache. Cada rectángulo mide 11,5 x 33,5 cm aunque están contorneados por una franja color rojo bermellón de 4 cm por cada lado para simular el fondo rojo sobre el que irían estos rectángulos.
5. Para la distinción de las zonas reconstruidas de las partes que aún permanecen en la pintura mural, se crea un dibujo a línea en papel Fabriano Academia de 120 g/m<sup>2</sup> y textura verjurada, formato 48 x 73 cm. La parte que subsiste se realiza en tinta negra, mientras que la parte reconstruida en azul. Pero para la impresión de este estudio, se ha realizado un dibujo a línea en vectorial con las zonas reconstruidas en color rojo puesto que el azul resulta problemático en el proceso de digitalización.

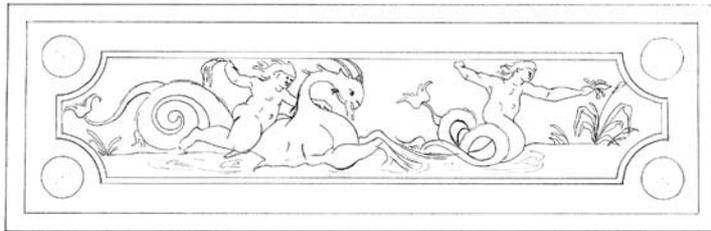




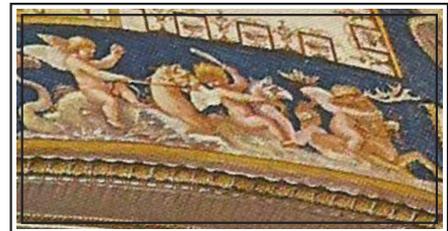
(Fig. 111) Puerto, María Isabel. (2019). *Rectángulo uno* [Estudio dibujo sobre papel Canson Basik 370 g/m<sup>2</sup>].



(Fig. 112) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). [Fresco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada. Bru, M. (2018). *Intradós, arco de la Linterna* [Fotografía, detalle]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.



(Fig. 113) Puerto, María Isabel. (2019). *Rectángulo dos* [Estudio dibujo sobre papel Canson Basik 370 g/m<sup>2</sup>].



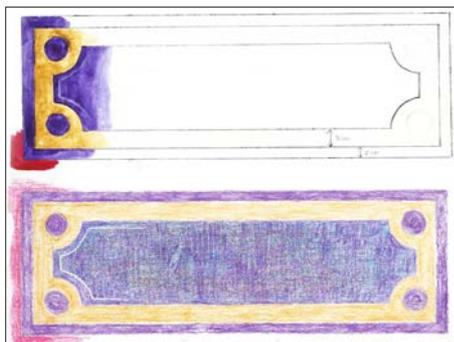
(Fig. 114) Da Udine, Giovanni y taller. (1525). [Fresco]. Villa Madama, Roma. En Lefevre, R. (1984). *Villa Madama*.



(Fig. 115) Puerto, María Isabel. (2019). *Rectángulo tres* [Estudio dibujo sobre papel Canson Basik 370 g/m<sup>2</sup>].

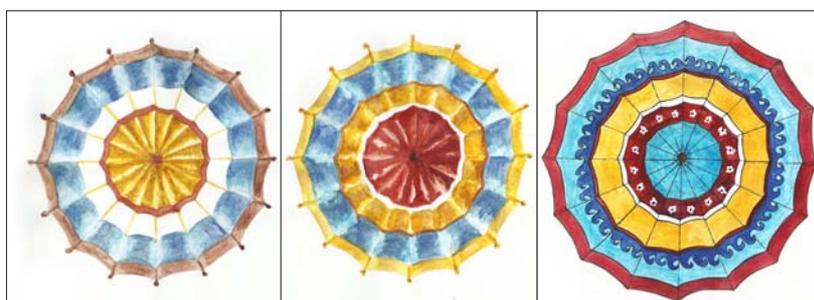


(Fig. 116) Atribuido a De Melgar, Andrés. (1545-1560). *Diseño para una decoración de pared con grotescos e indicaciones de color* [Dibujo, detalle]. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

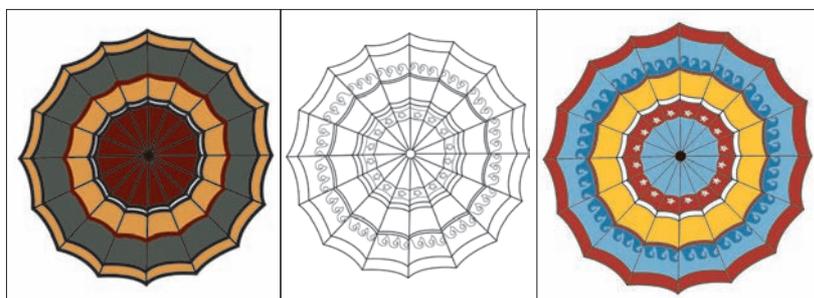


(Fig. 117) Puerto, María Isabel. (2019). *Rectángulo* [Estudio color].

Además del estudio de estos rectángulos, también se ha analizado un fragmento de la pared Norte del propio Cuarto de las Frutas en el que se ven restos de una telaraña. Para ello se ha realizado un estudio sobre papel poliéster parcialmente impreso con los pocos restos de policromía de este fragmento del muro, y sobre el que se ha dibujado con técnica mixta de gouache, acuarelas y tintas. El recurso de las telarañas es muy dado en las composiciones grutescas, encontrándonos un paralelo en la Galería Exterior del Peinador de la Reina sobre la puerta Oeste de acceso a la Sala de la Estufa.



(Fig. 118) Puerto, María Isabel. (2018). *Telarañas* [Estudios dibujo y color, técnica mixta sobre papel Canson Basik 370 g/m<sup>2</sup>].



(Fig. 119) Puerto, María Isabel. (2018). *Telarañas* [Estudios dibujo y color en vectorial].



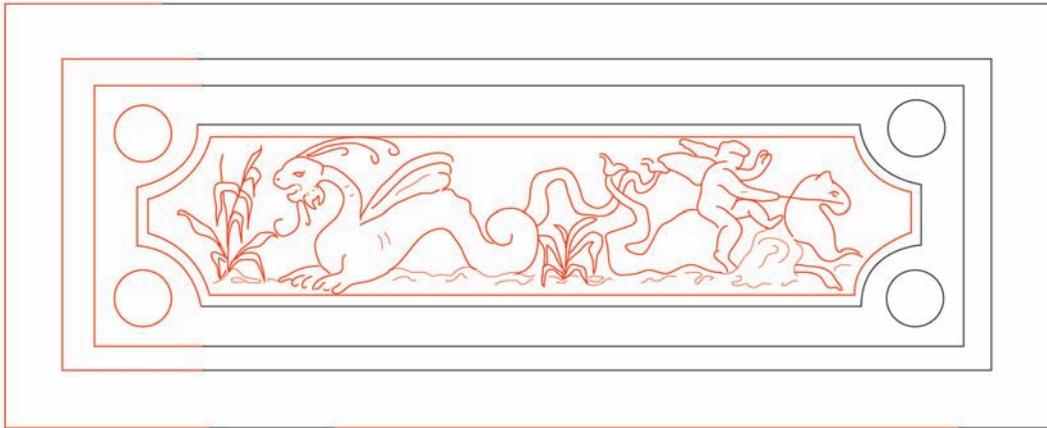
(Fig. 120) Puerto, María Isabel. (2018). *Telarañas* [Estudio color, técnica mixta sobre papel Poliéster.].



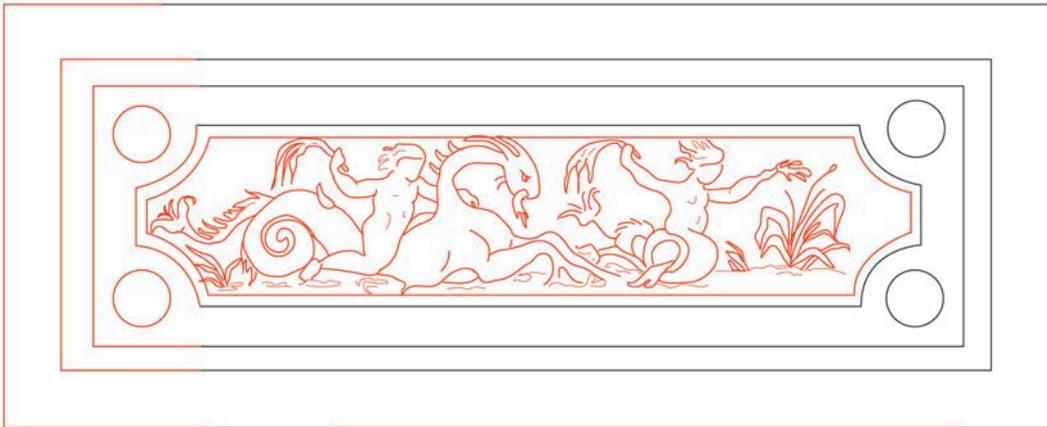
(Fig. 121) De Aquiles Julio y Mayner, Alexander. (1535-1537). [Fresco]. Habitaciones del Emperador, Alhambra, Granada. Puerto, M. I. (2018). *Telaraña* [Fotografía]. Alhambra, Granada.



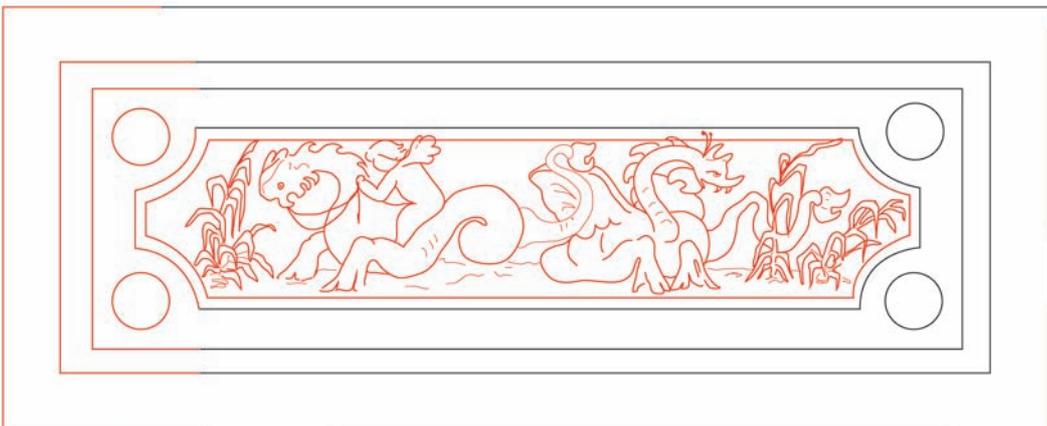
(Fig. 122) [Fresco]. Palacios Vaticanos, Ciudad del Vaticano. Puerto, M. I. (2017). *Telaraña* [Fotografía]. Palacios Vaticanos, Ciudad del Vaticano.



(Fig. 123) Puerto, María Isabel. (2019). *Rectángulo uno* [Dibujo vectorial].

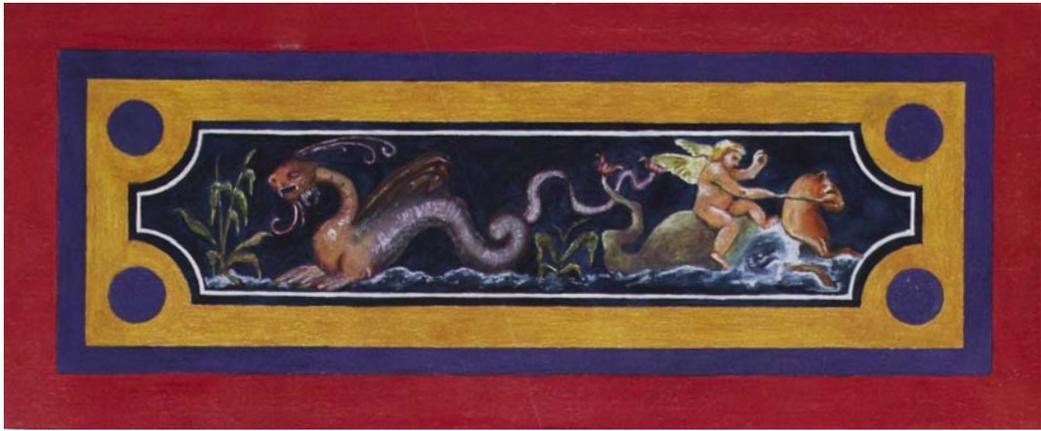


(Fig. 124) Puerto, María Isabel. (2019). *Rectángulo dos* [Dibujo vectorial].



(Fig. 125) Puerto, María Isabel. (2019). *Rectángulo tres* [Dibujo vectorial].





(Fig. 126) Puerto, María Isabel. (2019). *Rectángulo uno* [Dibujo técnica mixta sobre papel Fabriano Academia 350 g/m<sup>2</sup>].



(Fig. 127) Puerto, María Isabel. (2019). *Rectángulo dos* [Dibujo técnica mixta sobre papel Fabriano Academia 350 g/m<sup>2</sup>].



(Fig. 128) Puerto, María Isabel. (2019). *Rectángulo tres* [Dibujo técnica mixta sobre papel Fabriano Academia 350 g/m<sup>2</sup>].

## Julio de Aquiles

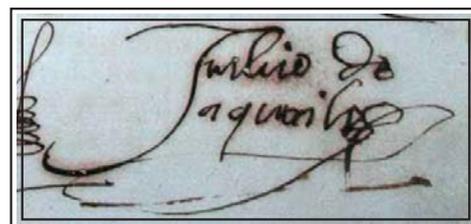
Giulio Aquili, Jiulio de Aquila, Julio Aciles, Julio Acilis, Julio Aquilis, Julio de Aquila, Julio Romano, Julius de Aquiles.

Julio de Aquiles, natural de Roma, era hijo del pintor romano Marcantonio Aquiles y nieto de Antoniazio Romano<sup>62</sup>, por lo que es evidente que aprendió la profesión en el taller familiar (Martínez Jiménez, 2019).

El primer documento en el que aparece Julio de Aquiles como pintor está fechado en 1524 en Rieti, en el que se solicita a los hijos de Marcantonio Aquiles que finalicen la capilla de Santa Bárbara en la catedral de la ciudad (Martínez Jiménez, 2019). En cuanto al año de nacimiento de Julio de Aquiles se estima que debió de ser en el primer lustro del siglo XVI, pues en 1528 firmaba un contrato de trabajo en la Capilla de Santa Maria dei Valli en Rieti, y para ello debía de ser mayor de edad con 25 años al menos (Martínez Jiménez, 2019). Además, la familia de Marcantonio Aquiles debió de marchar de Roma a Rieti a finales de 1505, por lo que Julio de Aquiles nació en Roma y de ahí que sea conocido como Julio Romano: “Del epíteto Romano se deduce que era Julio natural de Roma y seguía la práctica observada por muchos artistas italianos del Renacimiento, de apellidarse con el nombre de la población donde nacieron” (Gómez-Moreno González, 1888<sup>a</sup>, p. 126).

En 1517 la familia volvió a Roma (Martínez Jiménez, 2019) donde permanecían los hermanos de Marcantonio Aquiles en el taller familiar, Bernardino y Evangelista, y donde posiblemente integraran a Julio de Aquiles en los círculos artísticos romanos. Fue justo en este año cuando se comienza con uno de los mayores proyectos de Rafael Sanzio, la decoración de las Logias Vaticanas. En esta gran empresa posiblemente sería donde conociera a grandes maestros como Giulio Romano, Giovanni da Udine, Perino del Vaga, Giovanni Francesco Penni, y con artistas foráneos como Alonso Berruguete y Pedro Machuca<sup>63</sup> (Galea Andreu, 2000), puesto que era habitual que “multitud de jóvenes españoles volaron á Italia, sedientos de saber y gloria, á beber en las inagotables fuentes del Arte antiguo, y á inspirarse en las portentosas producciones de los genios del Renacimiento” (Gómez-Moreno González, 1873<sup>b</sup>, p. 113).

Tras la muerte de Rafael Sanzio en 1520, Giovanni da Udine debió de contar con un taller en el que participaban como discípulos Julio de Aquiles y posiblemente Alexander Mayner adquiriendo afianzada formación. No se tiene mucha información sobre la biografía de Alexander Mayner por lo que no es seguro si Julio de Aquiles y él se conocieron en Roma o en Génova en el proyecto para Andrea Doria, pues Mayner es de origen lombardo.



(Fig. 129) De Aquiles, Julio. (1556). [Documento, detalle]. A.H.M.U., Úbeda.

Firma de Julio de Aquiles en su testamento.



(Fig. 130) Del Vaga, Perino y taller. (1528-1538). [Frescos]. Palacio de Andrea Doria, Génova.

Jódar, A. (2018). [Fotografía]. Palacio de Andrea Doria, Génova.



(Fig. 131) Da Udine, Giovanni y taller. (Primer tercio S. XVI). [Frescos]. Castel Sant'Angelo, Roma. Jódar, A. (2018). [Fotografía]. Castel Sant'Angelo, Roma.

<sup>62</sup> Antonio di Benedetto Aquili –también llamado Antonio Aquili, Antonio Aquilio, Atomasso, Antonaza– trabajó en la curia Papal, siendo uno de los artistas romanos más relevantes durante la segunda mitad del siglo XV, pues tuvo una gran actividad como fresquista en numerosas iglesias de Roma. Julio de Aquiles estuvo claramente influenciado por la técnica de su padre y de su abuelo, aprendiendo la pintura en distintos soportes como en tabla o muro.

<sup>63</sup> Posiblemente fuese aquí donde conocieron estos dos grandes artistas españoles a Julio de Aquiles, pues encontrándose Aquiles en Valladolid, ya mostraba confianza Alonso Berruguete en él para que le tasase un retablo.

La primera intervención de Aquiles en el taller de Giovanni da Udine sería en Villa Madama (Dacos, 2007), empresa patrocinada por Giuliano de Médici, el que sería al poco tiempo Clemente VII. Los dibujos de angelotes y grotescos encontrados en la colección del Museo del Louvre están identificados como pertenecientes a la mano Giulio Romano, es decir, Giulio Pippi. Sin embargo, según Nicole Dacos (2007), estos dibujos preparatorios de Villa Madama con inscripción de “Giulio Romano” pertenecen a la mano de Julio de Aquiles, también conocido como Romano como se ha visto. Este argumento queda sustentado por la clara diferenciación entre el estilo de pintura de Giulio Pippi con formas y figuras vigorosas y robustas nada que ver con los dibujos del Louvre; con el estilo de Julio de Aquiles de esquemas compositivos ligeros y con este tipo de figuras de niños muy en consonancia con las composiciones, formas y trazos del Peinador de la Reina. Posteriormente Julio de Aquiles colaboraría junto con Domenico Zaga en la *Stuffetta* de Clemente VII en el Castel Sant’Angelo bajo la dirección de Udine.

De Roma pasaría en 1528 por Rieti como se ha comentado para finalmente viajar hasta Génova, colaborando en el taller de Perino del Vaga en la decoración del palacio del príncipe Andrea Doria hasta marzo de 1533, cuando concluyeron algunos trabajos coincidiendo con la visita del Emperador Carlos V el día 27 de ese mismo mes (Dacos, 2007). El edificio magnificente causó asombro y admiración en el Emperador y en su secretario Francisco de los Cobos.

No se sabe la fecha exacta de llegada de Julio de Aquiles y Alexander Mayner a España desde Italia, pero debió de ser entorno al mes de mayo de 1533, pues el 21 de abril de ese mismo año, Francisco de los Cobos regresaba de Génova a España trayéndose consigo posiblemente a estos dos artistas o al menos a Julio de Aquiles. Esta hipótesis se debe a que el 24 de julio de 1533, aparece el artista junto a Andrés de Naxera<sup>64</sup> tasando un retablo de Alonso Berruguete (Ceán Bermúdez, 1800, Tomo III) realizado para el monasterio de San Benito el Real (De Villalón, 1898) en Valladolid<sup>65</sup>, siendo esta la primera noticia documentada del pintor en España. Constan varias declaraciones de discordia entre Julio de Aquiles y el resto de tasadores por el retablo de Alonso Berruguete, una de ellas fechada el 29 de julio, en las que el firmante aparece en ocasiones como Julio de Aquiles y otras como Julio Romano (Gómez-Moreno González, 1888<sup>a</sup>).

El propósito de Francisco de los Cobos de traer a estos artistas a España era para que decorasen su casa de la villa de Valladolid. El palacio, con trazas de Luis de Vega de 1528<sup>66</sup>, fue calificado de imperial por haber alojado en él a Carlos V: “El Comendador mayor de León (...) traxo aquí asalariados de Italia dos ingeniosos mancebos, Julio y Alexandro, para labrar sus casas, los quales hizieron obras al gentil y antigüedad, que nunca el Arte subió a tanta perfección” (De Villalón, 1898, p. 170).

Es sabido que el secretario del Emperador encargó primeramente sus trabajos a otros artistas boloñeses, Biagio Pupini y Bartolomé Ramenghi Bagnacavallo<sup>67</sup>, durante su estancia en Bolonia en 1530 con motivo de la coronación del Emperador, pudiendo ver lo que se había ejecutado al fresco en la iglesia de San Salvatore. Sin embargo, por razones que se desconocen al final fueron sustituidos por Aquiles y Mayner cuando Cobos visitó Génova en 1533. Es importante comentar que no existe documentación explícita que justifique la intervención de Julio de Aquiles y Alexander Mayner en el palacio de Francisco de los Cobos en Valladolid. Lo que sí nos ha llegado a nuestros días son una serie de testimonios y datos indirectos que lo avalan, como los dibujos de Andrés de Melgar. De las pinturas murales al fresco de este palacio no queda rastro alguno en la actualidad, aunque no es del todo imposible que bajo las capas de enlucido haya restos de policromía del mismo estilo que las del Peinador de la Reina (Dacos, 2007).

De aquí pienfo yo que se enriquecieron Iulio, i Alexandro, (fi ya no es que fueffe discipulos de Iuan de Udine, o de Rafael de Urbino) los cuales valientes ombres vinieron de Italia a pintar las casas de Cobos Secretario del Emperador (...) a temple i fresco. (Pacheco, 1649, p. 360)

De Valladolid se fueron a Granada. Algunos estudiosos (Camón Aznar, 1979) han asegurado que de Valladolid pasaron a trabajar al palacio del Infantado de Guadalajara. Este dato es claramente erróneo, pues el palacio del Duque del Infantado se decoró en torno a 1580 por Rómulo Cincinato. En Granada intervinieron en las pinturas del Peinador de la Reina y en las Habitaciones de Emperador desde 1535 a 1545. En un documento fechado el 24 de marzo de 1546 aparece el nombre de Julio de Aquiles, pintor, pidiendo que se le pagara por lo labrado y pintado en la Estufa. Para ello se nombró

<sup>64</sup> O también llamado Andrés Najera.

<sup>65</sup> Dice Palomino: “Alonso Berruguete. Gran pintor, escultor y architecto (...). estudiò las antigüedades y estatuas antiguas en Roma. sus obras son el Retablo de San Benito el Real de Valladolid” (1742, p. 3).

<sup>66</sup> Hay quienes lo sitúan en 1526 (Keniston, 1980).

<sup>67</sup> Estos pintores estuvieron trabajando en Roma donde parece ser que mantuvieron algún tipo de contacto con Rafael Sanzio. No es seguro que participaran en las Logias, pero sí hay clara influencia rafaelésca en sus obras.

a Pedro Machuca, maestro mayor de las obras reales del alcázar, que tasara lo que había ejecutado Aquiles, ascendiendo la tasación a 33.562 maravedís (Gómez–Moreno González, 1873<sup>a</sup>). El abono se realizó el 29 de marzo y estaría referido a la ejecución de “once cuadros de bestiones y grutescos recuadrados; un friso grande de follaje del romano; otros dos de encima de otras tantas puertas, el dorado de molduras y guarniciones y varios adobos de puertas y ventanas” (Gómez–Moreno González, 1873<sup>b</sup>, p. 114) (Anexo IV, p. 242 de este estudio). Los once cuadros son referidos a los diez cuadrados de pinturas en los zócalos de la Sala de la Estufa y al antepecho de la finiestra con umbral de la misma estancia; el friso de follaje al romano sin lugar a dudas se trata del que está bajo el techo sobre fondo rojo pompeyano; las puertas y ventanas son referidas a las de la estancia y a los frisos de grutescos que hay sobre ellas. Por los trabajos que se enumeran en esta tasación, se atribuye a Julio de Aquiles los estucos, los dorados y las pinturas de grutescos del Peinador de la Reina. Asimismo, al reflejar en el documento la palabra “labrado”, deducimos que este artista pudo intervenir en el artesonado de madera o al menos en las puertas y ventanas. No se conoce si estuvo trabajando en esta ocupación durante todo el periodo de 1535 a 1545 por la falta de nóminas de algunos meses. Se refleja su nombre en el año 1542 pero en los años 1543<sup>68</sup> y 1544, Aquiles no es mencionando en las cuentas, volviendo a reaparecer en noviembre de 1545.

Esta tasación de 1546 sería quizás la última realizada en la Estufa y probablemente la única debido a que desde marzo de 1537, los artistas que pintaron el Peinador trabajaron a sueldo mensual de diez ducados según los cuadernos de nóminas localizados en el Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife (Gómez–Moreno González, 1888<sup>a</sup>). Aunque las primeras listas de cuentas conservadas estén fechadas desde marzo de 1537, probablemente los artistas comenzaron a trabajar con anterioridad, pues a los pocos meses, en agosto de ese mismo año, se refleja en los cuadernos de nóminas que “las cuadradas ya están doradas” (Martínez Jiménez, 2019).

Aquiles también trabajó con Juan del Campo en Granada, maestro vidriero, ayudándole posiblemente en los cartones para unas vidrieras, puesto que en su testamento<sup>69</sup>, Julio de Aquiles hace la siguiente declaración:

Declaro que yo fize çiertos padrones, que fueron doze, / a Juan del Campo, vecino de Granada, maestro de fazer / vidrieras, e se conçentraron que de cada padrón / me avie de pagar de hechura tres ducados / y yo tenia reçibidos en Ubeda, en nombre del dicho Juan del Cam/po, treinta ducados, los quales recibí de el Deán y de / sus mayordomos; mando que seis ducados restan de/biendo el dicho Juan del Campo se cobre de el y se den / a mis herederos. (Ruíz Fuentes, 1992, p. 95)

Hay quienes manejan la hipótesis de que las vidrieras en las que participó Aquiles pudieran ser las de la catedral de Granada realizadas por Juan del Campo y con los diseños de Diego de Siloé. Sin embargo, las vidrieras de la catedral comenzaron a obrarse tras ejecutar la ventana central del palacio de Carlos V, a partir de 1554 (Nieto, 2002), fecha en la que Julio de Aquiles estaba ya como vecino de Úbeda. Serían además conjeturas, pues se pide el pago de doce cartones y no de dieciséis (Ruíz Fuentes, 1992) que son los que corresponderían a las vidrieras de la catedral, por lo que es evidente que las vidrieras que se mencionan en el testamento son referidas a otras, muy probablemente a las del Peinador de la Reina (López Torrijos, 2000) diseñadas con la nueva tendencia del grutesco. Por otro lado, el maestro vidriero Arnao de Vergara, “entre 1538 y 1539 realizó vidrieras, hoy desaparecidas, para (...) la Casa Real y otras dependencias nuevas de la Alhambra” (Nieto, 2002, pp. 20–21).

Durante todos estos años vivió en Granada junto a su esposa Isabel de Monzón. De este matrimonio tuvo siete hijos<sup>70</sup>, uno de los cuales aparece reflejado en el archivo parroquial de Santa María de la Alhambra por su bautizo de 1545, advirtiéndonos que en la fecha aún se encontraba en Granada. Mencionar también que uno de sus hijos, Antonio, heredó el oficio de su padre obrando en varios trabajos de retablos y pintura al fresco en la provincia de Jaén (Almansa et ál, 2018).

Sin lugar a dudas, el encargo de mayor preponderancia y que les otorgó mayor prestigio en las carreras profesionales de Julio de Aquiles y Alexander Mayner, fue el proyecto de la Alhambra. Este reconocimiento no solo se debe por ser una encomienda de la Corte, sino también por tratarse de una obra de gran mérito.

Julio de Aquiles se mudó a Úbeda tras terminar la decoración del Peinador de la Reina para trabajar de nuevo al servicio de Francisco de los Cobos en su palacio de esta villa. Antonio Palomino hace mención de este encargo en su obra *El museo pictórico y escala óptica* alegando que “Julio y Alexandro (...) pintaron las celebres cafas de Cobos, en la Ciudad de Ubeda en el Reyno de Jaen” (1742, p. 3). Lo cierto es que Alexander Mayner no trabajó nunca en Úbeda.

<sup>68</sup> Este año no está en el archivo (Martínez Jiménez, 2018<sup>a</sup>).

<sup>69</sup> Testamento original y transcrito en Anexo III, p. 240 de este estudio.

<sup>70</sup> “Jerónima, Juana, Antonio, Faustina, Luis, Lucía y Valentina” (Ruíz Fuentes, 1992, p. 84).

El primer documento que certifica que Aquiles era vecino de Úbeda tiene fecha de enero de 1550 por la venta de Pedro, un esclavo negro<sup>71</sup>, a Alonso de Baeza (Almansa, 2008<sup>a</sup>). En Úbeda se construyó una casa con trazas en la portada de Andrés de Vandelvira en la colación de Santa María, pero con simplicidad en el diseño según puede leerse en un documento protocolizado en 1554 en el que se enumeran las condiciones (Ruiz Fuentes y Almagro, 1985), fijando residencia en 1555.

Además del encargo de pintar el palacio de Francisco de los Cobos, realizó otra serie de proyectos como las pinturas al fresco de la Capilla del Camarero Vago en la iglesia de San Pablo, la capilla del Deán Ortega en la parroquia de San Nicolás de Bari o la participación en la Sacra Capilla del Salvador, teniendo sus diseños similitud con los del Peinador de la Reina.

### Palacio Francisco de los Cobos en Úbeda<sup>72</sup>.

De la decoración de la casa solariega de Francisco de los Cobos en Úbeda, no queda nada en la actualidad por causa de los incendios acontecidos en el siglo XX, privándonos de poderlo conocer en todo su esplendor. Esta vivienda fue pintada por el artista Julio de Aquiles, aseverándolo algunos documentos en los que aparece su nombre como en una deuda con el operario Juanes de Chay, quien falleció en un accidente al caer desde una de las torres mientras pintaba en la casa de Francisco de los Cobos; otra de las referencias es la orden a la viuda de Cobos, doña María de Mendoza, de pagar 70 ducados al artista por las pinturas que ejecutó en su vivienda. Pero a pesar de estas referencias, en los documentos no se especifica si se tratan de las obras ejecutadas para la casa de Francisco de los Cobos en Úbeda o para las del castillo de Sabiote. Las trazas de este palacio son de 1531, iniciándose las obras 1532 (Almansa, 2008<sup>a</sup>).

### Frescos de la capilla del Camarero Vago.

En la iglesia de San Pablo de Úbeda, construcción de 1536 según aparece en su portada, Julio de Aquiles intervino con pintura al fresco sobre enlucido de cal y arena, y con el dorado y estofado para la capilla de Francisco de Vago y su retablo (Almansa, 2008<sup>a</sup>). En la pared izquierda se pintaron temas de la Resurrección y en la bóveda de tracería se doró la nervadura; al frente el retablo y sobre él, pinturas de unos profetas; en el muro derecho la Anunciación a los pastores, el prendimiento y la oración en el huerto; el arco, decorado con imitación a mármol. Estas escenas se combinan con motivos de grutesco, apareciendo también dos medallones con relieves de la Justicia y Caridad (Ruiz Fuentes, 1991; 1992). Ha llegado a la actualidad en desfavorables condiciones la decoración de esta capilla, pues solo se puede ver restos de dorado y una efigie masculina recostada con el brazo derecho estirado señalando hacia adelante. Esta información nos describe la mano del pintor, capaz de ejecutar grutescos y figuras humanas en escenas religiosas por lo que también pudo pintar la iconografía mitológica del Peinador.

Según el contrato<sup>73</sup> para su ejecución, se iniciaron las pinturas el 6 de noviembre de 1545 con la duración de un año, por lo que debieron finalizar en 1546 y percibiendo una cantidad de 150 ducados de oro por el trabajo (Ruiz Fuentes, 1991).



(Fig. 132) De Aquiles, Julio. (1546). [Fresco]. Capilla del Camarero Vago, iglesia de San Pablo, Úbeda. En Almansa, J. M. (2008<sup>a</sup>). *La pintura mural del Renacimiento en el Reino de Jaén*. Figura orante en la bóveda.



(Fig. 133) Atribuido a De Melgar, Andrés. (1545-1560). *Varios estudios de figuras* [Dibujo, detalle]. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.



(Fig. 134) Atribuido a De Melgar, Andrés. (1545-1560). *Diseño grotesco con un panel octogonal en el centro y dos grifos bebiendo de las placas sostenidas por una criatura híbrida* [Dibujo, detalle]. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

<sup>71</sup> Los esclavos eran signo de una buena posición económica. Sin embargo, cuando la situación empeoraba solían venderse.

<sup>72</sup> No se debe confundir con el palacio de Vela de Cobos con trazas de Andrés de Vandelvira.

<sup>73</sup> Contrato en Anexo V, p. 243 de este estudio.

### Capilla de Fernando Ortega.

La capilla del Deán Ortega se encuentra en la parroquia de San Nicolás de Bari en Úbeda. El retablo de la capilla fue realizado por el artífice Julio de Aquiles según una carta de pago firmada por el autor en 1554 tras haber realizado otros cobros. Uno de estos cobros corresponde al segundo tercio de los pagos a recibir en 1549 por lo que, bajo conjetura, puede datarse el inicio de la construcción en 1545. Pero por causa de la Guerra Civil, el retablo sufrió daños, conservándose en la actualidad el friso superior con decorado de grutescos, las columnas laterales abalaustradas, un entablamento y cornisa (Moreno Mendoza, 2007; Ruíz Fuentes, 1992).

Existen cuatro cuadros de un tamaño de 174 x 80 cm (Moreno Mendoza, 2007) con escenas de la Virgen atribuidos tradicionalmente a Julio de Aquiles pero sin apoyo documental y sin fundamento (Ruíz Prieto, 1999).

### Sacra Capilla del Salvador.

En la Sacra Capilla del Salvador de Úbeda, Julio de Aquiles habría intervenido según un documento fechado en junio de 1555, haciendo bajo el mecenazgo de Francisco de los Cobos:

Tres filas/ teras / conforme a un dibuxo que esta fecho de mano de Julio, con el / que esta començado a hazer la una / e a de llevar en cada una de ellas un feston e / raçimo de el anchura e gordura e largura que con / venga para la dicha obra e como lo ordenase Van/deelvira e Julio, con parecer del señor Deán. (Ruíz Fuentes, 1992, p. 86)



(Fig. 135) De Melgar, A., Berruguete, A. y De Aquiles, J. (S. XVI). [Dibujo]. Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

Perteneciente al cuaderno de dibujos atribuido a estos artistas.



(Fig. 136) Atribuido a De Melgar, Andrés. (1545-1560). *Diseño de un friso con grutescos* [Dibujo]. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

El testamento de Julio de Aquiles está fechado el 18 de junio de 1556, localizado en el Fondo de Protocolos Notariales del Archivo Histórico de Úbeda. Esto nos delata que el pintor probablemente sufriese algún tipo de enfermedad que le obligara a redactar su testamento y en el que se citan varias de sus obras (Ruíz Fuentes, 1992): un retablo con dorado, estofado y pintado encargado por Mayor de Zambrana en la iglesia de Santo Tomás; las pinturas de una cámara en la casa de Alonso de Villarroel médico de Cobos, en la Colación de Santo Domingo; un retablo encargado por Beatriz Me-gía quedado sin acabar; inacabado quedaba también un retablo en la capilla de los Segura en la iglesia de Santo Tomás; sin terminar quedaba un encargo de Francisco de Haro de una imagen; participó en el retablo de la parroquia de Santa María la Mayor en la localidad de Torreperogil según un protocolo firmado el 6 de noviembre de 1555; un retablo hoy en día desaparecido para la iglesia de Nuestra Señora del Collado de Segura de la Sierra.

Se le atribuyen unas pinturas murales en una casa solariega de la calle Lorenzo Soto número 3, vivienda que pudo pertenecer a Julio de Aquiles, pues como se ha dicho era vecino de la colación de Santa María desde el 6 de agosto de 1554 (Almansa, 2008<sup>a</sup>). Las pinturas parietales al temple encontradas en muy mal estado de conservación, muestran las estampas de San Jerónimo, San Gregorio, San Ambrosio y San Agustín, y están localizadas en las pechinas de una falsa cúpula (Moreno Mendoza, 2002).

Su fallecimiento se produce el 10 de agosto de 1556, enterrándose en la desaparecida iglesia de Santo Tomás en Úbeda. Desafortunadamente la mayoría de los trabajos ejecutados por Julio de Aquiles han sufrido en la historia desperfectos o directamente han desaparecido por causa de la barbarie e incuria humana o por las desamortizaciones de las obras de Arte, por lo que es difícil seguir su obra y sus características. Pero sin duda tuvo un gran bagaje artístico trabajando junto a reconocidos artistas coetáneos con numerosos encargos y debiendo de estar muy considerado.

Alejandro, Alesander, Alessandro, Alexandero, Alexandre, Alexandro, Maese Alexandre; Mayner, Mainer, Maina<sup>74</sup>.

Se conoce poco sobre el origen y la trayectoria de Alexander Mayner antes de su llegada a España. Varios autores lo sitúan como natural de la región de Lombardía, probablemente de Milán (Almansa, 2008<sup>a</sup>) o de Lugano<sup>75</sup>. Gómez–Moreno González (1888<sup>a</sup>) sostiene la hipótesis de que su procedencia quizás fuese flamenca por el apellido Mayner, pero este supuesto no está fundamentado por documentos o referencias que lo avalen.

El artista está íntimamente ligado a la figura de Julio de Aquiles y ambos vinculados al taller de Giovanni da Udine. No se sabe en qué momento y lugar debieron de conocerse Mayner y Aquiles, si fue en Roma tras la muerte de Rafael Sanzio, o en Génova en la decoración del palacio del príncipe Andrea Doria. En un libro de cuentas de Giovanni da Udine aparece el nombre de “Alessander” como colaborador en la elaboración de estandartes entre 1524 y 1526, tratándose posiblemente de Alexander Mayner (Martínez Jiménez, 2019). En ese periodo de tiempo Udine se encontraba en Roma, por lo que consecuentemente Alexander y Julio pudieron residir en la misma ciudad. También lo afirma el diccionario de artistas de Bénézit diciendo: “Estudiantes, en Roma, de Jean de Udine, discípulo de Rafael, estos dos artistas, enviados por Carlos a la Alhambra de Granada” (1976, p. 101).

Como se comentó en el apartado dedicado a la biografía de Julio de Aquiles, ambos artistas fueron traídos a España en 1533 por Francisco de los Cobos para decorar con pinturas al fresco de última tendencia “al romano” su palacio de Valladolid. De Valladolid viajó Alexander Mayner junto a su compañero a Granada para pintar los aposentos recién renovados en la Casa Real Vieja, pues Mayner aparece en las listas de cuentas del Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife. Una de estas referencias se hace el 12 de abril de 1541 en el que se dice: “Alejandro Mayner por seis onzas de azul para pintar el corredor de la Estufa” (Gómez–Moreno González, 1888<sup>a</sup>, p. 127).

Se ha documentado su residencia en la ciudad de Granada desde 1534 (Martínez Jiménez, 2019), iniciándose la decoración de las Salas de las Frutas en 1535 hasta 1537. Posteriormente procedió, junto a Aquiles, a decorar la galería de acceso a la Sala de la Estufa y más tarde el Peinador de la Reina. Es en el Peinador de la Reina donde se le atribuye las imágenes humanas de gran tamaño además de las escenas de la Batalla de Túnez. Sin embargo, se trata de una suposición que realiza Gómez–Moreno González (1888<sup>a</sup>) por descarte, pues en los cobros referidos a los trabajos del Peinador de la Reina, aparece Julio de Aquiles como ejecutor de los grutescos y del dorado. Este dato no implica a que Alexander Mayner no interviniese en la pintura de grutesco y a que Julio de Aquiles no participase en la pintura de las efigies humanas de gran tamaño, pues ambos venían de Italia bajo la misma enseñanza.

Alexander Mayner estuvo casado con Juana Luzón y trabajó en Granada hasta su fallecimiento en 1545. Según un documento fechado en el año de su muerte, una señora llamada María Alonso demanda parte de los bienes por haberle servido durante diez años en la ciudad (Almansa, 2008<sup>a</sup>). Efectivamente, si Mayner tuvo una sirvienta durante diez años, en 1535 se encontraba en Granada coincidiendo con el inicio de la decoración en las Habitaciones del Emperador.

Otro proyecto pictórico en el que Mayner trabajó fue en unas pinturas para el antiguo convento de Santa Inés en el barrio del Albaicín, hoy en día desaparecidas (Almansa, 2008<sup>a</sup>). Y como tasador para un retablo obrado por Miguel de Quintana en la iglesia de San Nicolás, como puede verse en un documento publicado por Gómez–Moreno González en el que se dice:

Yo vi la obra de San Nicolás que hizo Quintana el dorado y la pintura y estofado que lleva el retablo cada cosa por sí en Dios y en mi conciencia que á lo que me parece que merece docientos ochenta ducados y antes más que menos y esto diré todas veces que fuere preguntado. Fecho hoy lunes á nueve de enero de 1542 años. –Yo Alesander Mayner pintor. (Gómez–Moreno González, 1888<sup>a</sup>, p. 128; Gómez–Moreno Martínez, 1983, p. 221)

<sup>74</sup> Apellido que se extendió principalmente en Lombardía y Emilia–Romagna. Las variaciones de este apellido se deben a las pronunciaciones dialectales dando lugar a derivaciones como Maini, Maino, Maynus, Mayna.

<sup>75</sup> Aunque en la actualidad Lugano es una ciudad Suiza, en el siglo XVI pertenecía a Milán.



## Escuela rafaelsca

La escuela rafaelsca estaba compuesta por un conjunto de artistas con Rafael Sanzio a la cabeza, caracterizados por revivir el Arte de la antigüedad clásica en el Renacimiento y plasmándolo especialmente en pinturas murales al fresco y suponiendo una auténtica revolución en la pintura. Experimentaron una innovación en el Arte para renovar la Iglesia y recrear la grandiosidad de la Roma imperial con los pontífices Julio II y León X. Fue precisamente León X, siguiendo la tradición de los Médici, quien realizó un importante papel de mecenazgo en las artes. Pero el interés de Rafael Sanzio por el mundo antiguo no solo fue dado desde el punto de vista arqueológico, nombrado conservador de las antigüedades romanas en 1515, sino también por revivir el ideal armonioso clásico. Así pues, en este taller estaba muy presente el estudio de lo antiguo, la atención a las formas anatómicas a través de una iconología clásica combinada con relieves de estuco y pinturas de grutescos denominándose modelos *Raffaelschi*. El maestro poseía la gran capacidad de estimular a sus jóvenes discípulos en la búsqueda del ideal de belleza, la armonía, la musicalidad y la elegancia del color y la forma. Incluso el Arte de Rafael se convertiría en el modelo de referencia para escuelas de Arte posteriores.

La fama y el prestigio de Rafael gracias a su ingenio y virtud, se da a conocer cuando el Papa Julio II lo llama para pintar en Roma la Estancia de la Signatura, la Estancia de Heliodoro, la Estancia del Incendio del Borgo y la Estancia de Constantino. Ésta última pintada en época de León X. Para ello fue ayudado de artistas como Giulio Romano, Giovanni da Udine<sup>76</sup>, entre otros.



(Fig. 137) Sanzio, Rafael y taller. (1508–1511). *Virtudes* [Fresco]. Estancia de la Signatura, Palacios Vaticanos, Ciudad del Vaticano.

Puerto, M. I. (2017). *Virtudes* [Fotografía]. Estancia de la Signatura, Palacios Vaticanos, Ciudad del Vaticano.

En cuanto a Logia Vaticana, Rafael como maestro trabajaba junto a Perino del Vaga, Giulio Romano, Giovanni da Udine y Giovanni Francesco Penni, además de varios discípulos bajo su supervisión entre los que pudo estar Pedro Machuca durante su viaje de formación a Italia. En ellas se representan las historias de Giuseppe y David entre grutescos y ornamentos en estuco de suma elegancia que están muy vinculados con la decoración del Peinador de la Reina por la forma y el color de las pinturas así como por el dorado de los estucos (Dacos, 2007).

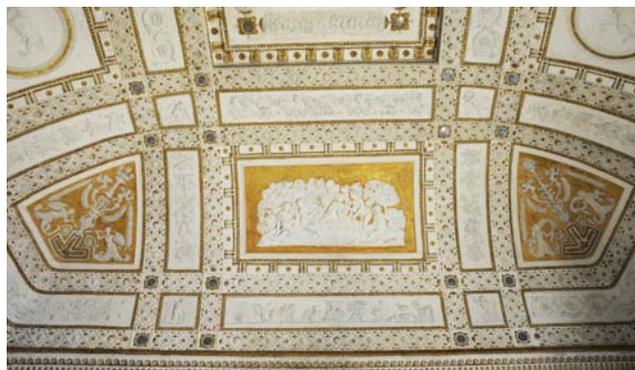
Entonces Rafael, para todo lo relacionado con los estucos y los grutescos, nombró jefe de aquella obra a Giovanni da Udine, que destacaba por su excelencia en su oficio, sobre todo en los animales, en los frutos y en otras cosas diminutas. (Vasari, 2004, p. 722)

La Logia o *logge* es una pequeña galería del Vaticano encontrada en el segundo piso del edificio realizado por Bramante en época de Julio II, iniciándose su construcción en 1512. Tras la muerte de Bramante en 1514, Rafael se hace responsable de la obra, y desde 1517 a 1519, en la decoración pictórica al fresco en la que se representan ramos frondosos de uvas, rosas, jazmín y pájaros en las paredes y pilares; en las bóvedas, cielo azul con aves y animales.

su discípulo Giovanni de Udine, que era único pintando animales, hizo todos los animales que tenía el Papa León: camaleones, lechuzas, monos, papagayos, leones, elefantes y otros más extraños. Y además embelleció mucho ese palacio con grutescos y varios pavimentos, diseñó las escaleras papales y las logias que había empezado bien el arquitecto Bramante y que no había acabado debido a su muerte, y que fueron proseguidas según el nuevo diseño y arquitectura de Rafael, de las que hizo una maqueta de madera con más orden y ornamento del que había hecho Bramante. (Vasari, 1998, p. 357)

<sup>76</sup> Giovanni di Francesco de' Ricamatori, Giovanni Nanni, Juan de Udine o Juan de Odine.

Otro proyecto de relevancia fue la *Stuffetta* o *Stuffette* del Cardenal Bernadro Dovizi da Bibbiena en el Vaticano, una de las *loggettas* más bellas decoradas “a la antigua”. Fue encargada por el cardenal a Rafael Sanzio en 1516 y se finalizó en 1517. El Papa le cedió al cardenal un apartamento íntimo dentro del palacio pontificio con una estufa y una logia que comunicaban con su dormitorio. Tanto la arquitectura como la decoración fue diseño de Rafael y fueron efectuadas por el maestro y sus compañeros Giulio Romano, Giovanni da Udine y Giovanni Francesco Penni. Cobra importancia la decoración mural al fresco de la estufa, en la que aparecen grutescos sobre fondo rojo, imitaciones marmóreas y representaciones de amorcillos conduciendo carros tirados por serpientes e historias de Venus que evocan al *Omnia vincit amor*. Es manifiesta la semejanza con el Peinador de la Reina.



(Fig. 138) Da Udine, Giovanni. (1537–1539). [Estuco]. Palacio Grimani, Venecia. Puerto, M. I. (2017). *Sala de Calisto* [Fotografía]. Palacio Grimani, Venecia.

El departamento de la estufa de Clemente VII en el Castel Sant´Angelo, está compuesto de una sala de baño y otra para el horno de la calefacción. Las paredes están estructuradas en nichos y recuadros enmarcados en estuco en cuyos interiores se representan grutescos, paisajes y escenas mitológicas de Psique, Cupido y Diana (Martínez Jiménez, 2019). La decoración es muy similar a la del Peinador de la Reina con delfines cabalgados por amorcillos, máscaras, motivos vegetales y otros seres fabulosos. Fueron pintadas al fresco por Giulio Romano, Giovanni da Udine y Julio de Aquiles entre 1525 y 1527, recibiendo el cobro por los trabajos en 1530.



(Fig. 139) Da Udine, Giovanni y taller. (1525–1527). *Venus y Cupido* [Frescos]. *Stuffetta* de Clemente VII, Castel Sant´Angelo, Roma. En Martínez Jiménez, N. (2019). *La trayectoria italiana de Julio de Aquiles en el círculo de Rafael*.

La Villa Farencina muestra una decoración con frescos de Rafael Sanzio, Sebastiano del Piombo, Giovanni da Udine, Giovanni Antonio Bazzi, Giulio Romano, Giovanni Francesco Penni y Baldassarre Peruzzi. Las estancias más relevantes son la *loggia* de Galatea, la *loggia* de Cupido y Psique, la Sala del Frieze y el Salón Pompeyano.

Perino del Vaga llega a Roma en 1516 entrando en contacto con Giovanni da Udine, Giulio Romano y Giovanni Francesco Penni. Colaboró con Rafael hasta los últimos días de éste, en la decoración de la Villa Farnesina en Roma. De allí viajaría a Génova para trabajar en la decoración del palacio del príncipe Andrea Doria. En paralelo, Giulio Romano estaba trabajando en otra gran obra, la decoración del palacio del Té en Mantua a finales de la década de los años veinte y principios de los treinta. El palacio de Andrea Doria muestra aire de grandiosidad, con una distribución desde la entrada con dos salas a la derecha denominadas de los Gigantes, una sala a la izquierda dedicada a Neptuno, y una bella logia. Las habitaciones con chimeneas de mármol, tienen los techos abovedados con decoración de grutescos y estucos.

Perino trabajaba compitiendo con los demás para demostrar su capacidad (...), fue considerado el primero en el dibujo y en el colorido, así como el mejor, el más gentil y ordenado, el que daba más gracia y bella forma a las figuras y los grutescos. (Vasari, 2004, p. 722)

Giovanni da Udine era admirado por una pintura caracterizada por la psicología de la alegría y la vitalidad, por el brillante uso del color, por la atención a los detalles de paisajes y naturaleza muerta, y por manejo fino y delicado de la recién descubierta técnica del estuco. Trabajó en la decoración del estuco de los techos de Villa Madama en Roma junto con Giulio Romano<sup>77</sup> y Antonio da Sangallo el joven. La Villa de recreo para Giuliano de Médici está inspirada en la Logia Vaticana y fue realizada en la década de 1520. El contacto con Venecia llegó con el encargo para decorar el palacio del cardenal Giovanni Grimani en Santa María Formosa.

<sup>77</sup> Las disputas entre Giulio Romano y Giovanni da Udine eran constantes, pues sus estilos claramente diferirían. Se puso fin al problema cuando en 1523 Giulio Romano marchó a Mantua dejando a Giovanni da Udine como el único maestro de la decoración de la Villa durante varios años más (Dacos, 2007).

## El grutesco

También conocido con los nombres de: *a la antica*, al romano, *all'antica*, brutescos, *candelieri*, grotesca, grotesco, *grotesque*, *grotesca*, *grotesche*, *groteschi*, *grotesco*, *groteske*, *grutesque*.

La mayoría de estos nombres son derivados de italianismos.

El descubrimiento de la *Domus Aurea* de Nerón (Siglo I d. C.) y sus pinturas murales en 1480, además de otras representaciones pictóricas en ruinas de la antigüedad romana como Villa Adriana Tívoli, las pinturas conservadas en el Coliseo o en las Termas de Diocleciano entre otros yacimientos, supusieron un gran cambio en la pintura italiana del Renacimiento y que dieron lugar al perfeccionamiento de la técnica por permitir conocer aun con más exactitud la simbología mitológica a través de sus formas, cobrando el grutesco un importante protagonismo en la iconografía decorativa. Los frescos para adornar las casas de los ricos propietarios romanos representaban exuberantes jardines, vistas de paisajes idílicos, escenas animadas de la vida cotidiana, naturalezas muertas, escenas mitológicas, *putti* o niños desnudos, fantásticas arquitecturas filiformes desafiando a la gravedad, escenas relacionadas con el erotismo y el amor. Una pintura alegre cargada de imaginación que Rafael Sanzio y su escuela supieron aprovechar acudiendo a estos lugares, dejando en ocasiones sus firmas como pueden verse las de Giovanni da Udine en el palacio neroniano.

que Iuan de Udine, i Rafael de Urbino, infligues pintores (...) entraron una vez, entre otras, con la codicia de defenterrar los primores antiguos en fu arte, en los foterraños, o grutas de fan Pedro in Vincula, dode dizen, que fue el palacio de Tito; y en contraron alli con algunos pedaaços desta manera de pintura, i quedaron grandemente admirados de fu esotrañeza, i hermosura: i de ver, que el tiempo, ni el lugar no uvieffen sido parte para quitarle el luftre i la perfeccion de los colores. (Pacheco, 1649, p. 359)

Con el hallazgo de la *Domus Aurea* sepultada bajo las termas de Trajano en Roma, se pudo contemplar el repertorio de pintura antigua más rico que hasta el momento se había descubierto y que a pesar del tiempo conservaba sus bellísimos colores. Estas pinturas murales advierten un estilo muy marcado catalogado como el IV estilo pompeyano, o estilo fantástico e ilusionista (segunda mitad del siglo I d. C.), con el predominio de los colores rojo, blanco, negro y dorado, muy en consonancia con las decoraciones de Pompeya y Herculano<sup>78</sup> correspondientes a la época de Nerón en las que predominaban el uso de la perspectiva arquitectónica y escenas mitológicas con un sistema más variado y elaborado que los precedentes estilos<sup>79</sup>. Las pinturas al fresco se realizaban bajo una técnica muy bien controlada y con gran talento y virtuosismo en el tratamiento. Para ello se extendía los colores sobre una capa de cal y polvo de mármol en un área calculada para el trabajo de una jornada. Los estratos de preparación previa consistían en cal y arena sobre el muro bien seco, usándose progresivamente granos más finos para alisar las irregularidades del muro. En ocasiones se empleaba un estrato cerámico para evitar las humedades en la pared

Así, en consecuencia, “I por averla hallado en aquellas Grutas la llamaron Grutefco, i otros brutefcos” (Pacheco, 1649, p. 360), siendo una expresión proveniente de la palabra *grotta* o *grotte* usada por primera vez en el siglo XVI y difundida rápidamente.

No fe puede bien decir la belleza, que tiene esta entrada, ocasionada de este genero de Pintura Grutefca. Vieronla mucho los Egypcios, y despues los Romanos, que barrieron todo lo bueno del mundo, para adornar las paredes,

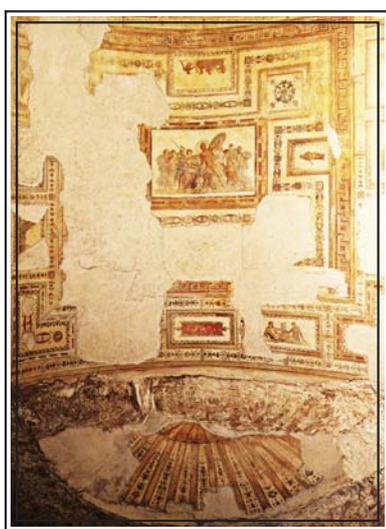
<sup>78</sup> Estas ciudades fueron descubiertas en el siglo XVIII, tratándose de los yacimientos arqueológicos más ricos del mundo y de gran importancia para la historia del Arte. La explosión del monte Vesubio en el año 79 d. C., sepultó a estas ciudades bajo una capa volcánica de ceniza y lapilli resultando ser extraordinaria para la conservación de los restos arqueológicos como los pavimentos y los frescos de las *domus*. En ellas se ha podido descubrir decoraciones de bellísima artísticidad con representaciones mitológicas y de grutescos y con un lenguaje idéntico a las pinturas de la *Domus Aurea*.

<sup>79</sup> La pintura se realizaba bajo patrones estilísticos que fueron evolucionando a lo largo de los siglos. Estos patrones están diferenciados en cuatro estilos: el I estilo (siglo II y principios del I a. C.), también denominado mármol fingido o estilo estructural, es un diseño en el que se emplean los colores a semejanza de los paneles rectangulares de mármol; el II estilo o estilo arquitectónico (mediados del siglo I a. C.), consiste en perspectivas falsas de columnas y vistas arquitectónicas combinada a menudo con paneles de mármol fingido; en cuanto al III estilo o estilo ornamental (primera mitad del siglo I d. C.), muestra una rica y delicada ornamentación con columnas sutiles, cornisas, candelabros y en los paneles centrales, frescos con escenas de la mitología griega y representaciones de jardines con gran carga botánica; el IV estilo.

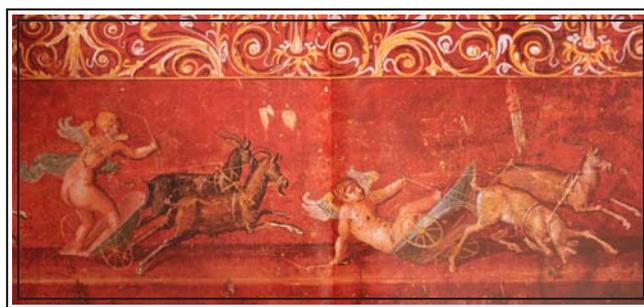
y altas de sus Exedras, y Grutas, donde tenían baños, y Recreaciones; por effo se llamaron Grutescos, por ser adorno de las Grutas; y otros, por la diferencia de Brutos, y Monstruos, que ay en ellos, como Satyros, Sylvanos, Leones, y Tigres, que hacen mucha variedad, los llamados Brutefcos. (Santos, 1698, folio 73)

A pesar de que los descubrimientos de las pinturas de la antigüedad romana fueron la causa de la nueva tendencia pictórica en el Renacimiento, hasta el momento el dibujo grotesco también era utilizado en época medieval en los relieves góticos y protorrenacentistas decorando la arquitectura bajo el nombre de “plateresco”, y en los manuscritos de adoctrinamiento de la Iglesia, aunque con menos frecuencia. Por lo que, artistas pioneros como Pinturicchio o Luca Signorelli, utilizaron como referente el *Codex Escorialensis*. Sin embargo, el Arte medieval grotesco se hallaba en una línea con formas rudimentarias y toscas que fue evolucionando aun grotesco más refinado en el Renacimiento. Pero estos “cambios de estilo como los descritos por Vasari no se bastaban solo en una mejora de la habilidad, sino que resultaban de diferentes maneras de ver el mundo” (Gombrich, 2002, p. 10). Hay que tener en cuenta que, tal y como argumenta Vasari en su obra, tras la caída del Imperio Romano todas las manifestaciones artísticas de pintura, escultura y sus derivados fueron arrasadas por los que él denominaba “bárbaros” que entre otros son los visigodos y su afán de cristianizar. Así se destruyó grandes obras maestras de artistas antiguos, y “como no tenían maestros que señalaran el camino a seguir (...) [los artistas medievales], hicieron esas escenas grotescas y ridículas que se ven talladas en mármol” (Vasari, 1998, p. 149). El repertorio extravagante y extrañamente moderno coetáneo al grotesco italiano, lo encontramos en el Arte flamenco de El Bosco con el paisaje turbulento y macabro con combinación de criaturas fantásticas y exóticas que influyó siglos más tarde a los movimientos expresionista y surrealismo. Por tanto, el estilo grotesco es una conjunción entre la evolución medieval y en el descubrimiento de un nuevo Arte ilusionista en la pintura, trasladándose incluso a la arquitectura y a la escultura. Así lo describe Miguel Ángel en *Diálogos de Roma* de Francisco de Holanda:

como aun grifo o a un venado transformarlo de la mitad para abajo en delfín o de allí para arriba en la figura que bien le pareciera, poniéndole alas en lugar de los brazos o cortándole los brazos si las alas quedaran mejor, aquel miembro que él cambia, sea de león o de caballo o de ave, será tan perfecto como el del género al que pertenezca. Y esto, aunque parezca falso, no se puede llamar sino bien inventado y monstruoso. Mejor se decora la razón cuando se introduce en la pintura alguna monstruosidad (para la variedad y relajamiento de los asentidos y advertencia de los ojos mortales, porque a veces desean ver lo que nunca han visto todavía o les parece que no pueden ser), más que, por muy admirable (que sea), la habitual imagen de los hombres o de los animales. Y de aquí se tomó la licencia el insaciable deseo humano de rechazar, pura una vez, un edificio con sus columnas y ventanas y puertas por otro de fingido y falso grotesco en el que las columnas están hechas de niños que salen de pomos de flores, con los arquitrabes y fastigios de ramos de mirto y las portadas de cañas y de otras cosas, que parecen del todo imposibles y fueran de la razón. Todo puede ser muy grande, si está hecho por quien lo entiende. (De Holanda, 2018, pp. 103–104)



(Fig. 140) Artistas anónimos. (68 d. C.). *Domus Aurea* [Fresco y estuco]. Domus Aurea, Roma. En Segala, E. (1999). *Domus Aurea*.



(Fig. 141). Artistas anónimos. (Segunda mitad S. I d. C.). *Amorini en carros* [Fresco]. Casa de los amantes Castos, Pompeya. En Magagnini, A. (2010). *El arte de Pompeya*.

Los artistas del momento quedaron fascinados por lo descubierto causándoles un importante interés, ejerciendo el palacio de Nerón una considerable fuente de inspiración. Pues los grutescos localizados en los muros muestran un rico repertorio de metamorfosis continua, en un mundo onírico de fantasía extravagante con la creación de figuras irreales que dan rienda suelta a la imaginación y que evocan a una imagen idílica de la antigüedad romana, por lo que también son mencionados como una forma de obrar “a lo antiguo” o “a la romana”. El grutesco en sí mismo también tiene una base mitográfica que parte de la literatura clásica con grandes obras de Ovidio, Homero o Virgilio donde se describían a seres monstruosos y deidades, para así establecer relaciones entre la heroicidad militar antigua con los nuevos triunfos modernos. Porque, como dice Lactancio, “¿y qué hacen los líricos, o los burlescos como Marcial, o los trágicos o los cómicos? ¿Qué hacen sino pintar verbalmente?” (De Holanda, 2018, p. 85).

Había una necesidad de conocer los nuevos modelos, cánones y repertorios que se estaban dando, por lo que los dibujos y grabados proliferaban difundiéndose de taller en taller como sistema comercial (Fernández Arenas, 1979), surgiendo además la tratadística para potenciar la tradición teórica gracias al desarrollo de la imprenta. Tratados de Arte en los que se explicaban estas nuevas formas como *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo, pues “la modernidad abrirá la posibilidad de apreciar estéticamente objetos naturales o artísticos con independencia de su valor lógico, religioso o moral. Es a esto a lo que se llamara la autonomía estética” (Brozal et ál, 2012, p. 23). Un discurso heterodoxo con cierto misterio e inverosimilitud, lejos del lenguaje ortodoxo de los rigurosos cánones del clasicismo, de la lógica racional y de los patrones de mimesis con la realidad. No por ello el grutesco se ausentó de la polémica puesto que, la ruptura de las reglas de composición y la reacción a la reflexión crítica, la determinación semántica y las formas libres y arbitrarias, provocó el rechazo en algunos tratadistas de Arte por salirse de las fórmulas del Arte considerándose pintura no seria y libertina. Juzgaban a esta modalidad como una pintura superflua porque “todo lo que, al ser accesorio o redundante, resulta en última instancia, ornamental y, por ello, no esencial” (Müller, 1985, p. 13).

Pues hoy se pintan en los enlucidos, antes monstruosidades, que representaciones de cosas verdaderas. Ponense juncos por columnas, por frontispicios garabatos estriados con hojas crespas y con roleos. Hacense candeleros que sostienen templitos, sobre cuyos frontispicios se ven nacer ciertos troncos muchos vástagos tiernos con volutas, sobre los quales hay, sin alguna verisimilitud, varias figurillas sentadas. Brotan así mismo de los vástagos ciertas flores, que producen de su centro medias figurillas, ya con cabeza humana, ya de brutos. Estas cosas ni existen, ni existieron, ni menos pueden existir. Sin embargo han prevalecido tanto semejantes novedades, por la estupidez de los censores, que van haciendo desconocer la verdadera belleza de las Artes. En efecto ¿cómo puede un junco sostener realmente un techo? ¿cómo sostendrá un candelero templitos, cornisones y frontispicios? ¿cómo tallos tan sutiles y tiernos sostener figuras sentadas? Y finalmente ¿cómo los troncos y vástagos pueden producir flores que se vayan trasformando en medias figuras? Y los hombres, viendo estos absurdos, no los condenan, antes gustan de ellos, sin ponerse á averiguar si ello puede ser ó no; porque teniendo ya obtuso el conocimiento, envejecido en su estragado gusto, no saben elegir lo que se funda en autoridad y reglas de Decoro. No deben aprobarse las pinturas que no sean imitación de lo verdadero; ni por mucho dibuxo que tengan deben alabarse antes de examinar si son ó no correspondientes á la verdad y razón, sin contradicción alguna. (Vitruvio, 1987, pp. 178–179)

El género del grutesco es una especie de *horror vacui* refinado con el relleno de paredes vacías, que adopta madurez con los artistas de la escuela de Rafael Sanzio en el *cinquecento*, pues gracias a la figura de maestros como Giovanni da Udine poco a poco se fue canalizando y difundiendo por toda Italia y posteriormente Europa. Este fenómeno efervescente, junto a la cultura renacentista, se manifiesta en los edificios religiosos y civiles cual villas, palacios reales y palacios nobiliarios por el gusto y adopción de los ornamentos clásicos, exóticos e innovadores considerados expresión externa de poder que evolucionará al rococó y al neoclásico. El encanto del grutesco radica en lo variado y extraño con la combinación de “extravagancias de la naturaleza” (Vasari, 1998, p. 122), personificaciones mitológicas, alegorías grecorromanas y formas surgidas del capricho y fantasía del artista. Una desorganización de formas que pueden resultar ilógicas pero que se enmarcan en un sistema equilibrado y armónico nada que ver con el azar y la arbitrariedad. Las composiciones estaban marcadas bajo un esquema geométrico con subdivisión de redes y de elementos arquitectónicos fingidos con efecto de ingravidez suspendidas en el vacío. En la literatura del siglo XVI utiliza el termino *Partimenti* para este tipo de representación. Las formas arquitectónicas imposibles se disponían en el espacio creando un efecto ilusionista en el que se combinaban con vegetales de guirnalda, arabescos, atauriques, roleos, festones, frutas, verduras y hortalizas. Criaturas mitológicas y fantásticas como sátiros, mascarones, silvanos, bestias, quimeras, mantícoras, gri-fos, hipogri-fos, harpías, esfinges, hidras, dragones, basiliscos, sirenas, ninfas o ángeles jugueteando con y sin alas (*putti*, *puttini*, *putto*, amorcillos, genios, querubines, serafines, *amorini*, *amoretto*, cupidos, erotes); también objetos cual medallones, cortinas, cestas, pérgolas, jarrones, abalorios, gemas, candiles, panoplias, liras; mamíferos tales como monos,

caballos, leones o leopardos surgidos por el gusto por lo exótico junto con cetáceos como delfines. También crustáceos y moluscos como cangrejos y conchas de almejas o coquinas; aves (*uccelli*) como golondrinas, gorriones, cisnes, pavos reales; además de caracoles, mariposas, abejas, víboras, peces, etc. Asimismo se muestran los cuatro elementos de la naturaleza: tierra, fuego, aire y agua.

monstruos, y caballos marinos, y cocodrilos, y peces, y culebras con admirable primor: asimismo las águilas y grifos y todas las otras aves hasta la corneja. Pero de monstruosidades y animales y aves diferentes en los grotescos hicieron ellos cosas admirables y deleitosas grandemente, y nuevas, las cuales pintaban en sus palacios al fresco. (De Holanda, 1921, p. 88)

Todas estas imágenes se entrelazan y metamorfosean de manera infinita creando formas híbridas y yuxtapuestas, por lo que los artistas no solo imitan a lo antiguo, sino que incorporaban nuevas cosas y diseños variados que en ocasiones creaban un enfoque divertido y cómico con mensajes escondidos.

Si un pintor quisiera añadir a una cabeza humana un cuello equino e introdujera plumas variopintas en miembros reunidos alocadamente de tal modo que termine espantosamente en negro pez lo que es su parte superior es una hermosa mujer, ¿podríaís, permitida su contemplación, contener la risa, amigos? Creedme, Pisones, que a ese cuadro será muy semejante un libro cuyas imágenes se representen vanas, como sueños de enfermo, de manera que pie y cabeza no se correspondan con una forma única. Pintores y poetas siempre tuvieron el justo poder de atreverse a cualquier cosa. Lo sé, y tal licencia reclamo y concedo alternativamente, pero no para que vayan combinadas ferocidades y dulzuras, ni se apareen serpientes con aves, corderos con tigres. (Horacio, 1984, p. 123)

Por otro lado, la representación animal tiene una unión figurativa entre hombre y animal: antropomorfismo. De la misma manera que durante la historia del papado hasta el Concilio de Trento los pontífices eran relacionados con animales de forma simbólica, en la Corte se empleaban criaturas fuertes y robustas como el águila imperial o el león.

Junto con la pintura del grotesco, se toma de la antigüedad romana la técnica del estuco o *stucchi* para crear relieves de figuras en paredes y techos, y “que se hace machacando en un mortero de piedra pequeños fragmentos de mármol (...). Debe de usarse solamente polvo blanco de mármol o de travertino, (...) [el cual] se mezcla con cal (...) poniendo dos tercios de cal y un tercio de mármol molido” (Vasari, 1998, p. 88). La técnica del estuco se trabajaba en húmedo y se aplicaba por capas, desde el grano más grueso al más tamizado. Para los relieves con labores se hacía uso de moldes tallados en madera. El principal artista difusor de esta técnica fue Giovanni da Udine: “Muchas obras realizadas por los modernos, que han vencido en esta técnica a los antiguos, hallándose muchos edificios por toda Italia así adornados” (Vasari, 1998, p. 123).



(Fig. 142) Da Udine, Giovanni. (S. XVI). *Carpintero* [Dibujo]. Museo Nacional de Estocolmo.



(Fig. 143) Da Udine, Giovanni. (S. XVI). [Fresco]. Sala Psique, Palacio Grimani, Venecia. Puerto, M. I. (2017). *Sala de Psique* [Fotografía]. Palacio Grimani, Venecia.



(Fig. 144) Da Udine, Giovanni. (S. XVI). *Loro* [Dibujo]. Museo Nacional de Estocolmo.

## El grutesco en España

fueron introduciendo los gallardos caprichos de los Grutescos ufados de los antiguos, de que hablaremos primero: los cuales son nuevos en España, i aun en Italia no â mucho que refucitò este modo despues de luengos años. Aunque Vitruvio lo reprehende como quimera impropias. (Pacheco, 1649, p. 359)

El humanismo y en concreto la modalidad pictórica del grutesco se extendió por toda Europa. En España el sistema neronianiano se dio por primera vez en el palacio de Francisco de los Cobos en Valladolid con las pinturas de Julio de Aquiles en 1533. De estos grutescos Andrés de Melgar, formado en el taller de Alonso Berruguete, se inspira para la decoración de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada. Para ello realiza una serie de dibujos copiados directamente de los frescos de Aquiles, localizados en la colección del Metropolitan Museum of Art de Nueva York<sup>80</sup>, y en los que aparecen anotaciones como “Julio” referidas a los diseños de Julio de Aquiles, y la palabra “flamenco”, referida probablemente a motivos aislados copiados de Cornelis Flores (Heredia, 2005). Existe también un cuaderno de dibujo (*taccuino*) lujosamente encuadernado localizado en la colección del Museo Lázaro Galdiano con dibujos de Alonso Berruguete, Julio de Aquiles y Andrés de Melgar, el cual fue propiedad de los Duques del Infantado (Heredia, 2005). “El encuentro con la obra de Aquilis debió producirse (...) en 1540 cuando Melgar regresó a Valladolid para tramitar su expediente de hidalguía” (Heredia, 2005, p. 137). Son el único testimonio visual de lo que pudieron ser las pinturas de dicho palacio, mostrándonos la similitud con los diseños del Peinador de la Reina. El tema de estos dibujos es el grutesco: animales fantásticos y vegetales amalgamados con divinidades clásicas. Nicole Dacos (2007) en su estudio, ha podido identificar a varios dioses paganos como Marte, Pisque y a Amor, por lo que deduce que posiblemente en Valladolid se representaba el amor entre dioses, similar a las representaciones del palacio de Andrea Doria en Génova y a los del palacio Grimani en Venecia con historias de amor entre Psique y Amor. Todos estos dibujos están realizados a tinta sepia con un trazo firme pero delicado con plumilla, línea fina pero con creación de volumen mediante rayado de líneas y la graduación de sombreado.

dedícate ahora a copiar las mejores cosas que encuentres realizadas por los grandes maestros, mejor para tí. Pero yo te aconsejo que elijas siempre lo mejor y más famosos, y así, día a día, raro será que no asimiles su estilo y su Arte; sin embargo, si hoy te dedicas a copiar a este maestro y mañana a aquel, no asimilarás ni el estilo de uno ni el del otro y te volverás caprichoso, y aquel cada estilo te disipará la mente. Ahora quiero imitar a éste, mañana a aquel otro, y así no harás nada perfecto. (Cennini, 1982, pp. 55–56)

Francisco de los Cobos acumuló una de las más grandes fortunas de la época en España. El secretario del Emperador era conecador de los grandes artistas que se estaban dando en Italia y en España, utilizando el Arte como forma de poder, prestigio y reconocimiento social, y manifestándolo en la exuberante decoración sus palacios como el de Sabote, el de Úbeda, Canena y Valladolid. El Comendador Mayor de León nació en un seno humilde, por lo que su mayor aspiración y objetivo vital era adquirir la categoría de señor dentro de un estatus en la nobleza, preocupándole mucho su imagen social. Para ello ideó su propia marca personal por medio de las artes gracias a la iconología y al simbolismo que se anuncia a través de ellas. Procuró también estar a la vanguardia en el Arte para sorprender, pues en sus visitas a Italia con la Corte de Carlos V se interesaba por lo que allí se estaba efectuando e importándolo a España. De hecho consiguió sorprender al Emperador, pues debió de gustarle la decoración mural de Valladolid queriéndolo imitar en sus aposentos granadinos.

Álvaro de Bazán, uno de los más ilustres marinos del siglo XVI, también utilizó el recurso de decoración pictórica parietal para sus palacios como el del Viso del Marqués en torno a la década de 1580, realizado por las manos de pintores italianos influenciados por los palacios genoveses: Giovanni Battista Perolli, Esteban Perolli y Cesare de Bellis (López Torrijos, 2007). Exhibe un programa iconográfico de grutesco y mitología clásica aludiendo a la persona del Marqués de Santa Cruz. Así vemos en el zaguán a Neptuno con su carro y “entre cartelas se sitúan las figuras alegóricas de la Paz, la Navegación, La Victoria, el Poder, la Guerra y las Alianzas” (Sebastián, 1981, p. 74).

El palacio del Infantado de Guadalajara, mandado a construir por Íñigo López de Mendoza y Luna con trazas de Juan Guas, está decorado con frescos ejecutados por Rómulo Cincinato entre 1570 y 1585: Sala del Tiempo; Sala Atalanta

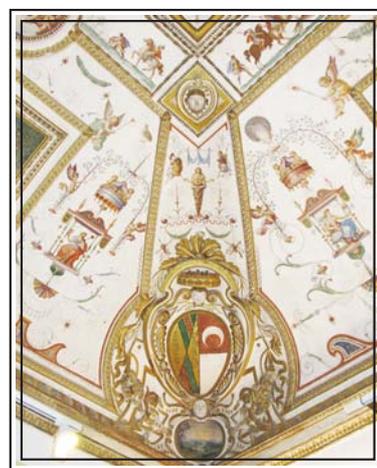
<sup>80</sup> También existe un dibujo en el Museum of Art de la Universidad de Michigan en Ann Harbor, y dos dibujos en la colección privada de l'École des Beaux-Arts de París (Dacos, 2007).

llamada también de la caza o de Diana donde predominan los pequeños grutescos; Salón de las batallas; Sala de los Héroes, donde aparecen personajes como Minerva o Cayo Mucio Scevola; Sala de los Dioses, entre los que se encuentra Vesta. También pintó Cincinato la Capilla de Luis de Lucena en Guadalajara con un rico repertorio en la techumbre.

El palacio de El Pardo en Madrid con la Torre de la Reina<sup>81</sup> decorada por Gaspar Becerra. En este lugar se desarrolla un programa pictórico influenciado claramente por lo que se hizo en la Alhambra pues, como se ha comentado con anterioridad, este artista colaboró en el Peinador bajo la dirección de Julio de Aquiles y Alexander Mayner (Martínez Jiménez, 2018<sup>a</sup>). Aparecen sobre fondo blanco naturalezas y temas de caza por el gusto de Felipe II. Gaspar Becerra viajó a Italia entre 1544 y 1556 con la recomendación de algún artista prestigioso en el panorama español, posiblemente Julio de Aquiles, consiguiendo un importante reconocimiento a su vuelta (García-Frías, 2005).



(Fig. 145) Perolli, G. B., Perolli, E. y De Bellis, C. (1576-1587). *Grutescos* [Fresco y estuco]. Palacio del Marqués del Viso, El Viso del Marqués. Puerto, M. I. (2018). *Grutescos en una bóveda del patio* [Fotografía]. Palacio del Marqués del Viso, El Viso del Marqués.



(Fig. 146) Cincinato, Rómulo. (1570-1585). *Grutescos* [Fresco]. Palacio del Infantado, Guadalajara. Turismo de Guadalajara. (2018). *Gutescos* [Fotografía]. Palacio del Infantado, Guadalajara.

## Palacio Grimani de Venecia

El palacio Grimani a Santa Maria Formosa de Venecia, es un edificio renacentista con exquisita decoración pictórica en su interior ejecutada por los artistas Giovanni da Udine, Camilo Mantovano, Francesco Salviati y Federico Zucari.

La saga de la familia Grimani, conocida en el Véneto por su colección de Arte, consiguió erigir este exuberante palacio con Antonio Grimani y después su hijo el Doge Domenico Grimani. Tras la muerte de Domenico, se dividió el palacio entre los herederos Girolamo, Marco, Vettore y Giovanni. Sin embargo, debido a la muerte de casi todos posteriormente, Giovanni Grimani se hace como único propietario del palacio, siendo el responsable de la ampliación y transformación arquitectónica y decorativa con gusto e inspiración “a la romana”.

Entre las salas más destacadas nos encontramos:

<sup>81</sup> También hay sala de la estufa.

El Patio. Está bordeado por una loggia la cual estaba decorada en su totalidad con motivos vegetales al fresco y con relieves en estuco realizados en los años treinta del siglo XVI. En la actualidad aún quedan algunos restos de las pinturas.

La escalera monumental. Fue de las incorporaciones más tardías dentro del siglo XVI, realizada entre 1563 y 1565 con bóveda de cañón. Fue decorada por Federico Zuccari con representaciones de las Virtudes combinadas con grutescos y molduras de estuco.

La Sala de Calisto, pintada entre 1537 y 1539 según el libro de cuentas (Zungo, 2013), fue decorada por Giovanni da Udine con motivos de estuco en el techo inspirados en la *Domus Aurea* y en las Termas de Villa Adriana en Tívoli.

La estancia de Diana y de Apolo fue decorada entre 1539 y 1540 por Giovanni da Udine. Aparecen motivos en estuco y sofisticados grutescos al fresco representando candelabros, hojas de acanto, pequeñas aves (*uccelli*) y pilastras al igual que las Logias del Vaticano. Los colores predominantes son el rojo, blanco y dorado ocasionando armonía con respecto a las formas. La historia de Apolo y Marsias se atribuye a Florentino Francesco Salviati, influenciado por la *Stuffetta* del Cardenal Bibbiena de 1517.



(Fig. 147) Da Udine, Giovanni. (S. XVI). *Mascarón* [Dibujo]. Beaux Arts, Paris.



(Fig. 148) Da Udine, Giovanni. (1539-1540). [Fresco]. Sala Apolo, Palacio Grimani, Venecia. Puerto, M. I. (2017). *Mascarón con cangrejos* [Fotografía, detalle]. Sala de Apolo, Palacio Grimani, Venecia.



(Fig. 149) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). [Fresco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada. Puerto, M. I. (2017). *Máscara en el intradós de un arco de la Galería Exterior* [Fotografía, detalle]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.

Sala del Follaje y la Sala Comedor. El artista Camilo Mantovano se dedicó a la decoración vegetal en estas salas con un discurso simbólico recreado a través de un jardín edénico pintado con bosques repleto de verduras, frutas, guirnaldas y flores mediterráneas combinados con los descubiertos en Las Américas como el tabaco y el maíz. En el exuberante bosque de la Sala del Follaje habitan numerosos animales con fuerte carga simbólica que complementan a la emblemática de Giovanni Grimani representada. Del mismo modo, en la Sala Comedor aparecen festones de caza y pesca alternadas con guirnaldas florales. Este tipo de representaciones se hacen a modo de ilustraciones científicas para mostrar la variedad del mundo y de los dominios. Fueron pintadas en los años sesenta del siglo XVI.

Sala de Psique. Fue decorada en los años treinta del siglo XVI con panojas de pescados y festones vegetales con aves. Estos frisos decorativos en vertical son muy similares a los encontrados en los Palacios Vaticanos y a las panojas representadas en el Peinador de la Reina por Julio de Aquiles. En cuanto al techo de esta sala, fue decorado con la fábula del Amor y Psique, hoy desaparecido.

Otras salas como: la Tribuna y la Antetribuna, con el pavimento y paredes con decoración marmórea; la Cámara de Oro; Sala de Doge, Vestíbulo y Capilla, donde se representan frescos de vegetales entre estucos; Sala de Gessi en la que aparecen restos de pintura parietal con representación de guirnaldas con frutas sobre fondo rojo pompeyano.

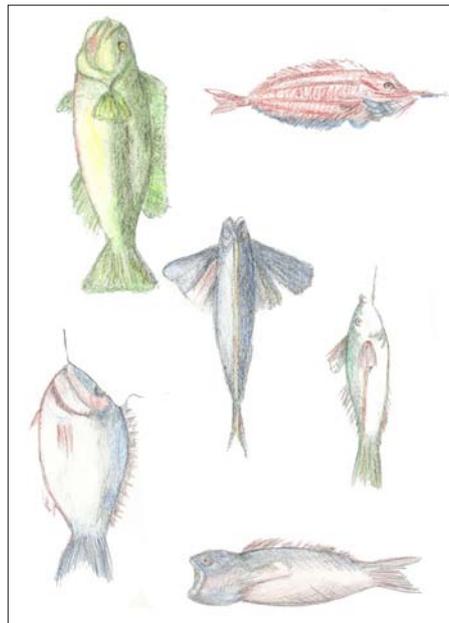




(Fig. 150) Da Udine, Giovanni. (S. XVI). [Fresco]. Sala Psique, Palacio Grimani, Venecia.  
 Puerto, M. I. (2017). *Panoja de pescado* [Fotografía]. Sala de Psique, Palacio Grimani, Venecia.  
 A la derecha, detalle del trazo de la sinopia en color rojizo para el encaje del dibujo  
 previo a la pintura.



(Fig. 151) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). [Fresco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.  
 Puerto, M. I. (2017). *Panoja de pescado en la Linterna* [Fotografía, detalle]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.



(Fig. 152) Puerto, María Isabel. (2019). *Peces* [Estudio dibujo]. Palacio Grimani, Venecia.



**T E R C E R**

**A P A R T I**



# *Hipótesis visuales*



El objeto principal de la presente tesis doctoral es poder crear una hipótesis visual de 17 fragmentos de las pinturas murales del Peinador de la Reina para poder comprender los lenguajes formales y narrativos que en ellas se representaban antes de su deterioro en algunas zonas. No obstante, no dejamos de percibir la maestría de estas pinturas, el exquisito criterio en la elección del color, la calidad técnica en el dibujo y la gran carga simbólica.

La elección de los fragmentos a interpretar por medio del dibujo no es casual, pues se han seleccionado atendiendo a la importancia compositiva o narrativa. Se tratan de fragmentos con las Virtudes Teologales y Cardinales de la Galería Exterior (6 fragmentos); templetos de Minerva, Júpiter, Abundancia y Fuego Sagrado de la Galería Exterior (4 fragmentos); templetos de la Fama y la Victoria del interior de la Linterna (2 fragmentos); dos composiciones de grutescos situados sobre las puertas Oeste y Este de la Galería Exterior que dan acceso a la Sala de la Estufa (2 fragmentos); intradós y jambas del arco de la Linterna (1 fragmento dividido); zócalos de la Galería Exterior (1 fragmento); antepecho y telares de la ventana en la Sala de la Estufa (1 fragmento dividido).

Para abordar el trabajo, se decide comenzar por las figuras de las Virtudes, pues son quizás una de las representaciones de mayor importancia en el conjunto del Peinador de la Reina y que, sin embargo, han sido muy sufridas en la policromía. Una vez resuelto el problema de interpretación de estas seis imágenes, se continúa con el resto de fragmentos, de los cuales unos requerirán de mayor interpretación que otros dependiendo de la extensión del área a reconstruir. No por ello ha sido fácil el trabajo de interpretación, procurando que la reconstrucción de estos fragmentos fuese lo más fiel posible a la realidad. Debemos mencionar también que los repintes sobre estas pinturas durante otras épocas, ocasiona dificultad en determinar qué zonas son originales (Aguilar y Hasbach, 2007).

En cuanto a la elección de la técnica empleada para la creación de nuestras hipótesis, ha sido una decisión tomada a partir del análisis de los personajes de las Virtudes, considerando que la técnica mixta de lápices de color, acuarela y gouache sobre papel de alto gramaje y con preparación de grisalla con tinte aguado de nogalina, era el recurso más adecuado para resolver estos dibujos. El proceso de trabajo pictórico llevado a cabo de manera sistemática, ha sido similar al que los artistas del siglo XVI realizaron, con la aplicación primeramente de los colores y tonos claros para posteriormente aplicar los claroscuros mediante el uso de veladuras y pequeños trazos lineales, y así conseguir los volúmenes. En zonas muy concretas de nuestros dibujos, se ha trabajado de oscuro a claro modelando con el claro.

Por otro lado, para una mayor comprensión de los fragmentos analizados, con la diferenciación entre las zonas aun conservadas en las pinturas originales y las zonas en las que se ha hecho la reconstrucción hipotética, se ha utilizado como recurso el dibujo lineal: mientras que los perfilados en negro es la parte existente en las pinturas aun hoy en día, las zonas con perfilado en azul son nuestro añadido interpretativo aunque para la digitalización se ha convertido esta línea a rojo para una correcta impresión. “Dibujar es saber que la línea existe, saber verla, y sobre todo saber hacerla ver” (Jódar, 1990, p. 19).

A continuación, se comenta el desarrollo y ejecución de las hipótesis visuales con un análisis formal en cada uno de los apartados de los fragmentos reconstruidos.

## Virtudes Cardinales y Teologales de la Galería Exterior<sup>1</sup>

*Epigrama a la muerte del Emperador Carlos Quinto. La Fama. [Fragmento]*

De quien los más poderosos	lo que en mil lenguas no cabe
su poder reconocieron,	ni en el orbe de la tierra.
y su nombre los famosos,	Do justicia y fortaleza,
y al que humillados rindieron	y con ellas temperancia,
sus armas los belicosos.	con muy constante firmeza,
Y en cuyo valor se encierra	vivieron en propia estancia,
cuanto en la paz y en la guerra	unidas con su grandeza.
merece que más se alabe,	(De Acuña, s.f.)

El ditirambo y alabanza a Carlos V en manifestaciones artísticas y literarias era fundamental para vender una imagen de hombre justo y honesto. Para ello se utilizaba como medio a metáforas y alegorías como son por ejemplo las Virtudes Teologales y Cardinales para mostrar fuerza, vigor o valor.

En la filosofía platónica, la ética y la política tienen como finalidad la liberación de una vida material regida por la opinión o falsa ciencia. Solo la virtud entendida como ciencia es capaz de conseguir esa meta. Platón, en la madurez de su pensamiento, promulgó cuatro virtudes fundamentales para la elevación del ser humano hacia el mundo de las Ideas y como capacidades morales de conducta para formar al ciudadano relevante, útil y perfecto. Se trata de las Virtudes Cardinales: Prudencia, función racional y rectora del alma, propia de los gobernantes o dirigentes; Fortaleza, virtud de los nobles sentimientos, del ánimo y la voluntad propia de los guardianes, es decir, los que defienden y mantienen el orden; Templanza, virtud que refrena las bajas pasiones o fuerzas irracionales del alma y es propia de los productores o de los dedicados a la actividad económica; Justicia, que equilibra y armoniza a las virtudes anteriores, no solo de manera individual con la ética, también del orden político y social ligada con el Estado. Manteniendo estas cuatro Virtudes se crea el concepto de hombre bueno capaz de gobernar y dar lugar a un Estado bueno; pues la virtud es un saber sobre el bien. Más tarde el cristianismo adoptó estas Virtudes para adaptarlas a sus principios e incorporando a la Fe, Caridad y Esperanza, inspiradas en los hábitos y en la voluntad de obrar bajo la razón iluminada por la fe.

En el Peinador de la Reina existe la representación de las alegorías de las Virtudes presidiendo la Galería Exterior del Mirador y que, a pesar del avanzado estado de deterioro que tienen, se muestran con auténtica firmeza y robustez. En ellas se puede ver claramente la influencia rafaelesca por el tipo de dibujo y por el tratamiento del color, muy similar a las Virtudes Cardinales situadas en la Estancia de la Signatura de los Palacios Vaticanos pintadas por Rafael Sanzio entre 1508 y 1511.

En la Península Ibérica no encontramos pinturas al fresco de Virtudes del primer tercio del siglo XVI, pero sí tenemos referencias de mediados y finales de la época renacentista en España o incluso de centurias posteriores como los siglos XVII, XVIII y XIX que, aunque el estilo de dibujo era completamente diferente al renacentista, los atributos y **símbolos** han sido siempre los mismos para la representación de estas imágenes. Así pues, podemos comparar las Virtudes del Peinador de la Reina con Virtudes de la época y de épocas posteriores para determinar la posición de cada uno de los elementos e insignias, y finalmente llegar a la hipótesis visual.

<sup>1</sup> Puerto y Jódar, 2020.



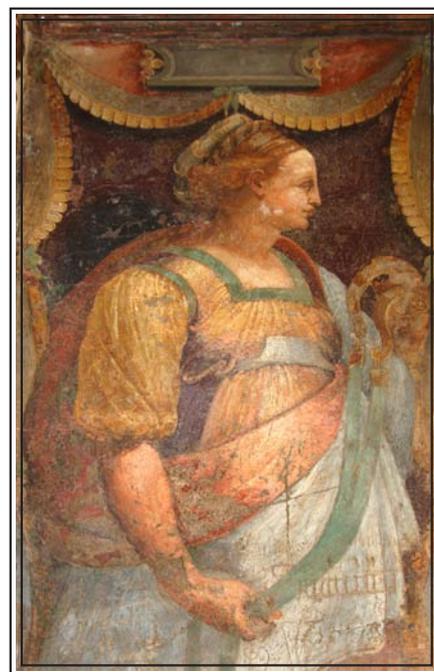
## TEMPLANZA.

La Templanza –Virtud Cardinal– es la figura más completa en su estado de conservación. Situada en la pared Este de la Galería Exterior del Mirador, junto a la puerta de acceso a la Estufa, conserva rostro, pie y manos, además de los atributos y ropas. De perfil y con mirada denotando tranquilidad hacia el blanco Albaicín, sus medidas incluida la escenografía y decorado son de 1,23 m de alto por 0,45 m de ancho.

Se representa entre cortinajes de tonos naranjas y ocre además de detalles de festones en dorado, y con una placa color pizarra sin inscripción en la parte superior central. La figura posee un tocado en la cabeza sobre cabellos cobrizos a modo de diadema con cintas de tonos dorados y tierra verde acorde con la moda renacentista, la cual era utilizada por las doncellas<sup>2</sup>. El rostro es sencillo con rasgos finos y dulces propios del prototipo de belleza renacentista: labios carnosos, tabique nasal poco pronunciado, ojos redondeados, cejas finas, pelo rubio y candor. En cuanto a la vestimenta, está compuesta por una túnica dorada con fajín, escote verde y una serie de clámides y estolas de tonos azul celeste y rojo.

Tiene en la mano izquierda una insignia dorada. Se trata de un freno para sujetar y gobernar las caballerías con barbada y bocado, además de dos riendas azul turquesa sujetas con la diestra. Gracias a este elemento podemos identificarla claramente como Templanza, tal y como ya lo habían hecho Torres Balbás posicionándola como la primera Virtud de la Galería, “Templanza, Esperanza, Fe, Caridad, Justicia y Fortaleza” (1931, p. 202); o López Torrijos diciendo que “en los extremos de las paredes del Mirador, seis grandes espacios verticales se reservaron para la representación de Virtudes (...), de las cuales solamente la de la Templanza es aún visible con claridad” (2000, p. 117). Ripa describe a la Templanza del siguiente modo: “cogiendo con la siniestra (...) un freno (...) a fin de representar la debida moderación de apetitos y pasiones” (1987, Tomo II, p. 354); y como “hermosa joven vestida con una clámide hecha de plata y oro” (1987, Tomo II, p. 355). Otra forma de representar a Templanza suele ser vertiendo un líquido en una tembladera de metal, pero no es el caso del Peinador de la Reina.

Como referentes visuales con el atributo del freno, podemos citar el grabado de Juan Barcelón *Alegoría de la Fortaleza y la Templanza* del siglo XVIII, el grabado de *La Templanza* de Marcantonio Raimondi (1510–1520), o el grabado de Michel Dorigny del siglo XVII de *La Templanza*; todos pertenecientes a la colección de la Biblioteca Nacional de España. Es importante mencionar también las Virtudes representadas en los frescos del palacio del Marqués del Viso realizadas por Giovanni Battista Perolli, Esteban Perolli y Cesare de Bellis<sup>3</sup> a finales del siglo XVI, y los del palacio del Infantado pintados por Rómulo Cincinato entre 1570 y 1585. Todos estos referentes muestran a la Templanza con el atributo del freno y riendas de caballo, comúnmente representada con el freno en la mano siniestra y las riendas en la mano diestra, tal y como sucede en el Peinador de la Reina.



(Fig. 153) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). *Templanza* [Fresco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada. Patronato de la Alhambra y Generalife. (2002). [Fotografía]. A.P.A.G, Granada.



(Fig. 154) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). *Templanza* [Fresco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada. Puerto, M.I. (2017). [Fotografía, detalle]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.

<sup>2</sup> En el siglo XVI las doncellas, muchachas jóvenes y vírgenes, mostraban su cabeza al descubierto con el adorno de una diadema; mientras que las casadas y viudas se cubrían la cabeza con la toca (Osorio y Díez, 2000).

<sup>3</sup> Ceán Bermúdez (1800) afirmó que las pinturas del palacio del Marqués del Viso en la localidad del Viso del Marqués, fueron realizadas por los hermanos Giovanni Battista Perolli y Esteban Perolli además de por Cesare Arbasia. Sin embargo, un estudio reciente de Rosa López Torrijos (2007), asegura que el tal Cesare mencionado en unos documentos de los trabajos de pintura del palacio, es referido a Cesare de Bellis y no a Cesare Arbasia, pues Bellis vivía en 1576 en la localidad del Viso del Marqués, en tanto que Arbasia en la fecha estaba aún en Roma.

Al tratarse de la imagen mejor conservada, han sido mínimas las partes a reconstruir por medio del dibujo. Gracias a ello, esta Virtud es la referencia principal para la reconstrucción del resto de Virtudes, siendo la base de un estudio exhaustivo de formas, colores y elementos simbólicos para comprender el conjunto de Virtudes y llegar a una equilibrada composición.



(Fig. 155) Barcelón, Juan. (S. XVIII). *Allegoría de la Fortaleza y la Templanza* [Grabado]. B.N.E., Madrid.



(Fig. 156) Raimondi, Marcantonio. (1510-1520). *La Templanza* [Grabado]. B.N.E., Madrid.



(Fig. 157) Cincinato, Rómulo. (1570-1585). *Templanza* [Fresco]. Palacio del Infantado, Guadalajara. Turismo de Guadalajara (2018). [Fotografía]. Palacio del Infantado, Guadalajara.



(Fig. 158) Perolli, G. B., Perolli, E. y De Bellis, C. (1576-1587). *Templanza* [Fresco]. Palacio del Marqués del Viso, El Viso del Marqués. Puerto, M. I. (2018). [Fotografía]. Palacio del Marqués del Viso, El Viso del Marqués.

## ESPERANZA.

La Esperanza –Virtud Teologal– solo conserva la parte superior. Está situada en la pared Este de la Galería Exterior del Mirador, representándose de perfil dirección Norte. Sus medidas son de 1,23 m de alto por 0,60 m de ancho incluyendo encasamento.

La Esperanza se encuentra enmarcada en un abocinado pintado con arco de medio punto. Dos blasones decorados con caulículos en las enjutas sobre el arco, flanquean una cartela sin inscripción. Las manos de la fémina se encuentran alzadas y en posición orante, haciendo referencia a su cualidad teologal: “Tiene las manos juntas y levantadas hacia el cielo, y dirigidos los ojos igualmente a lo alto” (Ripa, 1987, Tomo I, p. 355). La cabeza ha desaparecido, aunque se intuye la disposición con mirada hacia sus manos. Se conserva solamente el torso mostrando los colores de los ropajes: túnica de color dorado, fajín violeta, mangas celeste y cinta o clámide roja. A diferencia de otras representaciones de la Esperanza en relieves y dibujos en las que se muestra en vano fingido con venera –sepulcro de Juana I y Felipe I en la Capilla Real de Granada por Bartolomé Ordoñez, 1519–, la Esperanza del Peinador no se encuentra inscrita en una venera, sino que la concha queda dibujada con tonos dorados sobre la cabeza de la Virtud en la bóveda de horno simulada, al igual que ocurre con las imágenes de la Fe, la Caridad y la Justicia de la misma estancia. El significado de “la esperanza tiene dos objetos: conviene a saber: el bien esperado y el auxilio de Dios para conseguirle” (De Covarrubias, 2006, p. 508).

Ripa (1987, Tomo I, p. 354) describe a la Esperanza como “mujer vestida de amarillo, con un florido arbolillo en la cabeza”. Es cierto que está vestida con túnica dorada/amarilla, pero el tocado de arbolillo es imposible de percibir por lo que para la reconstrucción, siendo lo más coherente, se ha optado por utilizar la forma de la cabeza de la Templanza de esta estancia y con su mismo tocado.

Por otro lado, en la Capilla del Camarero Vago de la iglesia de San Pablo de Úbeda, pintada por Julio de Aquiles –a partir del 6 de noviembre de 1545–, hay en la bóveda una imagen femenina en posición orante de rodillas y manos uni-

das junto a una jarra o recipiente metálico (Moreno Mendoza, 2002) (fig. 132). Podría ser la Esperanza por la disposición de las manos y la mirada, aunque Almansa Moreno sostiene que aparece sentada una figura femenina “en actitud de oración, mirando hacia una luz brillante delante de ella y con una jarra a sus pies. Posiblemente sea la representación de una de las Virtudes Cardinales: la Templanza o la Prudencia” (2008ª, p. 85). Lo evidente es que tanto las figuras del Peinador de la Reina realizadas por Alexander Mayner y Julio de Aquiles, como la imagen de la bóveda de la Capilla del Camarero Vago ejecutada por Julio de Aquiles, pertenecen a la misma mano (Almansa, 2008ª).

Otro ejemplo de Virtudes contemporáneas a las del Peinador de la Reina, son las encontradas en el retablo mayor del Real Monasterio de San Jerónimo de Granada, obra de 1576–1603 (Cruz, 2017), en el que se muestra “un frontón de Dios Padre, a los lados las figuras de la Esperanza y la Caridad y en los intercolumnios las otras Virtudes” (Gallego y Burín, 1996, p. 293). Esta Esperanza guarda relación con la de Aquiles y Mayner por estar ataviada con túnica dorada. También aparecen las Virtudes Cardinales de la Fortaleza y la Justicia en el retablo de la Epístola del mismo monasterio, y la Fe y la Esperanza en el retablo del Evangelio.

Es importante el estudio de la parte inferior de la Esperanza del Tocador de la Reina puesto que se encuentra en avanzado estado de deterioro. Se intuye que la túnica dorada, con restos de policromía a la altura de la cintura, cae drapada hasta los pies. Basándonos en la Templanza del Peinador, dejaremos ver el pie derecho descalzo y de perfil. También se aprecia un cambio de color en la parte baja de la túnica a la altura de las rodillas. Por el tono oscuro y forma alargada, se ha deducido que es un ancla dejada caer sobre las extremidades de la Virtud debido a que este atributo suele ser su objeto identificativo (Ripa, 1987, Tomo I). Esta áncla suele estar apoyada sobre las piernas de la Virtud tal y como aparecen en numerosas esculturas y grabados de la época como la Esperanza del retablo mayor del monasterio de San Jerónimo de Yuste, obra de Antonio de Segura en 1582, o los frescos de la Esperanza del palacio del Marqués del Viso y los del palacio del Infantado.

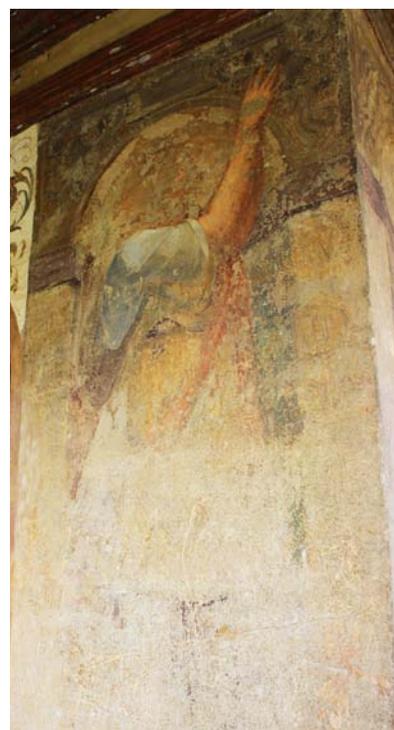
En definitiva, se ha utilizado a la Templanza de la Alhambra como principal referente para la reconstrucción de la Esperanza, siendo mujer joven con manos unidas y alzadas en posición orante, túnica hasta los pies desnudos y áncla apoyada en el suelo como principal insignia.



(Fig. 161) Perolli, G. B., Perolli, E. y De Bellis, C. (1576-1587). *Esperanza* [Fresco]. Palacio del Marqués del Viso, El Viso del Marqués. Puerto, M. I. (2018). [Fotografía]. Palacio del Marqués del Viso, El Viso del Marqués.



(Fig. 162) De Segura, Antonio. (1582). *Fe y Esperanza* [Tallas]. Monasterio de San Jerónimo, Cuacos de Yuste. En Pizarro, F. J., y Rodríguez, M. T. (2003). *El monasterio de yuste y el palacio de Carlos V.*



(Fig. 159) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). *Esperanza* [Fresco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada. Puerto, M.I. (2018). [Fotografía]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.



(Fig. 160) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). *Esperanza* [Fresco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada. Puerto, M.I. (2018). [Fotografía]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.

## FE.

La Fe –Virtud Teologal– se sitúa en la pared Norte de la Galería del Mirador y sus medidas son de 1,23 m de alto por 0,60 m de ancho incluyendo hornacina. Se trata de una de las figuras en peor estado, conservándose únicamente la parte superior, aunque no obstante se pueden intuir las formas genéricas.

Lo que nos hace pensar que se trata de la Fe y no de otra Virtud, principalmente es el color claro de su vestimenta y por poseer un libro abierto identificado como la Biblia, sujeto con al menos la mano derecha: “Mujer que aparece puesta en pie, sobre una peana, y revestida de blanco. Con la siniestra sostendrá una cruz, y con la diestra un Cáliz” (Ripa, 1987, Tomo I, p. 401). Se intuye también un mástil que se traza en diagonal con respecto al eje central de la figura, tratándose muy probablemente de una cruz de madera sujeta con el antebrazo derecho según la disposición anatómica, haciendo alusión a su condición cristiana. Así pues, el atributo del Cáliz queda totalmente descartado en la representación del Peinador de la Reina: “Virgen revestida de blanquísimo atuendo, que aparece puesta sobre una piedra que tendrá forma cuadrada. Con la diestra levantará en alto una cruz, y junto con ello un libro abierto, mirándolo fijamente” (Ripa, 1987, Tomo I, p. 402). Como referencia, en el retablo mayor del Real Monasterio de San Jerónimo de Granada, aparece la Fe situada en la zona central en posición pedestre sosteniendo una pequeña cruz (Cruz, 2017), y en el retablo del Evangelio vuelve a aparecer con Cáliz.

Esta Virtud está enmarcada en arco de medio punto y nicho fingido al igual que la Esperanza. Los colores más destacados y que aún se conservan son el azul celeste de la túnica y el rosáceo de la clámide, donde se percibe una fíbula dorada a la altura del hombro derecho. Las facciones se encuentran borradas, aunque quedan restos de pigmentación advirtiendo que el rostro es dibujado a 3/4 con mirada hacia el libro abierto. Sí aparece una corona laureada de oro.

Lleva corona de laurel, para mostrar la victoria que obtiene contra los adversarios de la Fe Cristiana, que son nuestros enemigos: el demonio, el mundo y la carne. Se hace esto así porque los antiguos emperadores, cuando obtenían el triunfo, solían presentarse coronados de laurel. (Ripa, 1987, Tomo I, p. 406)

Para la reconstrucción del rostro, se ha tomado como referente una de las pinturas de Julio Aquiles y Alexander Mayner del interior de la Linterna del Tocador de la Reina. Estas imágenes femeninas sostienen las escenas del Faetón (Dacos, 2007) y sus rostros están representados de frente y con mirada hacia abajo. Sin embargo, para la aplicación tonal de la cara se ha usado como referencia la Virtud Templanza, pues las figuras del interior de la Linterna presentan unas entonaciones demasiado duras en claroscuro, muy diferentes al tipo de rostro pálido e inmaculado que buscamos.

El arco de medio punto posee cartela sin inscripción y está decorado con dos figuras humanas aladas que la flanquean: con una mano sujetan el cartel; con la otra, una palma. En cuanto a la vestimenta, el drapeado de la túnica se reconstruye cayendo hasta los pies descalzos tomando como ejemplo la Virtud de la Templanza del Peinador de la Reina o la del sepulcro de Juana I y Felipe I. Esta segunda, representada en una hornacina y en posición pedestre sosteniendo una cruz con la mano izquierda (Gómez-Moreno Martínez, 1991).



(Fig. 163) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). *Fe* [Fresco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada. Puerto, M.I. (2018). [Fotografía]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.



(Fig. 164) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). *Fe* [Fresco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada. Puerto, M.I. (2018). [Fotografía]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.

Por otro lado, en el monasterio de San Jerónimo de Yuste, también aparece la Fe en el frontón coronando el retablo de la iglesia (Pizarro y Rodríguez, 2003). En este caso la Virtud, en posición pedestre y frontal, sostiene una cruz de madera con la mano izquierda y con los ropajes hasta los pies descalzos. La Sacra Capilla del Salvador en Úbeda muestra las Virtudes en el exterior de la puerta de la Epístola<sup>4</sup> con la Fe sujetando una cruz de su mismo tamaño. Del mismo modo, Ruiz Prieto asegura que en la fachada exterior principal de la misma capilla de Úbeda, se encuentran en las enjutas del arco la Fe y la Justicia, aunque éstas sin atributos:

dos magníficas esculturas de gran relieve, que representan la Fe y la Justicia, coronados por ángeles, sosteniendo una pábida encima de la clave, en la que se hallan escritas las definiciones dogmáticas de las dos Virtudes: *fides est credere quod non vides* dice la una, y *justicia est constan ac perpetua voluntas jus sum uniuersisque tribuendi* dice la otra. (Ruiz Prieto, 1999, p. 160)

Esta representación de las Virtudes en Úbeda de la segunda mitad del siglo XVI, coincide con la Fe y la Justicia de la puerta del Perdón de la Catedral de Granada de la primera mitad del mismo siglo, ambas realizadas por Diego de Siloé. Así lo dice Earl E. Rosenthal:

Por los años centrales de la década de 1530 surgió todo un grupo de escultores que se habían formado bajo la supervisión de Siloé, fundamentalmente en la ejecución de las esculturas de las portadas del convento de San Jerónimo y de la Catedral. [Como por ejemplo] Las figuras de la Fe y la Justicia situadas sobre la puerta del Perdón de la Catedral [de Granada]. (E. Rosenthal, 1988, p. 72)

Las Virtudes de la puerta del Perdón de Granada y las de la puerta principal de la Sacra Capilla del Salvador de Úbeda, son coetáneas a las Virtudes de la Logia del Peinador de la Reina; sin embargo, no comparten atributos en su representación. Por el contrario, otros ejemplos de pintura al fresco de la segunda mitad del siglo XVI con la Fe mostrando cruz y libro abierto, se asemejan en la gama tonal empleada y en la simbología con la Fe de Aquiles y Mayner. Se tratan de la Fe del palacio del Infantado en la Sala de las Batallas, y la Fe de una bóveda del patio en el palacio del Marqués del Viso.



(Fig. 165) Cincinato, Rómulo. (1570-1585). *Fe* [Fresco]. Palacio del Infantado, Guadalajara. Turismo de Guadalajara (2018). [Fotografía]. Palacio del Infantado, Guadalajara.



(Fig. 166) Perolli, G. B., Perolli, E. y De Bellis, C. (1576-1587). *Fe* [Fresco]. Palacio del Marqués del Viso, El Viso del Marqués. Puerto, M. I. (2018). [Fotografía]. Palacio del Marqués del Viso, El Viso del Marqués.



(Fig. 167) Ordoñez, Bartolomé. (1519). *Fe* [Relieve en piedra]. Capilla Real, Granada. En Gómez-Moreno, M. (1991). *Sobre el Renacimiento en Castilla*.

<sup>4</sup> Sebastián López (1981) señala que las Virtudes se encuentran en el lado del Evangelio de la Sacra Capilla del Salvador de Úbeda, pero lo cierto es que están situadas en la puerta de la Epístola.



(Fig. 168) De Siloé, Diego. (Segunda mitad S. XVI). *Virtudes* [Relieves]. Puerta de la Epístola de la Sacra Capilla del Salvador, Úbeda.

Puerto, M. I. (2019). [Fotografía]. Sacra Capilla del Salvador, Úbeda.



(Fig. 169) De Siloé, Diego. (Segunda mitad S. XVI). *Fe y Justicia* [Relieves]. Puerta principal de la Sacra Capilla del Salvador, Úbeda.

Puerto, M. I. (2019). [Fotografía]. Sacra Capilla del Salvador, Úbeda.



(Fig. 170) De Siloé, Diego. (Primera mitad S. XVI). *Fe y Justicia* [Relieves]. Puerta del Perdón, Catedral de Granada.

Puerto, M. I. (2020). [Fotografía]. Catedral de Granada, Granada.

## CARIDAD.

La Caridad –Virtud Teologal– está dispuesta junto a la Fe en la pared Norte de la Galería Exterior del Peinador de la Reina. La policromía se encuentra muy deteriorada por la humedad y los agentes climatológicos, conservándose solo la parte superior de la figura. Sus medidas son 1,23 m de alto por 0,60 m de ancho.

Esta Virtud queda enmarcada en un encasamiento fingido con arco de medio punto como la Esperanza, la Fe y la Justicia. Del mismo modo, presenta cartel en la parte central siendo la única que posee inscripción con rayaduras incisas sobre la pintura con el mensaje de *Dios CPn PaBLO Año de 1526*. No sabemos a quién se refiere con “Pablo”: ¿al nombre del autor de la firma?, ¿al que consideraba el autor de la firma que era el artista creador de estas Virtudes? Lo que sí está claro es que alude al siglo XVI cuando estas pinturas fueron realizadas. Claramente se trata de una inscripción de un viajero probablemente romántico, acostumbrados a grabar sobre las pinturas murales del Tocador y salas contiguas (Viñes, 2007). El viajero que debió realizar este *graffiti*, supuso que esta sala fue decorada en el año 1526, año de casamiento del Emperador viajando a Granada en su luna de miel. Lo cierto es que las pinturas fueron realizadas en las décadas de 1530 y 1540 por Julio de Aquiles y Alexander Mayner, quienes llegaron a España desde Italia años después a 1526 (Ruiz Fuentes, 1992).

El cartel está sostenido por dos figuras aladas con corona de laurel y rama de palma en la mano, posiblemente se traten de Victorias. La bóveda de hornacina contiene una concha en la parte superior sobre la cabeza de la Virtud, al igual que la Esperanza, la Fe y la Justicia. Además, esta bóveda parece tener trazados casetones fingidos con tonalidades rojizas propios del Arte clásico al estilo de la cúpula del Panteón de Agripa.

En cuanto a la Virtud, nos la encontramos en posición frontal con cabeza ligeramente girada hacia su izquierda y mirada hacia abajo. Este gesto advierte que en este lado de la escena hay un niño a sus pies. Asimismo, hay pequeños restos de policromía rosácea a media altura del fresco que advierten de representación humana. Esta afirmación queda además sustentada por la representación de la Caridad de numerosos referentes en las que la figura protagonista, pedestre, mira hacia el niño: “Sostiene a un niño con su brazo izquierdo, mientras lo está amamantando, mientras otros dos chiquillos aparecen a sus pies. Uno de ellos ha de estar sujetando la mano derecha de la figura” (Ripa, 1987, Tomo I, pp. 162–163). Es el caso por ejemplo, del grabado de *La Caridad* de Jacob Matham del siglo XVI perteneciente a la colección de la Biblioteca Nacional de España.

Se puede representar bien con un corazón ardiente en la mano o bien con un niño en brazos. Como en la puerta de la Epístola de la Sacra Capilla del Salvador de Úbeda, se intuye que sostiene a un niño en su brazo derecho –parece apreciarse la cabeza de este niño a la altura del pecho–, a diferencia de lo que comenta Ripa en su descripción afirmando que el niño es sostenido por el brazo izquierdo. En el caso del Peinador de la Reina, la Caridad le da la mano al niño pedestre con el brazo izquierdo por la disposición de su cabeza. Basándonos en referencias de Caridad, siempre coincide la mirada con el brazo estirado como en el caso de *La Caridad* del dibujo de Giorgio Vasari en la colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Se pinta con ella un niño, de acuerdo con aquella frase de Cristo que dice: *Quod uni ex minimis meis fecistis, mihi fecistis* (lo que a uno de mis pequeños hicisteis, a mí me lo hicisteis). En cuanto al traje, rojo por su semejanza con el color de la sangre, muestra cómo la verdadera Caridad se extiende hasta el mismo hecho de verterla, según nos lo asegura el propio San Pablo. (Ripa, 1987, Tomo I, p. 162)

Los colores del ataviado son rojo/rosa, azul ultramar y dorado, como en una de las pinturas de la Sala de los Dioses del palacio del Infantado en la que se muestra a la diosa Gea<sup>5</sup> (Marías, 1982). Esta imagen es un gran referente en color y dibujo, pero el principal modelo a seguir para la reconstrucción de las extremidades de esta Virtud, es la Templanza del propio Peinador de la Reina.

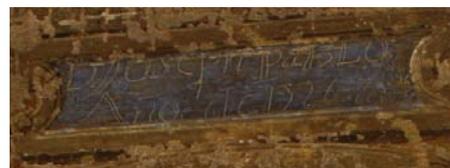
Normalmente la Caridad es representada con tres niños desnudos: dos a los pies y uno en brazos. “Los tres chiquillos muestran cómo, si bien la Caridad es una sola virtud, posee un tríplice poder, pues sin ella nada importan la Fe ni la Esperanza” (Ripa, 1987, Tomo I, p. 163). Las referencias claras para el dibujo de los niños pedestres en la reconstrucción de la hipótesis visual llevada a cabo son: el niño pedestre que aparece a la izquierda de *La Caridad* del grabado de Marcantonio Raimondi, año 1500, del que también cogemos el acto de levantamiento del vestido por parte del niño hacia la Virtud, mostrando así su pierna izquierda al desnudo; el niño pedestre situado a la derecha de *La Caridad* del grabado de un anónimo italiano con influencia de Rafael del año 1643. Ambos grabados corresponden a la colección de la Biblioteca Nacional de España.

Para las tonalidades de los niños que acompañan a la Caridad, se ha usado como referencia los niños representados en la franja que circunscribe la parte superior de la Sala de la Estufa del Peinador de la Reina. Es importante resaltar que en la mayoría de las representaciones, además de sostener a un niño en su regazo, la Caridad amamanta de su pecho desnudo a este niño, siendo de esta forma como se decide dibujar para la reconstrucción de la del Peinador.

Otros dos ejemplos de Virtud contemporáneos a las pinturas en estudio, con colores similares y con pierna al descubierto, son el grabado de *La Caridad* de Crispin de Passe en la BNE y el fresco de la Caridad de los hermanos Perolli y Cesare de Bellis del palacio del Marqués del Viso.



(Fig. 171) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). *Caridad* [Fresco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada. Puerto, M.I. (2018). [Fotografía]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.



(Fig. 172) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). *Caridad* [Fresco, detalle]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada. Puerto, M.I. (2018). [Fotografía, detalle]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.

<sup>5</sup> Esta figura al fresco de la diosa Gea puede confundirse con una representación de la Caridad por estar acompañada por niños.



(Fig. 173) Matham, Jacob. (S. XVI). *La Caridad* [Grabado]. B.N.E., Madrid.



(Fig. 174) Anónimo influencia de Rafael. (1643). *La Caridad* [Grabado]. B.N.E., Madrid.



(Fig. 175) Raimondi, Marcantonio. (1500). *La Caridad* [Grabado]. B.N.E., Madrid.



(Fig. 176) De Passe, Crispin. (S. XVI). *La Caridad* [Grabado]. B.N.E., Madrid.



(Fig. 177) Cincinato, Rómulo. (1570-1585). *Gea* [Fresco]. Palacio del Infantado, Guadalajara. Turismo de Guadalajara (2018). [Fotografía]. Palacio del Infantado, Guadalajara.



(Fig. 178) Perolli, G. B., Perolli, E. y De Bellis, C. (1576-1587). *Caridad* [Fresco]. Palacio del Marqués del Viso, El Viso del Marqués. Puerto, M. I. (2018). [Fotografía]. Palacio del Marqués del Viso, El Viso del Marqués.



(Fig. 179) Vasari, Giorgio. (S. XVI). *La Caridad* [Dibujo]. R.A.BB.AA.S.F., Madrid.

## JUSTICIA.

La Justicia –Virtud Cardinal–, situada en la pared Oeste de la Galería Exterior del Peinador de la Reina, tiene las medidas de 1,23 m de alto por 0,60 m de ancho.

Encontrada en un nicho fingido con arco de medio punto al estilo de las anteriores Virtudes –Esperanza, Fe y Caridad–, muestra los mismos elementos decorativos que posee la Esperanza en las enjutas del arco con heráldica desconocida. El paralelismo que existe entre la Esperanza y la Justicia es evidente, usándose las mismas formas y mismos tonos en su composición. En el centro, una cartela como en el resto de Virtudes en la que no aparecen formas ornamentales. Solamente aparece la letra “D” incisa sobre la pintura tratándose de un *graffiti* probablemente de los viajeros románticos. Hay que destacar también que en la bóveda creada por el abocinado simulado sobre la cabeza de la Virtud, hay representada una concha de oro como en la Esperanza, la Fe y la Caridad de la estancia.

Se trata de la Virtud peor conservada, preservándose únicamente algunas formas con restos de policromía en la parte superior de la representación, haciéndonos intuir las enjutas del arco, la cabeza y los hombros de la figura. Pero a pesar del delicado estado de conservación, se puede apreciar algunos trazos de pincel sobre todo en la parte de los blasones y del cartel que, por su simpleza decorativa, nos muestra que la Justicia y la Fortaleza probablemente hayan sido ejecutadas con menor detalle que el resto de Virtudes.

La Justicia mira hacia la esquina superior de su izquierda, mientras que el torso se ha representado a tres cuartos en semejanza con la Templanza. La tez tiene tono inmaculado, el pelo color anaranjado y una diadema dorada en forma de hoja muy posiblemente de laurel: “Bella mujer de virginal aspecto, coronada y revestida de oro, que con honesta severidad se muestre digna de honor y referencia. Ha de tener ojos dotados de agudísima vista” (Ripa, 1987, Tomo II, p. 8). Vemos cómo el candor y los modales sobrios se repiten en este tipo de iconografía.

En cuanto a la vestimenta de la Virtud del Peinador de la Reina, perceptible en la parte superior a la altura de los hombros, es de color rosada y con estola azul marino. La Justicia Divina se describe como “mujer de singular belleza que ha de ir vestida de oro, llevando en la cabeza una corona de lo mismo (...). Sostendrá con la diestra una espada desnuda, sujetando con la siniestra una balanza” (Ripa, 1987, Tomo II, p. 9). Quizás la parte del telar dorado sea la inferior, al igual que la pintura de la Justicia en el palacio del Infantado.

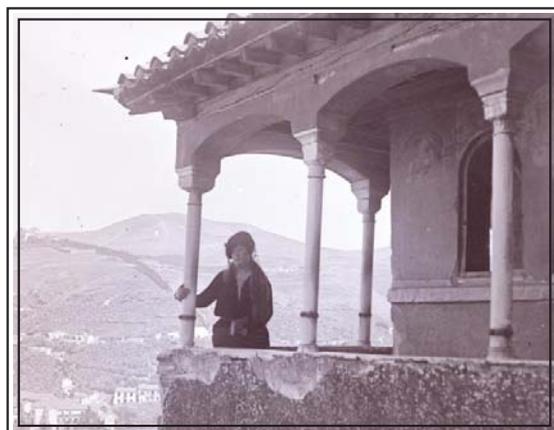
Viste de oro, para mostrar con el esplendor y nobleza de este metal la excelencia y sublimidad de esta clase de justicia. La corona de oro sirve para mostrar que la potencia divina es superior enteramente a la totalidad de las potencias del mundo. (Ripa, 1987, Tomo II, p. 9)

En cuanto a los atributos, es posible que la balanza sea el objeto destacable en la Justicia del Tocador de la Reina según la disposición anatómica del hombro izquierdo que parece sostener



(Fig. 180) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). *Justicia* [Fresco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.

Puerto, M.I. (2018). [Fotografía]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.



(Fig. 181) Anónimo. (S. XIX). *Antoñita en el Peinador de la Reina* [Fotografía]. Museo de Artes Decorativas, Madrid. En el lugar que ocupa la *Justicia* se aprecia el rostro de la figura.

un objeto pesado, y por encontrarse restos de policromía color dorado a la altura del torso; sin embargo, la espada que es otro de los atributos más utilizados para esta figura, es descartada para la Justicia en estudio. No puede tener espada claramente porque ésta suele representarse desnuda y alzada –como ejemplos, el relieve de la Justicia de la Catedral de Granada en la puerta del Perdón o la del grabado de Crispin de Passe de la colección de la BNE, ambas del siglo XVI– y, como podemos observar, no se aprecia ninguna forma alargada que sobresalga por la parte superior de la representación.

El tema alegórico a la Justicia es muy recurrido durante el siglo XVI, por lo que podríamos citar innumerables referentes en los que se muestra a esta Virtud con espada alzada y desenvainada. Tales como los grabados de la colección de la BNE de *La Justicia* de Jacob Matham de final del siglo XVI, o el grabado de Marcantonio Raimondi de 1510–1520. En el retablo del monasterio de San Jerónimo de Yuste por Antonio de Segura o en los frescos de la capilla de Luis de Lucena en Guadalajara atribuidos a Rómulo Cincinato, también están representadas la Justicia con balanza y espada alzada.

Otra forma de pintar a esta Virtud es junto a un avestruz, como en el caso del dibujo de *La Justicia* de Felipe de Castro del siglo XVIII, copia de Rafael, perteneciente a la colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En el caso de la Virtud de Mayner, no parece que sea el avestruz el elemento que acompañe a la Justicia por no haber restos de forma y color que rememoren al ave, además de no tener conexión con la simbología carolina.

No son estos los únicos atributos con los que se suele representar a esta Virtud. Otros ejemplos nos muestran cómo la fémina sostiene un cetro, como “en las medallas de Adriano, de Antonio Pio y de Alejandro (...). Se pinta con un cetro, como signo de mando y de gobierno del mundo” (Ripa, 1987, Tomo II, p. 11). Este es un gran paralelismo de “gobierno del mundo” entre los antiguos emperadores y el nuevo César Carlos V, por lo que posiblemente el segundo objeto representado en el Peinador de la Reina y sostenido con la mano derecha de la imagen, sea el cetro.

Por tanto, concluimos afirmando que la Justicia del Peinador de la Reina es claramente una Virtud sin espada. En cuanto a la Justicia del palacio del Infantado pintada por Rómulo Cincinato (1570–1585), es quizás la representación que más se asemeje a la del Peinador tanto en los ropajes y sus tonalidades, como en los atributos de cetro y balanza, además de mostrarse con cabeza girada hacia su izquierda, torso de frente y pies descalzos. La diferencia más destacable es el estado de posición sedente de la de Cincinato, mientras que la de la Alhambra es pedestre. Pero no será la Justicia del palacio del Infantado la única referencia con balanza, pues numerosos artistas han plasmado a la figura cardinal de esta misma manera.



(Fig. 182) Perolli, G. B., Perolli, E. y De Bellis, C. (1576-1587). *Justicia* [Fresco]. Palacio del Marqués del Viso, El Viso del Marqués. Puerto, M. I. (2018). [Fotografía]. Palacio del Marqués del Viso, El Viso del Marqués.



(Fig. 183) Cincinato, Rómulo. (S. XVI). *Justicia* [Fresco]. Capilla de Luis de Lucena, Guadalajara. Turismo de Guadalajara (2018). [Fotografía]. Capilla de Luis de Lucena, Guadalajara.



(Fig. 184) Matham, Jacob. (S. XVI). *La Justicia* [Grabado]. B.N.E., Madrid.



(Fig. 185) Cincinato, Rómulo. (1570-1585). *Justicia* [Fresco]. Palacio del Infantado, Guadalajara. Turismo de Guadalajara (2018). [Fotografía]. Palacio del Infantado, Guadalajara.

## FORTALEZA.

La Fortaleza –Virtud Cardinal– está situada en la pared Oeste de la Galería Exterior del Peinador de la Reina junto a la segunda puerta que da acceso a la Sala de la Estufa, y sus medidas incluyendo escenografía y decorado, son de 1,23 m de alto por 0,45 m de ancho.

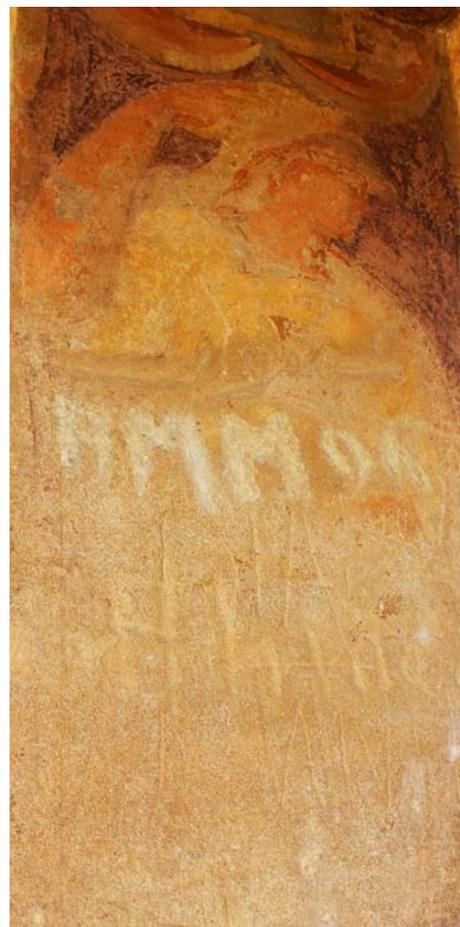
Se conserva únicamente la parte superior en donde se aprecia la cabeza de la Virtud con yelmo sujeto con la mano izquierda y parte del torso con ropa amarilla/dorada. Como en el resto de Virtudes, posee cartel en la parte superior central sin inscripción, muy similar a la primera Virtud.

Muestra consonancia con la Templanza por estar pintada entre cortinajes de tonos naranjas, ocre y festones en oro. A pesar de ello, el gesto de ejecución en las formas de la Fortaleza es menos detallado y de menor precisión si lo comparamos con la Templanza: sencillez en las cortinas sin filigrana a modo de bordados en oro; paleta de colores reducida a ocre y naranjas sin usar gamas más amplias como sucede en las primeras Virtudes; trazo del pincel menos delicado. Esto nos sugiere quizás la rapidez en la ejecución de las últimas Virtudes referidas a las de la pared Oeste, o por el excesivo repinte de épocas posteriores.

Existen fundamentalmente dos representaciones de la Fortaleza:

Mujer con túnicas helenísticas, pelo recogido y tocado y en su posesión, una columna partida como atributo. Son los casos por ejemplo de la Fortaleza representada en el retablo del monasterio de Yuste, la Fortaleza de la puerta de la Epístola de la Sacra Capilla del Salvador de Úbeda, la Fortaleza de la portada de la Real Chancillería de Granada, o la Fortaleza de la fachada del ayuntamiento en Jerez de la Frontera esculpida junto a Julio César y a la Justicia (Sebastián, 1981). En el palacio del Marqués del Viso está pintada al fresco este tipo de Fortaleza pero vestida además con coraza. Otro ejemplo claro es la Fortaleza de Ordóñez del sepulcro de Juana de Castilla y Felipe el Hermoso, con columna, túnicas drapeadas y pies descalzos sobre un león.

La otra forma de representar a la Virtud es mostrándola de manera militarizada con coraza y yelmo. Las insignias que suele sostener en sus manos pueden ser lanza, espada y/o escudo. Por ejemplo, la Fortaleza de Botticelli de 1470 en la galería Degli Uffizi, es pintada sedente con coraza de tonos plateados metalizados. Es de esta manera militarizada como se representa en el fresco del Peinador de la Reina que, aunque se trata de una mujer, se pinta con fisionomía de hombre sobre todo en el torso y hombros para mostrar robustez y fortaleza. Como comentamos anteriormente, es perceptible sobre la cabeza un yelmo plateado sin lambrequín ni penacho, sujeto con la mano derecha. Este elemento nos delata claramente que se encuentra ataviada con indumentaria de combate y no con túnicas helenísticas. También podemos ver que la piel y el cabello de la Virtud del Peinador son más oscuros que en el resto de Virtudes del lugar. “Mujer armada y vestida de color leonado, lo que simboliza la fortaleza por su semejanza con el león” (Ripa, 1987, Tomo I, p. 437). En la Fortaleza del Peinador de la Reina se aprecia en la parte superior del torso y en la manga derecha el tono amarillento “leonado” que describe Ripa. El autor continúa: “A los pies de la figura que decimos se ha de ver un león en posición yacente” (Ripa, 1987, Tomo I, p. 437). En este sentido llegamos a la conclusión de que muy probablemente hubiera existido un león a sus pies pero sin expresar fiereza, tal y como aparece en numerosas representaciones de la Virtud.



(Fig. 186) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). *Fortaleza* [Fresco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.

Puerto, M.I. (2018). [Fotografía]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.



(Fig. 187) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). *Fortaleza* [Fresco, detalle]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.

Puerto, M.I. (2018). [Fotografía]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.

Mujer armada y revestida con un traje de color leonado. En cuanto a su forma y su figura, ha de tener el cuerpo largo, la posición erguida, los huesos grandes, carnoso el pecho, moreno oscuro el color de su rostro y los cabellos fuertes y rizados. (Ripa, 1987, Tomo I, p. 437)

El brazo izquierdo se percibe levemente flexionado a la altura de la cintura por lo que posiblemente esté sosteniendo espada o escudo. Quizás se trate de una espada puesto que si fuese escudo le taparía el antebrazo, algo que no ocurre en este caso. “Mujer armada de coraza, lanza, espada y yelmo. Llevará un escudo con el brazo izquierdo, pintándose sobre él una cabeza de león, y sobre éste una maza” (Ripa, 1987, Tomo I, p. 440). La lanza es descartada para la del Peinador de la Reina puesto que en la parte superior del fresco no se percibe ningún elemento que sobresalga.

Al igual que la Fortaleza de la capilla de Luis de Lucena de Guadalajara pintada por Rómulo Cincinato en la segunda mitad del XVI, la del Peinador de la Reina va armada con coraza y con cinturón o hebilla de color cobrizo según los restos de policromía. La forma de este cinturón posiblemente sea semejante al de la Templanza de la misma estancia. Este referente de Cincinato se ha utilizado para la reconstrucción de los telares en color rosáceo a modo de indumentaria militar romana y pies descalzos junto a un león. El roble de la representación de Guadalajara no aparece en la imagen del Tocador por la ausencia de restos de policromía verde y por carecer de elementos que sobresalgan a la altura de la cabeza de la Virtud.

En cuanto al significado de la Fortaleza, no es otro que las capacidades de “valor, constancia, firmeza, tolerancia, vigor y fuerza. De manera que fortaleza se entiende así del valor del ánimo como las fuerzas corporales” (De Covarrubias, 2006, p. 556). Es valiente quien se esfuerza en hacer el bien, pero no lo es quien se esfuerza por apartarse de él.



(Fig. 188) Cincinato, Rómulo. (S. XVI). *Fortaleza* [Fresco]. Capilla de Luis de Lucena, Guadalajara. Turismo de Guadalajara (2018). [Fotografía]. Capilla de Luis de Lucena, Guadalajara.



(Fig. 189) Ordoñez, Bartolomé. (1519). *Fortaleza* [Relieve en piedra]. Capilla Real, Granada. En Gómez-Moreno, M. (1991). *Sobre el Renacimiento en Castilla*.



(Fig. 190) Perolli, G. B., Perolli, E. y De Bellis, C. (1576-1587). *Fortaleza* [Fresco]. Palacio del Marqués del Viso, El Viso del Marqués. Puerto, M. I. (2018). [Fotografía]. Palacio del Marqués del Viso, El Viso del Marqués.



(Fig. 191) Botticelli, Sandro. (1470). *Fortaleza* [Temple sobre tabla]. Galería degli Uffizi, Florencia. En Mancini, M. (2003). *Botticelli*.

## CONCLUSIONES.

En el Peinador de la Reina se representan con pintura al fresco tres Virtudes Cardinales y tres Virtudes Teologales ubicadas por parejas en cada una de las orientaciones de la Galería Exterior del Mirador: Templanza y Esperanza al Este; Fe y Caridad al Norte; Justicia y Fortaleza al Oeste. A su vez, están emparejadas dos a dos en similitud de formas y composición: la Fortaleza, localizada en la pared Oeste junto a la puerta de acceso a la Sala de la Estufa, y la Templanza en la pared Este anexa a la otra puerta de acceso a la *Stufetta*, tienen ambas los mismos elementos decorativos de cortinajes; la Esperanza en la pared Este, a espaldas de la Justicia en la pared Oeste, están enmarcadas en hornacina fingidas con blasones en las enjutas; Fe y Caridad, Virtudes Teologales encontradas en la pared Norte, están enmarcadas en nicho simulado con figuras aladas en las enjutas.

Todas miden 1,23 m de alto por 0,60 m de ancho, excepto la Templanza y Fortaleza que miden 1,23 m alto por 0,45 m ancho. Están representadas de forma pedestre sobre peanas con pies descalzos, y con rasgos idealizados serenos e inexpresivos; además todas muestran el rostro de perfil, excepto Fe y Caridad. Consideramos que lo más coherente para la reconstrucción, además de apoyarnos en todos los referentes citados anteriormente, es usar las propias figuras del Peinador de la Reina para basarnos en unas y en otras.

Muy probablemente los artistas que ejecutaron estas pinturas partieron desde la pared Este, luego Norte y por último Oeste. Esta hipótesis se puede sustentar con la utilización de una paleta de colores más amplia para las Virtudes Templanza y Esperanza con azules, violetas, verdes, rosas y ocres; mientras que para Justicia y Fortaleza utilizaron una gama más reducida. Además, podemos observar claramente que la Fortaleza es presentada con menos detalles decorativos como la filigrana de los cortinajes en comparación con la Templanza.

Por otro lado, estas figuras femeninas se muestran de mayor a menor estado de conservación en el siguiente orden: figuras de la pared Este, figuras de la pared Oeste, figuras de la pared Norte. Esto quizás se deba principalmente a los factores climatológicos y a la exposición directa a la intemperie afectando a unas orientaciones más que a otras. También el factor humano es causante de su deterioro con el propio abandono de la alcazaba, las incisiones sobre la epidermis policromada de los visitantes al recinto (Viñes, 2007), la polución causada por la contaminación de los siglos XX y XXI, o incluso la explosión de un polvorín próximo a la torre Abu-l-Hayyay (Gómez-Moreno González, 1873<sup>b</sup>) que ocasionó gran impacto sobre estas pinturas del exterior del Peinador de la Reina.

## HIPÓTESIS VISUALES.

Podemos decir que la conclusión es la propia hipótesis visual de las seis Virtudes Cardinales y Teologales localizadas en la Galería Exterior del Peinador de la Reina. Para ello ha sido necesario un estudio exhaustivo de formas y colores en cada una de las figuras para comprender la composición y la simbología tal y como se han descrito anteriormente.

La toma de datos en el trabajo de campo por medio de apuntes al natural, fotografías y medidas con cintra métrica y laser, se traslada al taller o estudio de artista para desarrollar el proceso creativo de dibujo:

1. Primeramente, se ha realizado un ensayo técnico en el que se ha utilizado papel Fabriano Academia color blanco de 120 g/m<sup>2</sup> y textura verjurada. La técnica empleada ha sido mixta con acuarelas, lápices de colores y gouache. Para el primer contacto con las Virtudes, se realiza un acercamiento al material a emplear para así coger soltura y conocer las posibilidades o las limitaciones que ofrece. Así, se comienza preparando el papel para encajar en tres pliegos de 78,5 cm de ancho por 75 cm de alto, las seis Virtudes: dos en cada uno de los pliegos.

Estas figuras se dibujan a escala 1:2 por lo que, atendiendo a las medidas de las Virtudes y sus decorados descritos con anterioridad, pasan a ser: figuras de la pared Este con 61,5 x 22,5 cm para la Templanza, y 61,5 x 30 cm para la Esperanza; figuras de la pared Norte con 61,5 x 30 cm para la Fe, y 61,5 x 30 cm para la Caridad; figuras de la pared Oeste con la Justicia con medidas de 61,5 x 30 cm, y con la Fortaleza de 61,5 x 22,5 cm.

Tras la preparación de un primer encaje de las imágenes en el soporte en papel, se ha utilizado como recurso un cañón proyector para proyectar las imágenes de las fotografías tomadas de cada una de las Virtudes y así encajar con mayor precisión y detalle en estos grandes formatos de papel. Para ello se coloca el papel en vertical sobre la pared y se proyecta la imagen dentro del área delimitada proporcionalmente.



Hay que señalar que es sumamente complicada la toma de fotografías de las paredes de la Galería Exterior para poder capturar las dimensiones de las pinturas al completo, por el hecho de encontrarse este lugar a gran altura en una de las torres del palacio nazarí y por ser una galería muy estrecha con el pretil muy bajo de tan solo 65 cm. También hay que tener en cuenta que estamos ante un lugar muy sensible a la interacción humana, no debiendo de exceder el contacto personal con el espacio, ya sea en forma de fotografías o en toma de medidas. Por estos motivos es inevitable que al fotografiar cada uno de los elementos que componen las pinturas parietales de la Galería Exterior, se capturen en perspectiva. Para solventar este problema, causante de la desfiguración de las formas, se decide realizar varias fotografías desde diferentes ángulos a cada una de las Virtudes para posteriormente hacer un montaje fotográfico en un programa de edición de imagen. La dedicación al trabajo de edición fotográfica es primordial para que el encaje de las pinturas sobre el papel sea el correcto y de manera proporcional. A pesar de ello, el método de edición de imagen no es al cien por cien efectivo para solucionar el problema de la perspectiva, por lo que la traducción de la composición al papel es compleja.

En este primer ensayo principalmente se pretende estudiar los elementos simbólicos y las formas: el dibujo. No obstante, el tratamiento del color también ha sido indispensable para conocer cómo responde la técnica elegida al papel utilizado. El resultado no ha sido positivo, pues se necesitaría un gramaje superior, además de una superficie lisa y no verjurada para la correcta adherencia en los poros del papel por el tipo de técnica empleada.

2. En segundo lugar, se ha realizado un análisis del color. Para ello se ha empleado nuevamente acuarelas, lápices de colores y gouache, además de aguadas de tinte de nogalina, tintas ocre y grafito. El papel utilizado para los estudios del color ha sido Canson Basik de 23 x 32 cm y 370 g/m<sup>2</sup> con textura lisa. El encaje del dibujo ha sido a escala 1:2.

Siguiendo la técnica de pintura mural renacentista con la preparación del muro y el empleo de imprimaciones de color, para este estudio se ha usado colores base sobre los que se emplea posteriormente la capa pictórica. Generalmente los colores de imprimación en el Renacimiento y concretamente en el Peinador de la Reina, suelen ser el rojo pompeyano y el verde veronés. Sin embargo, para la base de color en nuestros dibujos no se ha utilizado necesariamente estos colores, pues la técnica tratada sobre el papel blanco neutro causa tonalidades diferentes a las del muro. De este modo, para poder captar con mayor exactitud el color base y que proporcione un resultado similar al de las pinturas murales, se han hecho diferentes pruebas de color por medio de imprimaciones y veladuras en tintas y acuarelas. También se ha hecho un estudio de grisallas con diferentes tonalidades para poder sacar los claroscuros de manera armónica. Finalmente, se llega a la conclusión de que el proceso resolutivo de color base más acertado es el empleo de grisalla de tonalidad parda con tinta de nogalina sobre papel blanco neutro, tono utilizado en la antigüedad para dibujar sobre papel. El color parduzco que proporciona el tinte de nogal, aunque no es pintura en sí, nos ha permitido obtener los resultados deseados, consiguiendo un juego en transparencias e intensidades. La perdurabilidad de esta tinta sobre papel y combinada con el resto de técnicas aplicadas, es aún desconocido. No obstante, el resultado es el deseado.

Un proceso complejo de localización y adaptación a los nuevos materiales, las tonalidades y los claroscuros de luces y sombras de las pinturas al fresco. Para ello se ha utilizado a la Virtud de la Templanza como la figura principal de estudio de la que parten el resto de Virtudes, pues es la que en mejor estado de conservación se encuentra.

3. En esta tercera parte del proceso resolutivo a través del dibujo de las Virtudes, se ha realizado una corrección y mejora de los estudios anteriores. Con estos dibujos se ha llegado a la hipótesis visual definitiva.

En primer lugar se ha cambiado el tipo de papel a Fabriano Academia color blanco de 350 g/m<sup>2</sup> textura lisa, proporcionando un mejor acabado que en las anteriores pruebas. Cada una de las Virtudes está dibujada de forma individual a escala 1:2. Los pliegos de la Esperanza, Fe, Caridad y Justicia tienen cada uno las medidas de 70 x 37 cm, mientras que los pliegos de la Templanza y la Fortaleza son de 29,5 x 70 cm cada uno.

Al pasarlas a escala, el dibujo de cada una de las figuras tiene las siguientes medidas: figuras de la pared Este con 61,5 x 22,5 cm para la Templanza, y 61,5 x 30 cm para la Esperanza; figuras de la pared Norte con 61,5 x



30 cm para la Fe, y 61,5 x 30 cm para la Caridad; figuras de la pared Oeste con la Justicia con medidas de 61,5 x 30 cm, y con la Fortaleza de 61,5 x 22,5 cm.

Para la ejecución de esta propuesta final, se ha tenido una mayor exactitud y rigor en el trazo y en las entonaciones con una paleta de color muy bien estudiada. La Templanza ha sido la figura más examinada en color y forma, pues a partir de ésta, se ha podido obtener el resto de féminas. El encaje del dibujo sobre el papel ha sido muy cuidado, atendiendo a las siluetas en negativo y en positivo así como una mayor precisión en las líneas que delimitan cada una de las formas. En cuanto al color, primeramente se ha realizado una grisalla en todo el dibujo con tinta de nogalina para después aplicar el color con acuarelas, lápices de colores y gouache. Para crear mayor intensidad y volumen, con una clara diferenciación de luces y sombras además de fondo y figura, se ha utilizado nuevamente la tinta de nogalina muy diluida en agua y aplicada por medio de brochas y esponjas sobre la capa pictórica a modo de veladuras.

4. Finalmente, para una mejor visualización de las zonas en las que se ha realizado la reinterpretación de las formas, se ha utilizado como recurso el dibujo vectorial. Para ello existe una clara diferenciación entre las partes que aún perduran en el fresco con línea negra, y las partes reconstruidas con línea roja.

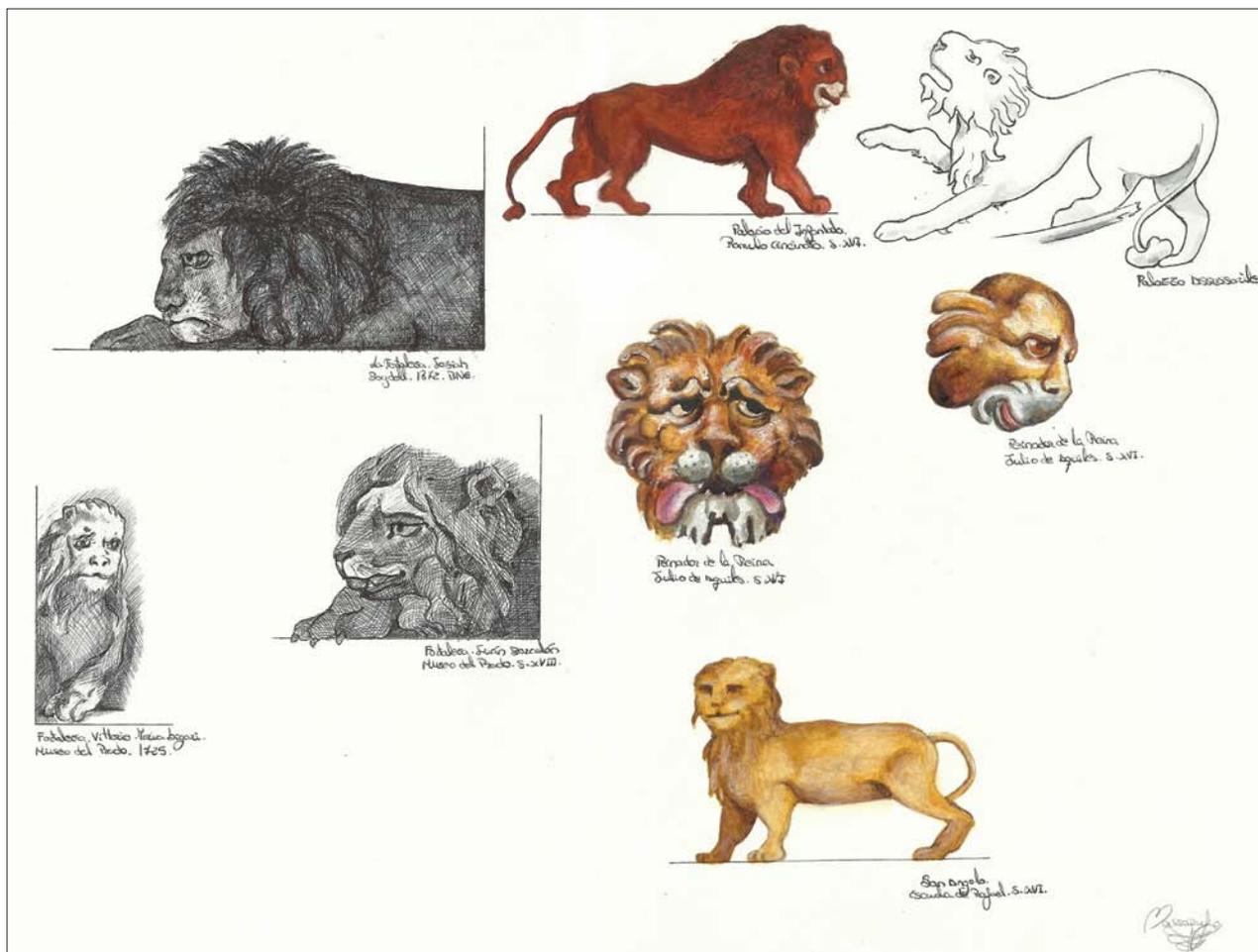


(Fig. 192) Puerto, María Isabel. (2018). *Virtudes* [Estudio dibujo 1, técnica mixta sobre papel Fabriano Academia 120 g/m<sup>2</sup> verjurado]. El cambio más significativo en el proceso de estudio ha sido el de la Virtud Justicia.



(Fig. 193) Puerto, María Isabel. (2018). *Esperanza, Fe, Caridad, Justicia, Fortaleza* [Estudio dibujo 2, dibujo de línea con grafito azul y tinta negra sobre papel A4 Parchemin L.A.R.].

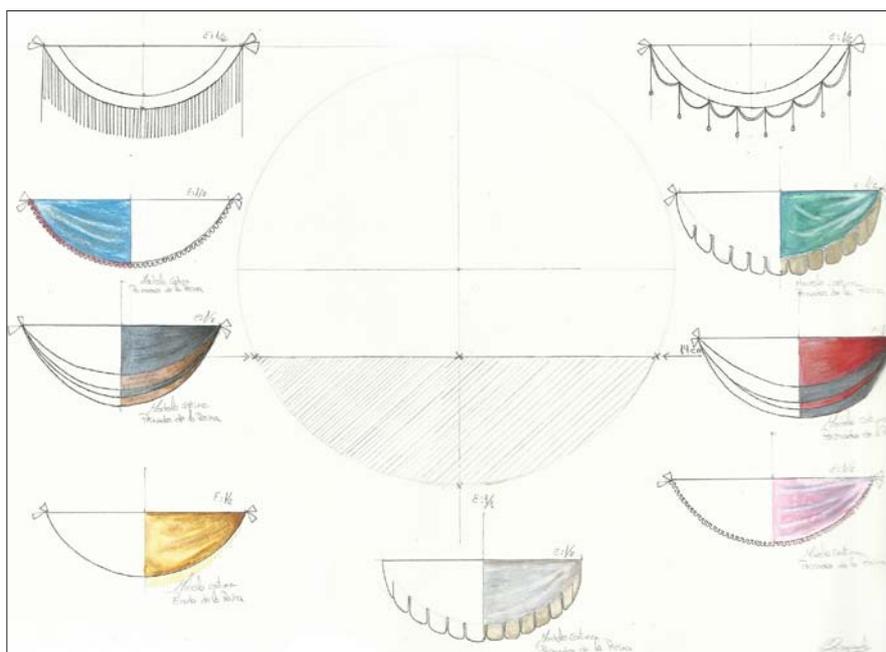
Para la digitalización e impresión de estos dibujos, se ha optado por cambiar a rojo la línea azul mediante edición digital para una mejor visualización.



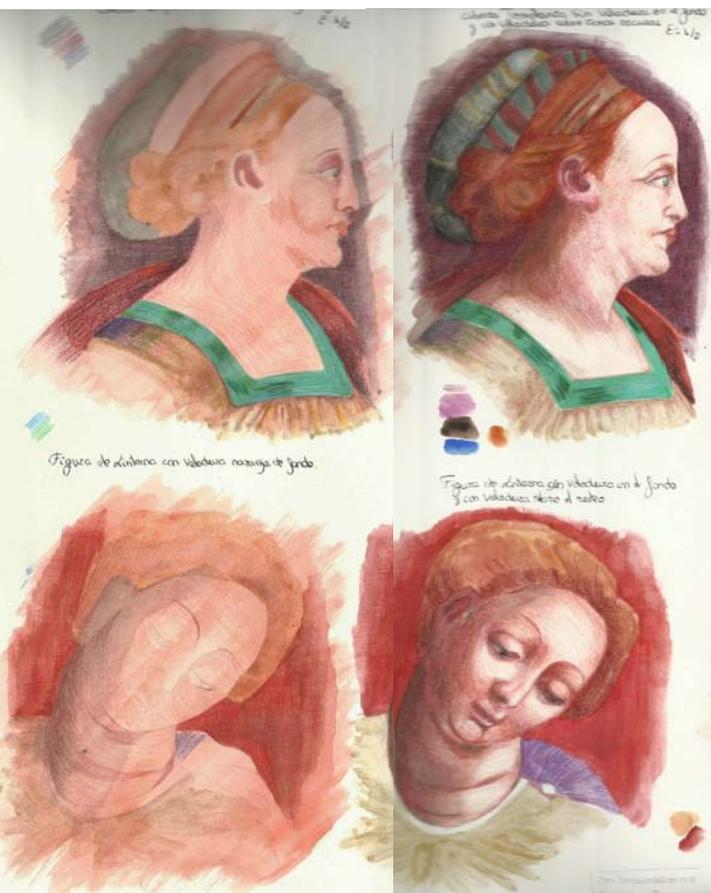
(Fig. 194) Puerto, María Isabel. (2019). *Estudio de leones para Fortaleza* [Estudio de color sobre papel Canson Basik 370 g/m<sup>2</sup>].



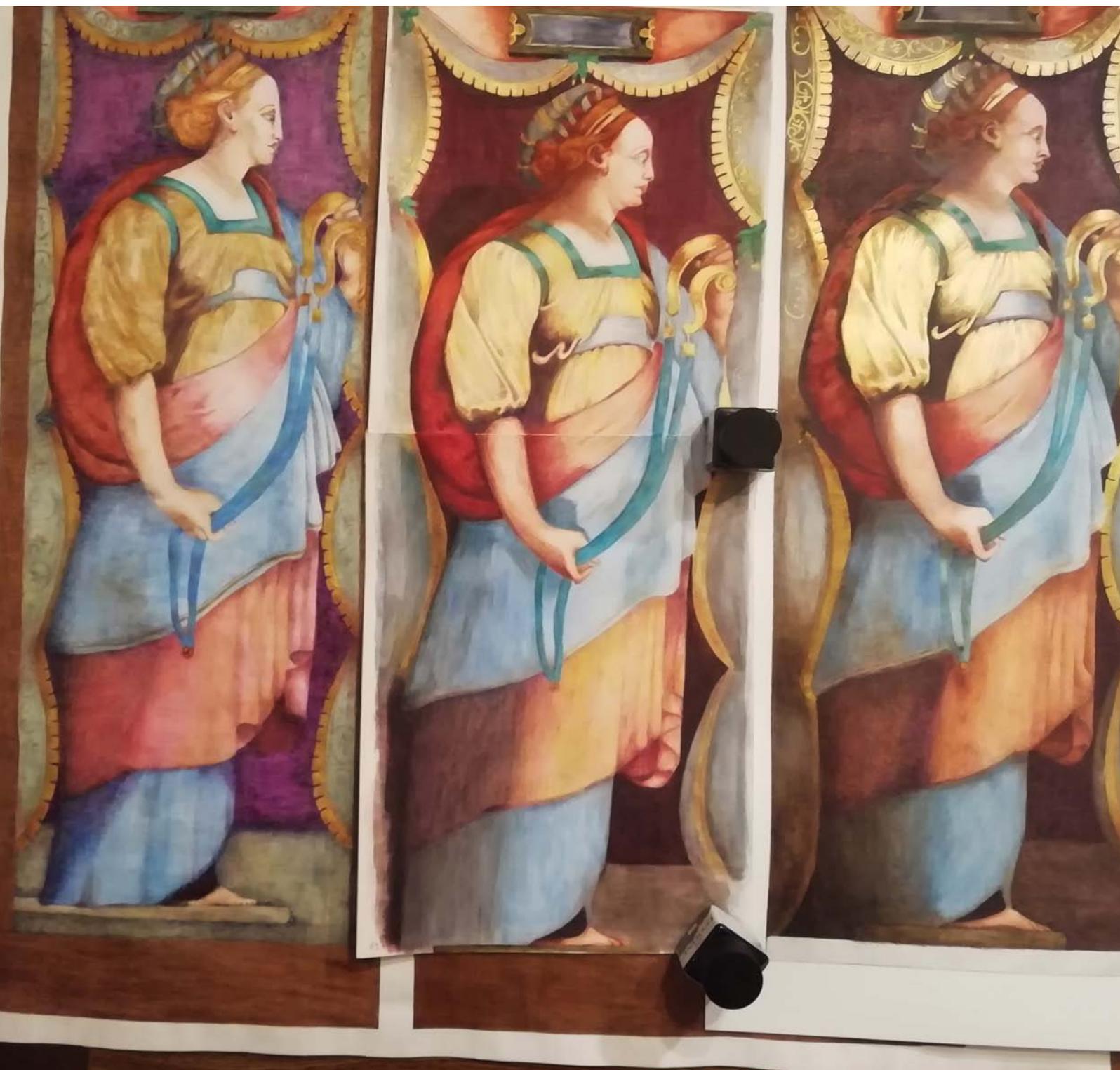
(Fig. 195) Puerto, María Isabel. (2019). *Estudio de cortinas* [Estudio de color y forma 1, técnica mixta sobre papel Canson Basik 370 g/m<sup>2</sup>].



(Fig. 196) Puerto, María Isabel. (2019). *Estudio de cortinas* [Estudio de color y forma 2, técnica mixta sobre papel Canson Basik 370 g/m<sup>2</sup>].



(Fig. 197) Puerto, María Isabel. (2018). *Templanza* [Estudio de color sobre papel Canson Basik 370 g/m<sup>2</sup>].

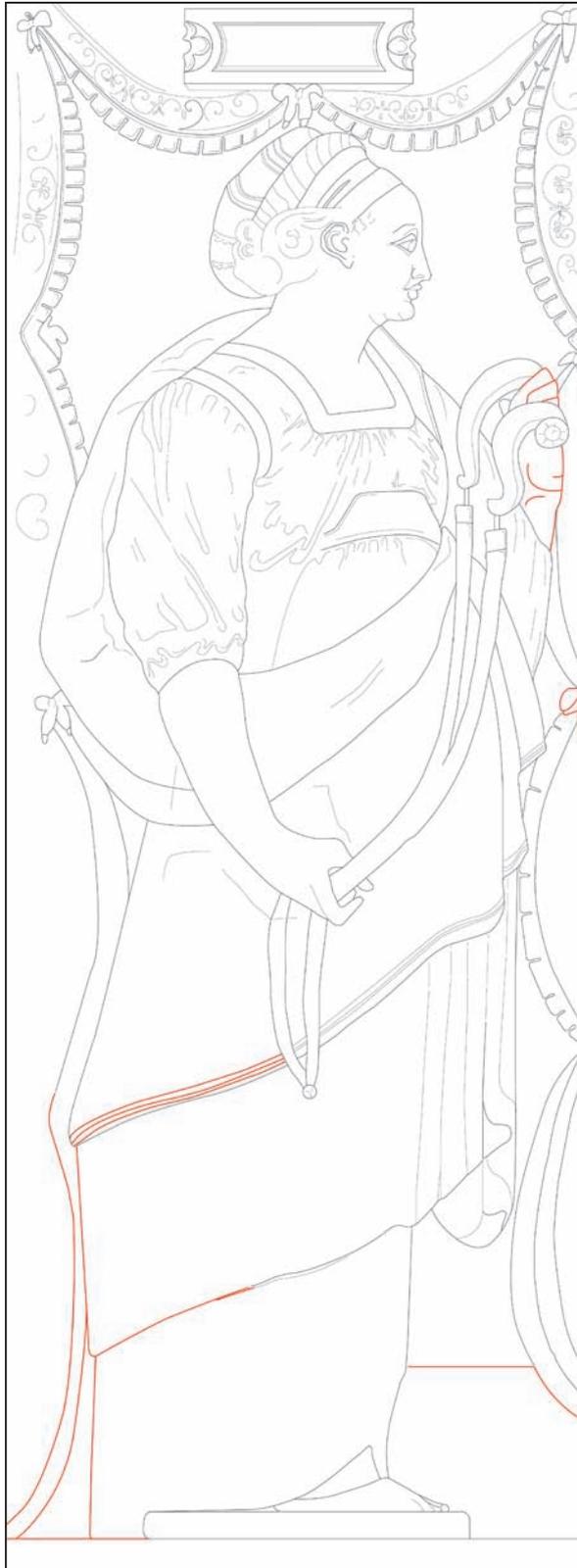


(Fig. 198) Puerto, María Isabel. (2018). *Templanza* [Estudio evolutivo, técnica mixta]. Evolución del proceso de estudio del dibujo y del color en la Virtud Templanza.





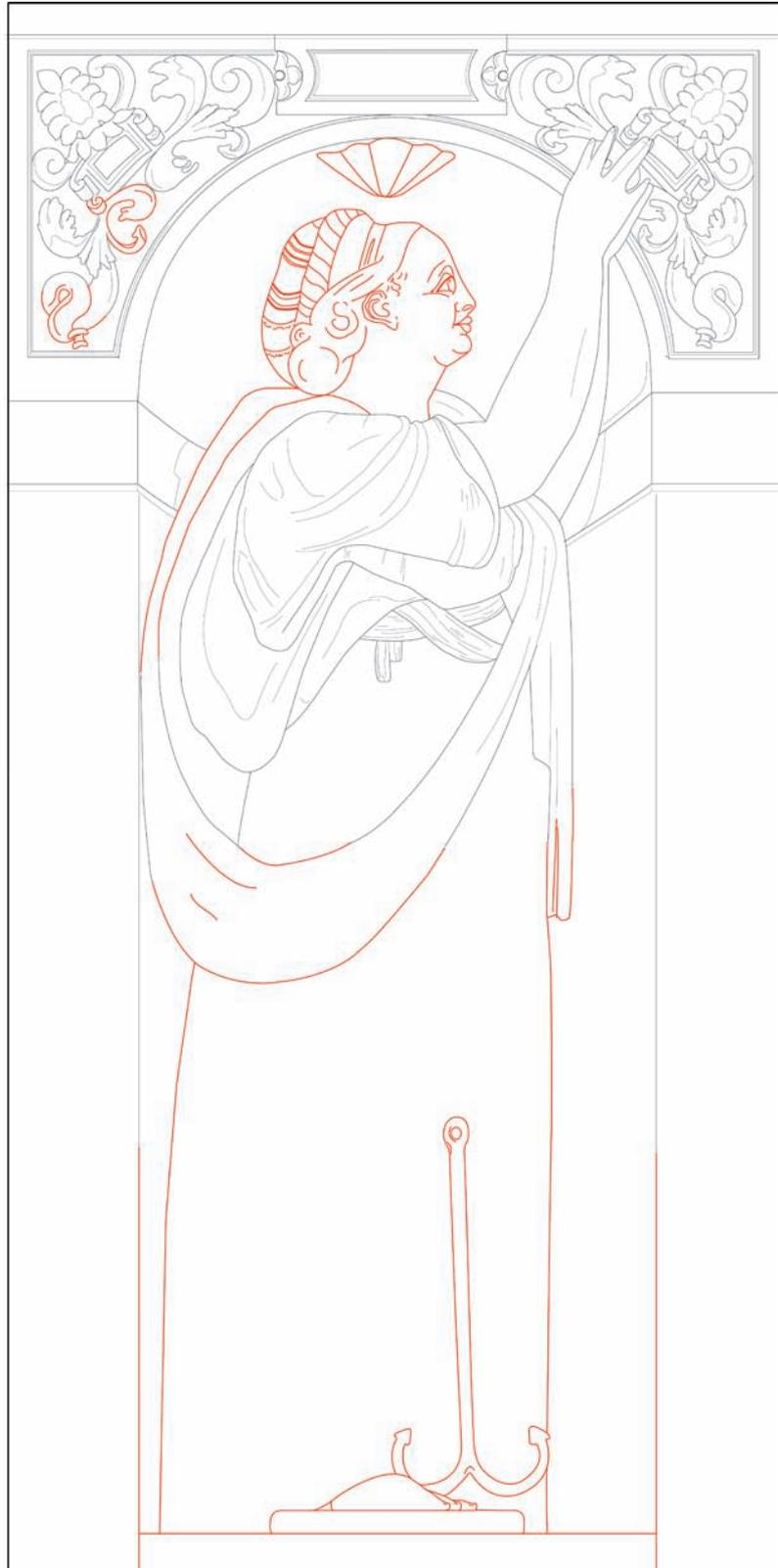
(Fig. 199) Puerto, María Isabel. (2018). *Justicia* [Estudio evolutivo, girisalla en nogalina y dibujo en línea con grafito].



(Fig. 200) Puerto, María Isabel. (2019).  
*Templanza* [Dibujo vectorial].



(Fig. 201) Puerto, María Isabel. (2019).  
*Templanza* [Dibujo técnica mixta sobre  
papel Fabriano Academia 350 g/m<sup>2</sup>].

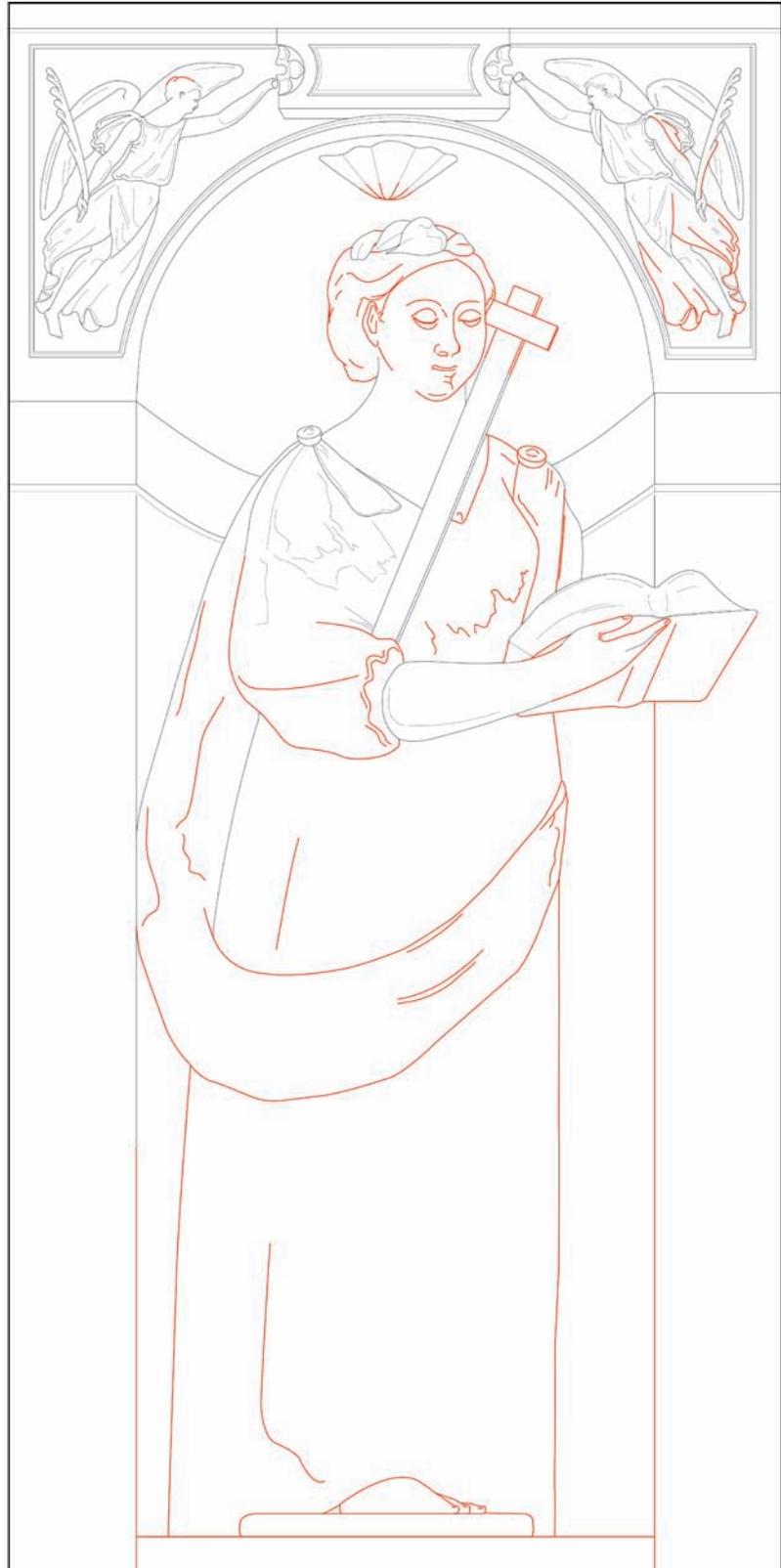


(Fig. 202) Puerto, María Isabel.  
(2019). *Esperanza* [Dibujo vectorial].

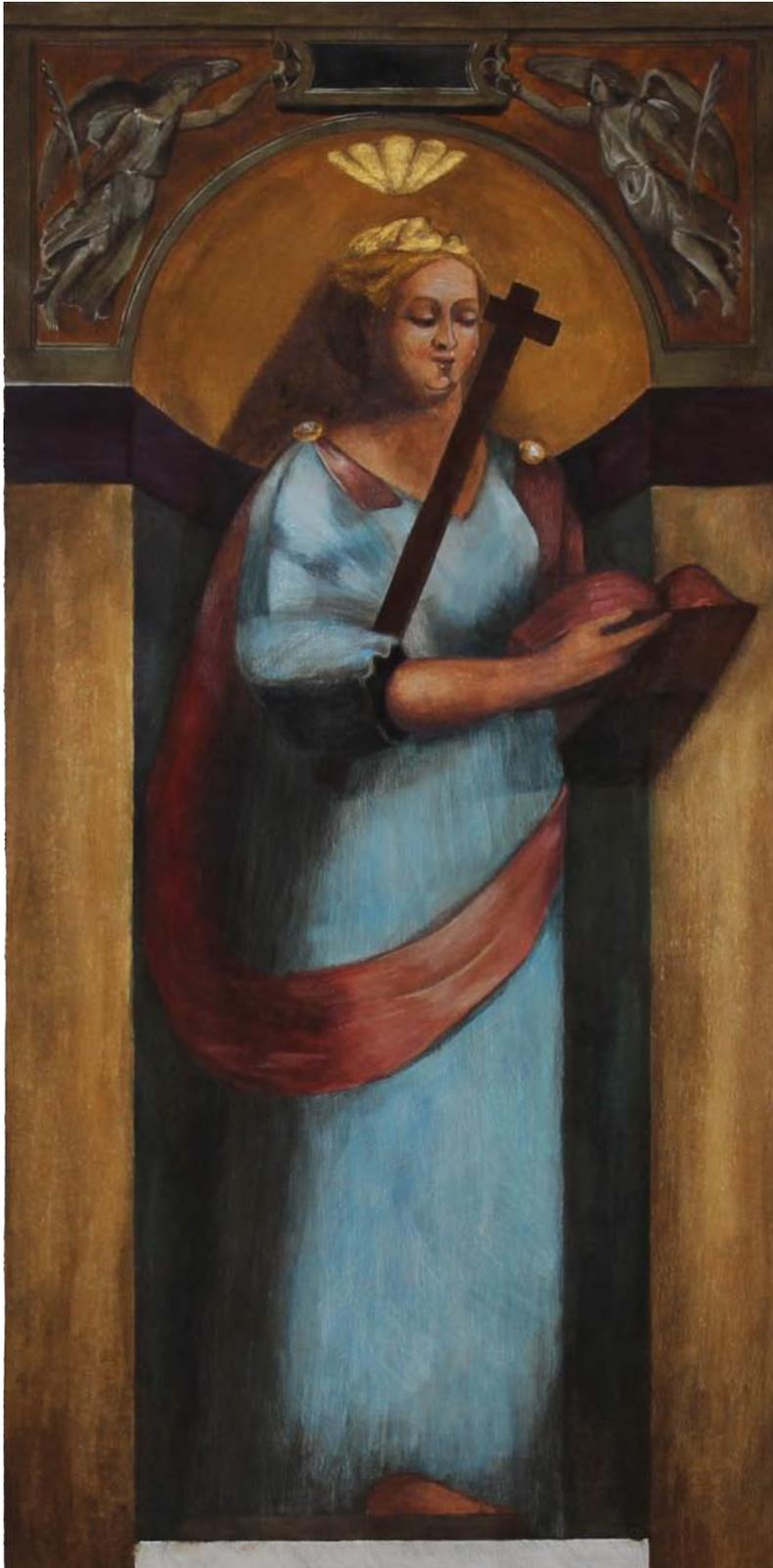


(Fig. 203) Puerto, María Isabel.  
(2019). *Esperanza* [Dibujo técnica  
mixta sobre papel Fabriano  
Academia 350 g/m<sup>2</sup>].



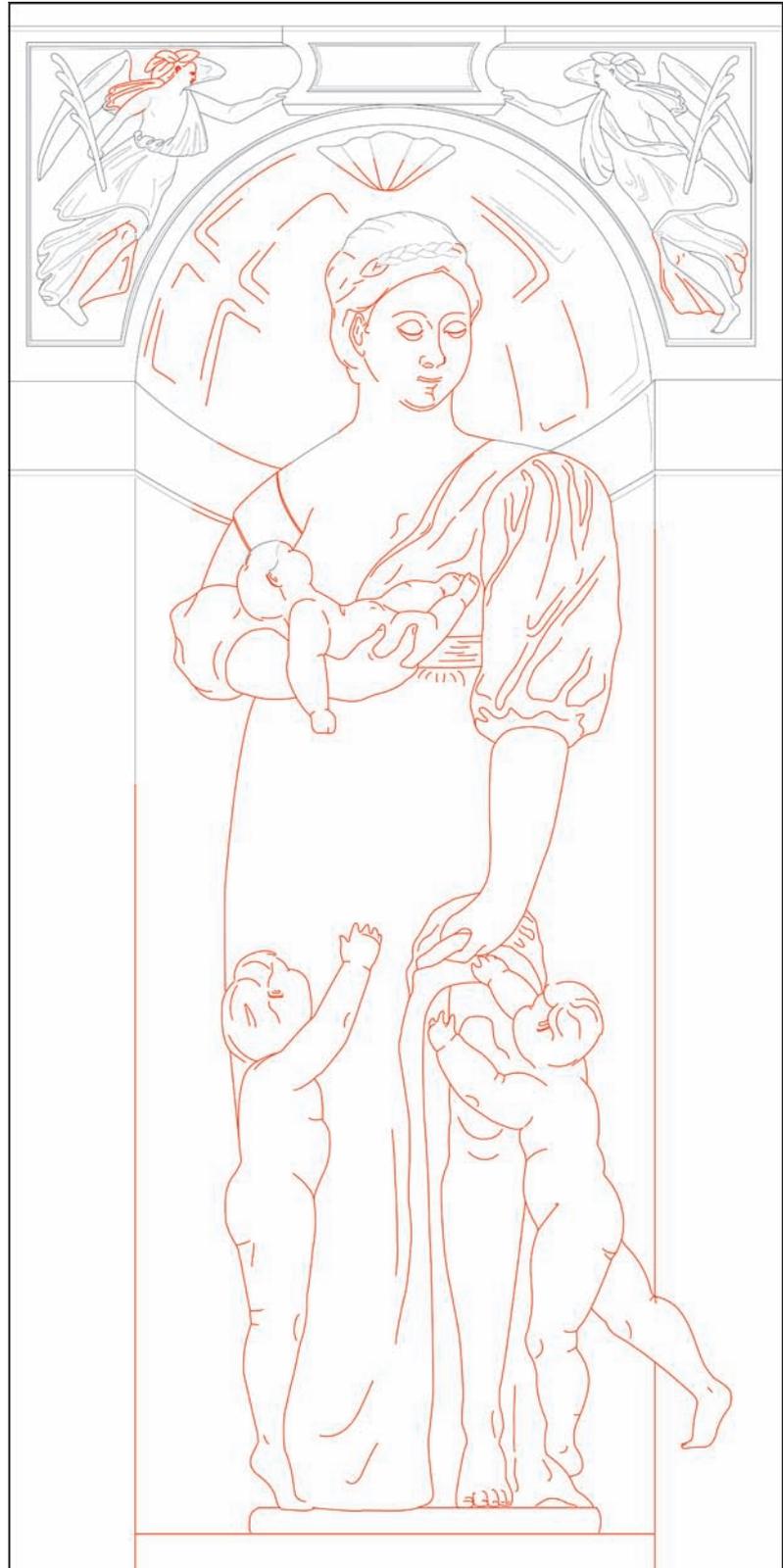


(Fig. 204) Puerto, María Isabel.  
(2019). *Fe* [Dibujo vectorial].

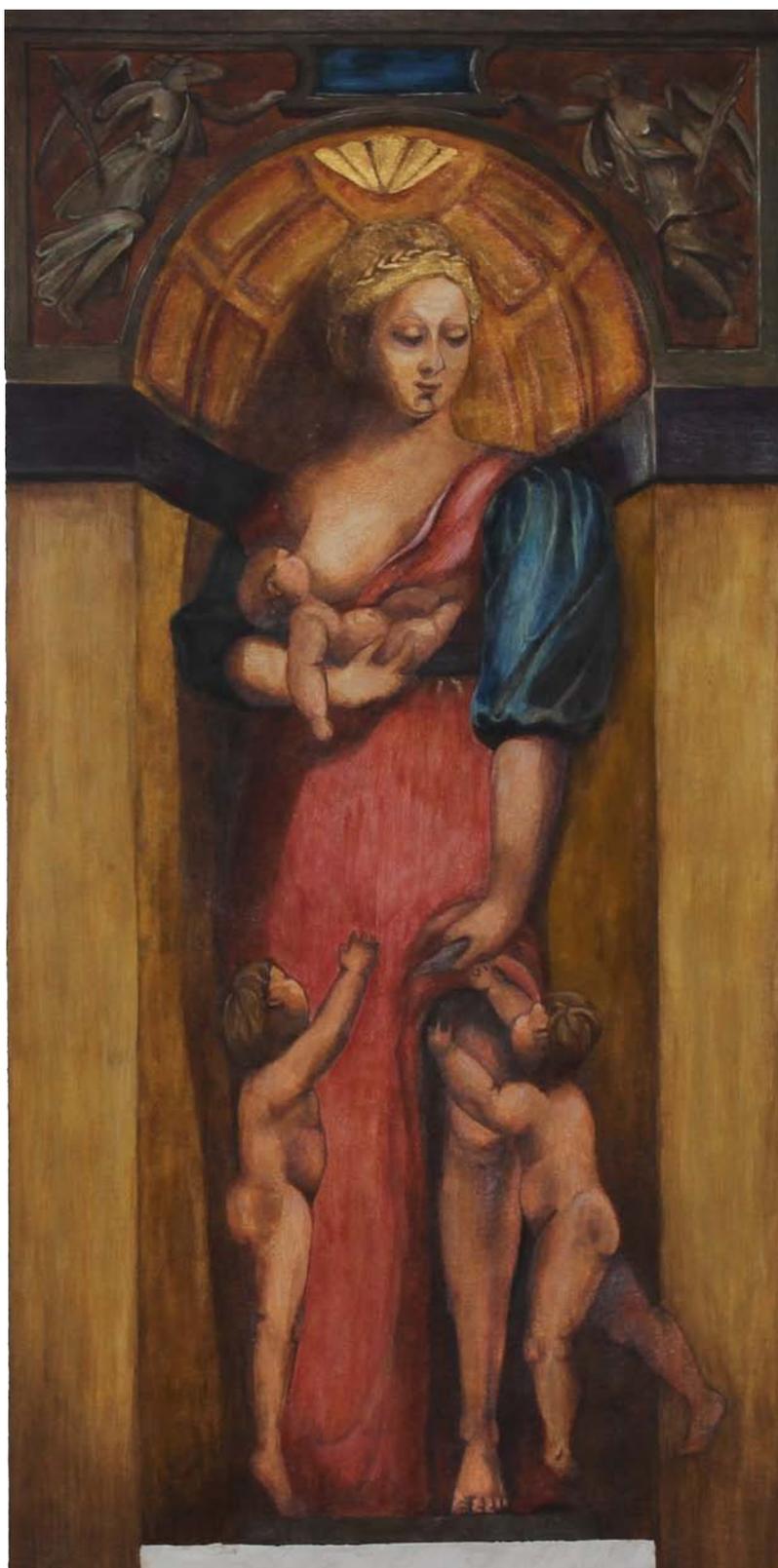


(Fig. 205) Puerto, María Isabel. (2019). *Fe* [Dibujo técnica mixta sobre papel Fabriano Academia 350 g/m<sup>2</sup>].





(Fig. 206) Puerto, María Isabel.  
(2019). *Caridad* [Dibujo vectorial].



(Fig. 207) Puerto, María Isabel.  
(2019). *Caridad* [Dibujo técnica  
mixta sobre papel Fabriano  
Academia 350 g/m<sup>2</sup>].

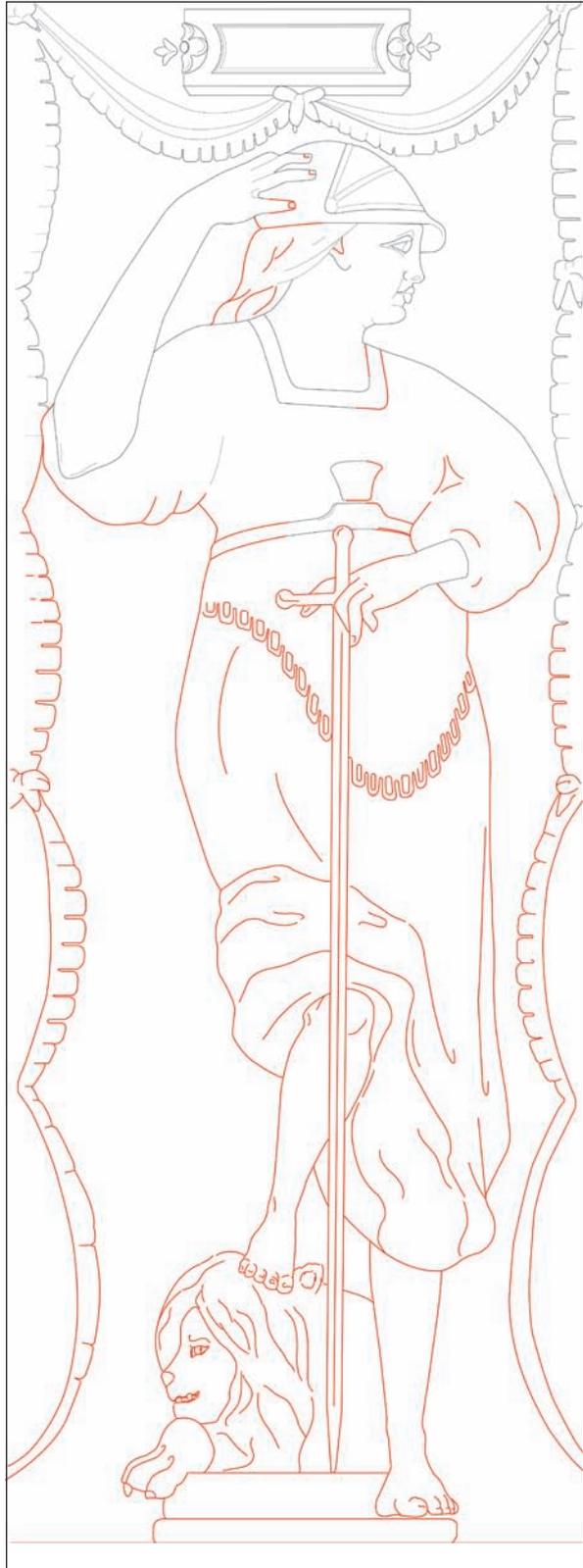


(Fig. 208) Puerto, María Isabel.  
(2019). *Justicia* [Dibujo vectorial].



(Fig. 209) Puerto, María Isabel.  
(2019). *Justicia* [Dibujo técnica  
mixta sobre papel Fabriano  
Academia 350 g/m<sup>2</sup>].





(Fig. 210) Puerto, María Isabel.  
(2019). *Fortaleza* [Dibujo vectorial].



(Fig. 211) Puerto, María Isabel.  
(2019). *Fortaleza* [Dibujo técnica  
mixta sobre papel Fabriano  
Academia 350 g/m<sup>2</sup>].

## Templetes de la Galería Exterior<sup>6</sup>

En la Galería Exterior del Peinador de la Reina, en la composición grutesca y entre los vanos de las ventanas que dan luz a la Linterna, cuatro templetes se muestran a lo largo de este corredor; dos en la pared Este y dos en la pared Oeste con las imágenes de Minerva, Júpiter, Abundancia y Fuego Sagrado.

### TEMPLETE DE MINERVA.

El templete de Minerva está situado en la pared Este de la Galería Exterior del Peinador de la Reina, entre el vano de la ventana izquierda –si nos situamos frente a la pared– y el vano de la ventana central. Se trata sin lugar a dudas de esta figura mitológica, protectora de Roma y diosa de la sabiduría, las artes y la guerra.

No es casualidad que justo tras ella, al otro lado del muro, se encuentre representada en el interior de la Linterna otra efigie de Minerva sobre peana con atuendo helenístico y lanza como principal atributo. De este modo podemos determinar con mayor claridad la disposición en la que se muestra Minerva de la Galería Exterior, en este caso semidesnuda y con la insignia de la lanza. Su parcial desnudo, con el pecho derecho al descubierto, nos confirma claramente que se trata de una imagen femenina, aunque su sexualidad queda cubierta con un paño de pureza vaporoso de color verde oscuro sostenido con la mano derecha, y que pasa por detrás de la espalda hasta caer por el hombro izquierdo sujeto con un nudo. Es representada descalza y el cabello rubio recogido como su similar, Minerva en el interior de la Linterna. Dibujada a tres cuartos, está situada en posición pedestre sobre un pedestal dorado de gran tamaño, con ligero *contrapposto* dejando el peso del cuerpo sobre la cadera, con la pierna izquierda avanzada con respecto a la derecha creando curva praxiteliana y con cierta actitud sinuosa y de movimiento.

Se encuentra inmersa en un edículo en perspectiva con formas clásicas y típicas del Renacimiento: crepidoma, pilastras, arquivoltas, entablamento, frontón triangular con acróteras vegetales en los vértices y con un busto masculino en su interior de colores grisáceos imitando a la piedra. En el busto, según las sombras aplicadas con el color, se intuyen dos caras: un perfil mira hacia la derecha y otro hacia la izquierda. Este juego de formas es propio de las composiciones grutescas.

El color dorado está muy presente en toda la escena. Este templete a su vez posee unas cortinas, –similares a las cortinas de las estampas de las Virtudes Cardinales y Teologales que se encuentran representadas en la galería de este Mirador–, las cuales se encuentran sostenidas por dos angelotes de perfil flanqueando el templete, con el cuerpo mirando hacia el exterior pero con la cabeza girada hacia la diosa. Estos querubines están pintados desnudos, aunque la sexualidad está tapada con una de las piernas que queda levantada y flexionada.



(Fig. 212) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). *Minerva* [Fresco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada. Puerto, M.I. (2017). [Fotografía]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.



(Fig. 213) Veneziano, Agostino. (1530). [Grabado]. Victoria and Albert Museum, Londres.

<sup>6</sup> Puerto, 2020.

El templete está decorado con ornamentos vegetales engarzados de juncos y hojarasca encontrados a ambos lados de dicho cenador; además, una especie de paños con cinco divisiones aparece en la parte inferior con los colores azul, dorado y rosa, y decorados con filigrana a modo de bordados, común en las composiciones grutescas renacentistas. La composición del Peinador de la Reina y la utilización de estos recursos ornamentales, está muy ligada a las pinturas murales del palacio de Andrea Doria en Génova.

Esta figura presenta la faz dañada por lo que es difícil identificar sus rasgos faciales. Pese a ello, tras el estudio minucioso de las formas y elementos que la componen, se ha identificado como una representación femenina, concretamente de Minerva. Esta afirmación hay que subrayarla puesto que algunos estudios anteriores a la presente investigación habían afirmado que se trataba de la imagen del dios Neptuno<sup>7</sup>, erróneamente identificado con un tridente, basándose en el atributo con mástil que sobresale en la parte superior de la figura a la altura de la cabeza, y dividido en este punto superior en tres partes por encontrarse la capa pictórica parcialmente desconchada. Lo cierto es que, si se observa detenidamente, no es un tridente sino una lanza propia de Minerva con adorno en el extremo. El mal estado de conservación del conjunto escénico ha podido hacer pasar por desapercibida la anatomía femenina que esta efigie muestra, por lo que desestimamos la teoría de que se trataba de Neptuno.

Esta afirmación además queda sostenida como se ha dicho por encontrarse en sintonía con Minerva del interior de la Linterna, al igual que sucede con Júpiter, el cual está representado desnudo en la Galería Exterior del Peinador de la Reina en un templete, y a su vez pintado de nuevo tras él en el interior de la Linterna, esta vez con vestimenta.

Los autores más antiguos como Giménez-Serrano (1846) o Remigio Salomón afirman que “en medio de los arcos hay templetos con buena perspectiva y estatuas de Minerva, Júpiter, la Abundancia y el Fuego Sacro” (Salomón, s.f., p. 142). De la misma manera lo sostiene Simón de Argote diciendo que “en medio de los arcos hay cuatro templetos con estatuas de Minerva, Júpiter, la Abundancia, y el Fuego Sacro, debaxo de dos zeletes sostenidos por esfinges; acompañados de pabellones y genios” (De Argote, 1805, tomo II, p. 192). Quizás en épocas pasadas la policromía de las pinturas estuviera en mejor estado de conservación para poder identificar y dejar testimonio con mayor facilidad todo el conjunto de pinturas al fresco de la estancia.

### **TEMPLETE DE JÚPITER.**

En la pared Este de la Galería Exterior del Peinador de la Reina nos encontramos con un segundo templete perteneciente al dios Júpiter, situado entre los vanos de las finiestras central y derecha, y en consonancia con la capilla de Minerva situada en la misma pared de este Mirador.

Tal y como sucede entre el paralelismo de Minerva de la Galería Exterior y Minerva de la Linterna, con Júpiter ocurre exactamente lo mismo, estando el Padre de los Dioses representado con atuendo en el interior del Peinador, en tanto que en el exterior es mostrado completamente desnudo. Tan solo porta un telar vaporoso de color rosa asalmonado –similar a los cortinajes de las figuras de Virtudes de la misma galería con festones–, el cual es sostenido con su mano derecha y pasa por detrás de su espalda, pero sin cubrir parte alguna de su cuerpo. Sin embargo, y del mismo modo que Minerva, no se muestra la sexualidad debido al paso avanzado de la pierna derecha con respecto a la izquierda, aunque sí podemos observar el torso desnudo de un varón con musculatura marcada.

Se muestra pedestre sobre una peana dorada de gran tamaño, con pies descalzos y en posición a 3/4 con mirada hacia su izquierda. Su mano derecha se encuentra alzada con el brazo flexionado sosteniendo un atributo que nos delata de que se trata de este ser mitológico, un rayo. En cuanto al rostro, al igual que el resto de templetos pintados en todo el Peinador

---

<sup>7</sup> Gómez-Moreno describe que “entre los arcos, pequeños templetos con las figuras de Júpiter, Neptuno, la Abundancia y el Fuego Sacro” (Gómez-Moreno González, 1873<sup>a</sup>, p. 8; 1873<sup>b</sup>, p. 116). Asimismo, y basándose en este autor, Santiago Sebastián (1981) o Angulo Íñiguez, vuelven a reafirmar un siglo más tarde que “en unos templetos aparece de nuevo el Padre de los Dioses [se refiere a Júpiter del interior de la Linterna], al par que Neptuno, la Abundancia y el Fuego Sagrado y en los ángulos las Virtudes” (Angulo, 2010, p. 42).

de la Reina, el de Júpiter se encuentra parcialmente rasgado y con concepción dinámica, una barba canosa muy poblada y hacia un lado. A pesar de mostrar un torso robusto y corpulento, las facciones son de anciano y con pelo canoso como la barba. Con estas mismas características se representa su semejante, Júpiter del reverso del muro.

Como decimos, claramente se trata de Júpiter<sup>8</sup> identificado con la insignia del rayo en la mano, atributo adoptado de la mitología griega con Zeus. Así, el Padre de los Dioses, para el Estado Romano fue la autoridad y legislador de leyes. Es importante tener una visión iconológica a la manera carolina con significado de poder imperial para entender el concepto del conjunto de frescos representados en estas estancias.

En cuanto al edículo en el que se encuentra, muestra las formas de templos clásicos con frontón con acróteras vegetales en los vértices, entablamento, arquitrabe, pilastras y crepidoma. Este frontón, en paralelismo al de Minerva, presenta un busto en la parte central fingiendo ser una escultura en piedra con rasgos de mujer. En este caso solo posee un rostro que difiere del busto del templo de Minerva que posee dos.



(Fig. 214) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). *Júpiter* [Fresco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada. Puerto, M.I. (2017). [Fotografía]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.

El color dorado abunda en la policromía, así como el color verde botella y la gama de los rojos. Hay que destacar además las imágenes de dos angelotes desnudos flanqueando la pequeña capilla con el cuerpo hacia el exterior pero mirada girada hacia el dios, tal y como ocurre en la figura mitológica anteriormente descrita. Estos querubines sostienen cortinas que cuelgan desde el frontón, el cual queda ornamentado con motivos vegetales: “En medio de los arcos hay cuatro templete con estatuas de Minerva, Júpiter, la Abundancia y el Fuego sacro: los demás adornos consisten en floreros, esfinges, animales y genios” (Lafuente, 1843, p. 162). El telar a modo de cortina en la parte inferior con tonos azules, rosados y dorados y con división en cinco partes en consonancia con el templete de Minerva.

Es importante volver a comentar las firmas y *graffitis* dejados en forma de rayaduras e improntas sobre el paramento policromado de estas estancias por viajeros románticos venidos a la Alhambra (Viñes, 2007). Esta costumbre resultó ser fatal para los frescos en estudio, ocasionando un gran deterioro en la superficie pictórica. En efecto, observamos que en el templete de Júpiter, bajo la cornisa, hay una inscripción en color negro con los siguientes caracteres “*Ama [...]*” y continua una frase ya borrada por el tiempo a lo largo de esta cornisa.

### TEMPLETE DE ABUNDANCIA.

Se trata de un templete el cual contiene a una figura femenina identificada como la Abundancia. Está situado en la pared Oeste de la Galería Exterior del Peinador de la Reina, junto al templete del Fuego Sagrado y se encuentra entre los vacíos de las ventanas izquierda y central si nos situamos frente a la pared.

Tanto la representación del Fuego Sagrado como esta alegoría a la Abundancia, se encuentran en peor estado de conservación a diferencia de las imágenes de la pared Este. El estado de conservación desfavorable probablemente se deba a varios factores entre los que destaquen los climatológicos, siendo esta zona y la de la pared Norte las más expuestas a las condiciones meteorológicas, además de otros agentes externos comentados en apartados anteriores que han causado el deterioro en las pinturas. A pesar de ello, si observamos con detenimiento, podemos intuir y descifrar la iconografía representada.

<sup>8</sup> Gustave Bascle sostiene que en la pared Este “en medio de columnas y ornamentos moriscos, Minerva y Júpiter aparecen junto a las virtudes teológicas” (Bascle, 1872, p. desconocida). No obstante, tenemos que decir que los ornamentos a los que se refiere posiblemente sean a los grutescos y estos del siglo XVI de estilo italiano. Además de señalar que las efigies de las Virtudes de esta pared Este, la Templanza es Virtud Cardinal mientras que la Esperanza sí es Virtud Teologal.

Las formas ornamentales que componen este templete muestran mejor estado que la figura protagonista, la Abundancia. No creemos que sea fruto de la casualidad que los personajes mitológicos humanizados representados en el Peinador de la Reina, tanto en la Linterna como en la Galería Exterior –porque en la Estufa no se representan dioses o Virtudes, al menos en las pinturas subsistentes–, tengan el rostro dañado con incisiones en la policromía. Una especie de *Damnatio memoriae* a los dioses paganos que aquí se encuentran representados. No obstante, tras el exhaustivo estudio, además de coincidir con varios autores a lo largo de la historia como Simón de Argote (1805, Tomo II), Manuel Gómez–Moreno González o Remigio Salomón (s.f.), afirmamos que esta efigie femenina se trata de una alegoría a la Abundancia: “en las paredes, entre los arcos de las ventanas que comunican con el interior, hay pequeñas capillas pintadas, donde se distinguen figuritas de Júpiter, Neptuno<sup>9</sup>, la Abundancia y el Fuego Sacro” (Gómez–Moreno González, 1888<sup>a</sup>, p. 137).

El color predominante de este templete es el rosa en semejanza a la capilla del Fuego Sagrado y está flanqueado por dos monstruos híbridos de grifos. Estos seres poseen las alas y cuerpo de color morado, mientras que la cola es de color rosácea. Además, en la composición no faltan los elementos ornamentales con motivos vegetales. El entablamento del templete tiene acróteras de juncos y en la parte central hay una especie de espejo.

En cuanto al personaje protagonista, la Abundancia está situada sobre un pedestal en el que se observan rasgos femeninos en posición pedestre según las formas de las extremidades inferiores. Ésta se encuentra vestida, diferenciando de Minerva y Júpiter de la misma galería. Sin embargo, hay un factor de paralelismo entre todas las figuras de templete: en tanto que Minerva y Júpiter de la pared Este de la Galería Exterior del Mirador están desnudos, en contraposición de Minerva y Júpiter de la Linterna de la pared Este representados con vestimenta; la Abundancia se encuentra vestida en contraposición a las dos efigies mitológicas de los dos templete de la Linterna de la pared Oeste, Diana y Baco mostrados desnudos.

El tipo de vestimenta de la Abundancia, además, está muy en consonancia con Minerva del interior de la Linterna con túnicas helenísticas moradas ocultando los pies. De este modo, como la personificación de la Abundancia se encuentra deteriorada en la parte superior, se ha optado para la reconstrucción y creación de la hipótesis visual, utilizar las formas y colores de la diosa Minerva vestida de la Linterna, con ropa grisácea en la parte superior, cabeza girada y pelo rubio recogido. Es muy típico en las pinturas renacentistas al fresco señalar el ombligo con un sombreado en la ropa ajustada a la altura del abdomen y así se ha tenido en cuenta para la reconstrucción de estas pinturas.

También se ha colocado en su mano izquierda una cornucopia como el principal atributo de esta alegoría del que salen ramas vegetales, pues se aprecian los restos de policromía verde.

<sup>9</sup> Como se ha comentado, no se trata de la figura de Neptuno sino de Minerva.



(Fig. 215) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). *Abundancia* [Fresco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada. Puerto, M.I. (2017). [Fotografía]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.



(Fig. 216) Zuccari, Federico. (1563-1565). [Fresco]. Escalera monumental, Palazzo Grimani, Venecia. Puerto, M.I. (2017). [Fotografía, detalle]. Palazzo Grimani, Venecia.



(Fig. 217) Anónimo italiano (S. XVII). [Dibujo]. B.N.E., Madrid.

ha de sostener el cuerno de la Abundancia, repleto de muchos y muy diversos frutos, uvas, olivas y otros semejantes. Con el brazo izquierdo ha de sujetar un haz de espigas de trigo, maíz, panizo, legumbres y otras similares, muchas de las cuales se han de ver cayendo y esparciéndose en la tierra. (Ripa, 1987, Tomo I, p. 52)

Mientras tanto, con la mano derecha sostiene muy probablemente un timón puesto que, aunque casi ha desaparecido este objeto, se observa una esfera en la parte inferior a la altura de los pies de la figura en color metal que posiblemente tuviera un mástil que se prolongara hasta la mano derecha de la imagen. El timón se asocia a la alegoría de la Fortuna y que además, también se representa con cornucopia: “sostiene una cornucopia y una rama de laurel, mientras se apoya en un timón (...). Con ello se significa que (...) hace triunfar a quien se le antoja” (Ripa, 1987, Tomo I, p. 443). Quizás aquí estemos hablando de la Fortuna y no de la Abundancia, que como hemos visto, habrían pensado antiguos viajeros e historiadores.

Hay una tercera deidad a la que se muestra con cornucopia, la diosa Ceres, patrona de la agricultura. Esta suele portar espigas y cereales, formas y colores que no aparecen en la escena estudiada. Del mismo modo, el significado de la diosa Ceres en estas estancias imperiales carece de sentido. Sin embargo, la alegoría a la Fortuna toma un significado muy en relación con la persona del César Carlos V, brindándole de virtud en consonancia con el resto de iconografía del Peinador de la Reina.

Tras el estudio, podemos llegar a la conclusión de que la protagonista de este edículo sea Fortuna, sin embargo, esta hipótesis no está avalada por ningún documento histórico que lo testifique por lo que seguiremos nombrándola como Abundancia. No obstante, para hipótesis visual de esta divinidad, se ha utilizado los atributos de cornucopia con vegetales y timón, pues es lo que nos sugieren los restos de policromía en color y forma.

## TEMPLETE DE FUEGO SAGRADO<sup>10</sup>.

En la pared Oeste de la Galería Exterior del Peinador de la Reina, hay pintadas dos capillas: un cenador para la Abundancia tal y como se ha descrito, y un cenador para la representación de un Fuego y un Corazón Sagrado. Este segundo está situado entre los huecos de las ventanas central y derecha si nos situamos frente a la pared.

El Fuego, situado sobre un pedestal cilíndrico, se encuentra en la parte inferior de la escena. Este elemento está relacionado con la diosa Vesta<sup>11</sup> como representación de la llama eterna. Para la antigua Roma, esta alegoría estaba vinculada a la fortuna del hogar y en consecuencia era primordial evitar su extinción. A su vez, el Fuego Sagrado ardía en un templo circular dedicado a la diosa en el Foro Romano, mostrándose en el templete del Peinador de la Reina un semicírculo en perspectiva donde se encuentra el pedestal haciendo alusión a esta forma curva del Templo de Vesta.

<sup>10</sup> “Fuego Sagrado” (Angulo, 2010, p. 42; Sebastián, 1981, p. 64) o “Fuego Sacro” (De Argote, 1805, Tomo II, p. 192; Giménez-Serrano, 1846, p. 111; Gómez-Moreno González, 1873<sup>a</sup>, p. 8; 1873<sup>b</sup>, p. 116; Lafuente, 1843, p. 162; Salomón, s.f., p. 142). El “Fuego Sagrado” representado en este templete, está vinculado a la diosa Vesta, siendo sagrado en la mitología romana y con el significado de llama eterna. A pesar de ello, otros elementos representados en la misma escena cobran quizás mayor importancia simbólica: el elemento del Corazón Sagrado. Esta simbología estaría más acorde con la liturgia Cristiana Católica teniendo en cuenta que estamos hablando de estancias decoradas para el Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, Carlos V.

<sup>11</sup> Para la antigua Roma, Vesta estaba muy relacionada con la fortuna de la ciudad. De este modo podemos crear un vínculo entre el templete del Fuego Sagrado y el templete de la Abundancia o Fortuna de la pared Oeste, de la misma forma que existe vínculo entre la diosa Minerva y el dios Júpiter, ambos representados en la pared Este.



(Fig. 218) Perolli, G. B., Perolli, E. y De Bellis, C. (1576-1587). [Fresco]. Palacio del Marqués del Viso, El Viso del Marqués.

Puerto, M. I. (2018). [Fotografía]. Palacio del Marqués del Viso, El Viso del Marqués.

Pese al simbolismo mitológico romano, el Fuego Sagrado de llama eterna se ha adoptado para la representación de la iconografía cristiana en la pintura del Tocador. Sobre este Fuego encontramos un elemento que, aunque de menor tamaño, posiblemente sea de mayor importancia que la llama. Se trata de un Corazón Sagrado compuesto de dos elementos puntiagudos quizás clavos o lanzas, Cruz, elementos vegetales y una forma ovalada que puede significar un Corazón o el *Corpus Christi*.

Hay que señalar que la forma ovalada representa un Ostensorio del Cuerpo de Cristo, propio de la liturgia cristiana, normalmente de color dorado. Esta custodia es representada desde mediados del siglo XV de forma ojival y erizado de pináculos, quedando en medio una lúnula o viril para colocar en él la Hostia Sagrada y sea visible a los fieles para que la puedan adorar. En la época renacentista se construyeron en forma de templete de estilo romano y desde finales del siglo XVI se empezó a representar en forma de sol radiante, estilo utilizado hoy en día (Naval, 1922).

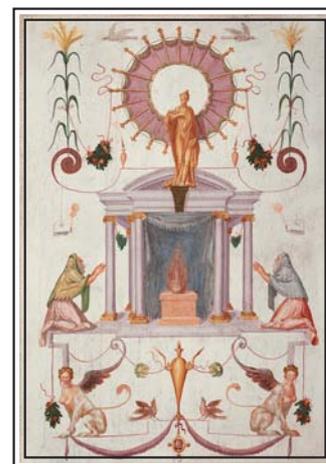
De este modo, el viril o luneta situada en la parte central, es de color ocre oscuro a modo de cristal que deja ver el interior, la Hostia, y está circunscrito por un cerquillo dorado encerando esta forma Consagrada. También aparecen una especie de flechas, concretamente dos, por detrás de este Ostensorio además de lo que puede ser una tela, quizás paño de pureza, y una Cruz latina en la parte superior de la Forma Sagrada junto a ramas vegetales. Todos estos elementos pueden representar posiblemente la pasión de Cristo y así se puede deducir que la rama vegetal probablemente sea olivo además de algunas flores.

Podemos señalar como ejemplo de templete y Custodia el de la Catedral de Granada que perteneció a la reina Isabel la Católica, de estilo gótico de 1501. En la parte superior de este templete hay una pequeña imagen de la Virtud Fe portando una Cruz latina.

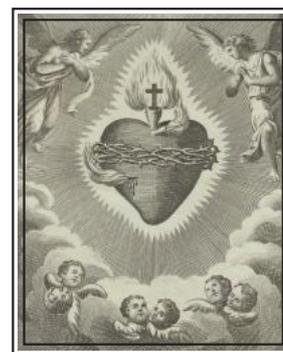
En varias pinturas al fresco sobre muros de palacios del Renacimiento, tanto españoles como italianos, encontramos representaciones de fuegos sobre peanas. Es el caso por ejemplo de dos escenas al fresco en el palacio de Villa Emo de Treviso, concretamente en el Camerino de los Grotescos pintados por Juan Zelotti a partir de 1565, en los que se observa una llama sobre un pedestal y dos efigies humanas a ambos lados en actitud de rezo. Del mismo modo, en el Castel Sant'Angelo en Roma, en la sala de Pablo III, hay un fresco realizado por la escuela rafaelesca de un personaje masculino laureado con vestimenta romana militarizada junto a un fuego sobre pedestal, obra de 1543-1548. En las decoraciones grutescas de las Logias Vaticanas ejecutadas por Rafael Sanzio, Giovanni da Udine y otros artistas, se muestran en algunas pilastras un fuego sobre pedestal (Dacos, 1969; 2007). En el palacio del Marqués del Viso en España, pintado por los hermanos Perolli y Cesare de Bellis entre 1576 y 1587, encontramos en una de las bóvedas del patio central en la parte baja, un edículo con una llama sobre una peana y en el que dos personajes híbridos con torso humano, parecen hacer ofrenda de dos animales a este fuego. Pero sin duda, el lugar donde más escenas aparecen con esta llama sobre pedestal es en el palacio del Infantado de Guadalajara, en concreto en la Sala de los Dioses: las escenas del Sacrificio a la diosa Vesta; escenas de Juno y



(Fig. 219) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). *Fuego Sagrado* [Fresco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada. Puerto, M.I. (2017). [Fotografía]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.



(Fig. 220) Zelotti, Juan. (S. XVI). [Fresco]. Villa Emo, Fanzolo, Treviso. Villa Emo. (2020). [Fotografía]. Web oficial de Villa Emo, Fanzolo, Treviso.



(Fig. 221) Martín, José M. (S. XIX). *El Sagrado Corazón de Jesús* [Grabado]. R.A. BB.AA.S.F., Madrid.

Hércules; escena de Minerva (Marías, 1982). En la sala de los Héroes del mismo palacio, hallamos a Mucio Escévola jurando con la mano en el fuego ante Lars Por-sena (Marías, 1982). Todas estas pinturas fueron realizadas por Rómulo Cincinato entre 1570 y 1585.

Romulo Italiano, de quien se gozan en España algunas obras de grande estima, singularmente en la Ciudad de Guadaluza, en las casas del Duque del Infantado, donde hizo muchas al fresco, y Grutescos, que satisfacen a los entendidos en el Arte. (Santos, 1698, folio 68)

En cuanto al cenador de tonos rosas, está ornamentado con motivos vegetales y tiene zócalos de color morado y crepidoma verdoso en el que se encuentran dos figuras mitológicas híbridas de cabeza y alas de ave y cuerpo de león. Se trata de seres identificados como grifos, flanqueando y custodiando las figuras principales anteriormente descritas. Las alas de este ser posiblemente fuesen doradas según se intuye en los escasos restos de policromía que permanecen y porque el grifo se suele representar con las alas de este color, a diferencia del de la Abundancia que son claramente moradas. En cuanto al cuerpo de color morado, muestra musculosas patas y cola.

Se puede considerar que la ejecución de este templete, junto con el de la Abundancia, es de mayor simplicidad compositiva, además por la reducción de la gama tonal empleada con respecto a Minerva y Júpiter. Estos rasgos se dan en toda la pared Oeste, tanto en las imágenes de las Virtudes como en los grutescos incluyendo estos templete. Quizás se deba a una ejecución más apresurada por parte de los artistas en esta zona de la Galería Exterior, o a los repintes y malas restauraciones llevadas a cabo a lo largo de la historia.

## CONCLUSIONES.

Estas pinturas al fresco en las que se utiliza el muro como soporte, están ejecutadas con una rigurosa simetría y proporción en el dibujo que caracteriza al estilo renacentista. Esta proporcionalidad nos permite entender el total de la Logia, pudiendo encajar cada templete en un marco de 30 x 30 cm incluyendo a los angelotes y a los paños inferiores en Minerva y Júpiter, y a los grifos para la Abundancia y Fuego Sagrado. A su vez, podemos dividir en cinco partes horizontales de 6 cm cada una, y cinco partes verticales con la misma medida. Estos datos nos delatan la precisión y la musicalidad compositiva, con una posible utilización de retícula previa al dibujo y pintura para encajar el conjunto de grutescos de cada una de las paredes del Peinador de la Reina.

Es importante destacar también que las dos capillas de la pared Este y por otro lado las dos capillas de la pared Oeste, son idénticas en el trazo, creando una perfecta simetría axial entre las escenas de Minerva y Júpiter, y las escenas de la Abundancia y Fuego Sagrado. Esto es conseguido por los artistas Julio de Aquiles y Alexander Mayner, con la utilización de cartones preparatorios para el estudio y ejecución de estos dibujos, los cuales traspasarían a la pared (Vasari, 1998).

Están ejecutados por medio de capas de color. Por ejemplo, las efigies humanas se pintan desnudas y sobre ellas las clámides. Si observamos a Minerva que está pintada desnuda, podemos percibir restos de policromía verde oscuro sobre su epidermis, además de un ligero rastro del trazo del pincel. Esto se debe a que la túnica que sostiene con uno de sus brazos pasara por medio del torso, aunque en esta zona haya desaparecido. Este hecho se deba probablemente a los repintes de épocas posteriores, perceptible también en algunas lagunas pictóricas de estos templete con capas de color superpuestas, donde la capa de policromía de los elementos del primer plano se ha borrado, quedando la capa de pintura de los objetos de segundo plano y de fondo.



(Fig. 222) Perolli, G. B., Perolli, E. y De Bellis, C. (1576-1587). [Fresco]. Palacio del Marqués del Viso, El Viso del Marqués. Puerto, M. I. (2018). [Fotografía]. Palacio del Marqués del Viso, El Viso del Marqués.

El primer precepto que en la Pintura se ha de guardar es: que las figuras o sean desnudas o vestidas, todas se dibujarán desnudas y sin vestido, principiadas de los propios huesos, poniéndoles después su carne y últimamente cubriéndolas con sus mantos y ornamentos y vistiéndolas; porque si la razón y vedad de las figuras cubiertas y vestidas no fuere a imitación de la propia vedad del natural, nunca podrán conseguir la perfección. (De Holanda, 1921, p. 75)

### HIPÓTESIS VISUALES.

Para entender cómo pudieron haber sido los cuatro templetos de Minerva, Júpiter, Abundancia y Fuego Sagrado en su estado original y antes del deterioro parcial en la policromía, se muestra como resultado concluyente una propuesta visual de cada uno de ellos. Están dibujados a escala 1:1 en dos pliegos de 33,3 x 70 cm cada uno, con Minerva y Júpiter de la pared Este en uno, y con la Abundancia y Fuego Sagrado en otro. El papel utilizado es Fabriano Academia 350 g/m<sup>2</sup> blanco neutro y textura lisa y la técnica empleada nuevamente mixta con lápices de colores, acuarelas y gouache. Cada uno de los templetos está encajado en un área de 30 x 30 cm, dividido en una retícula de cinco franjas verticales por cinco horizontales de 6 cm de anchura cada una.

Con el estudio de las Virtudes se ha resuelto el problema de la imprimación, los claroscuros y las entonaciones con el material y técnica utilizada, y aplicándolo para el resto de propuestas visuales como es en el caso de los templetos, no siendo necesario realizar de nuevo dicho proceso. Directamente se ha utilizado el papel adecuado para la técnica empleada, utilizando a su vez grisalla de color pardo con tinta de nogalina para el color base mediante aguadas; a partir de esta grisalla, se aplica el color con técnica mixta. En cuanto a las formas, los templetos se encuentran en un estado de conservación más favorable en comparación con las Virtudes, dando lugar a que la reinterpretación de las zonas a reconstruir haya sido más sencilla.

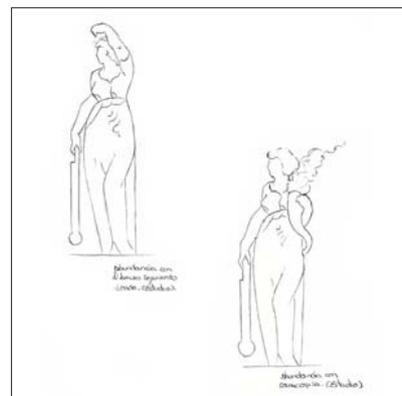
Paralelamente, para una mejor visualización y diferenciación de las partes reconstruidas con respecto a las partes que aún subsisten en los frescos murales, se ha realizado con dibujo vectorial a línea, un dibujo para cada uno de estos cuatro templetos: las zonas de línea negra serán las formas que aún permanecen, en tanto que las líneas rojas representan a nuestra interpretación.



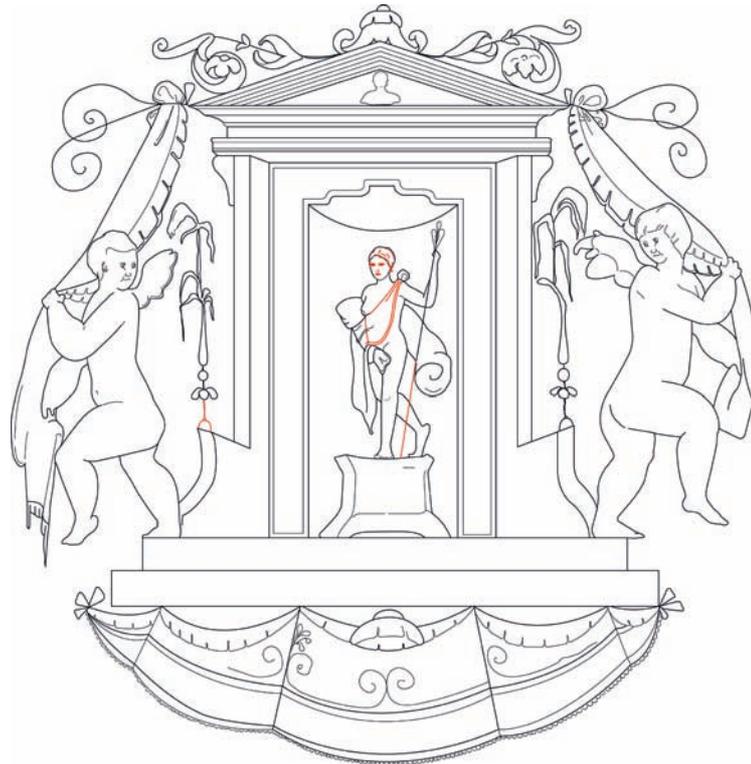
(Fig. 223) Puerto, María Isabel. (2019). *Minerva* [Estudio dibujo, grisalla con nogalina sobre papel Fabriano Academia 350 g/m<sup>2</sup>].



(Fig. 224) Puerto, María Isabel. (2019). *Júpiter* [Estudio dibujo, grisalla con nogalina sobre papel Fabriano Academia 350 g/m<sup>2</sup>].



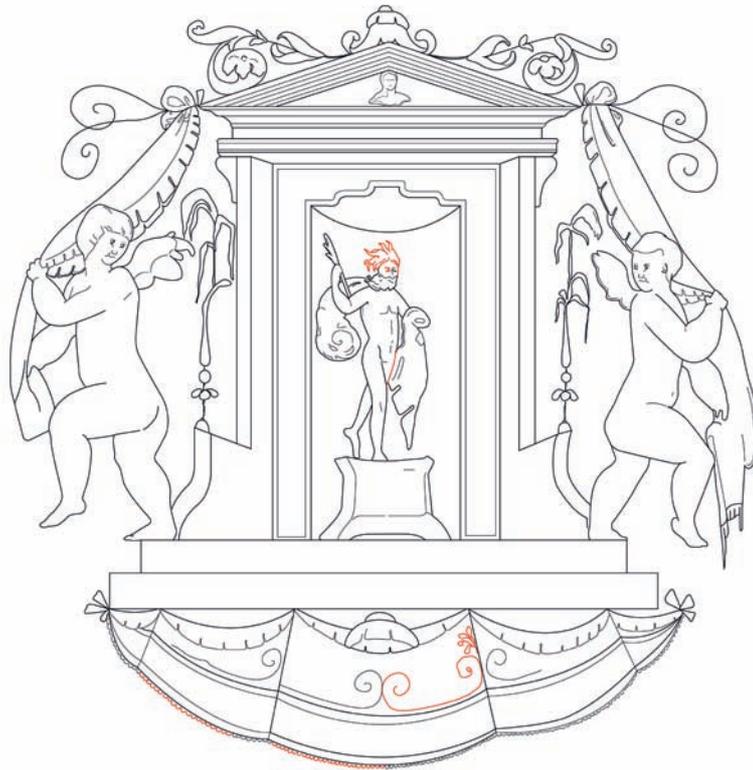
(Fig. 225) Puerto, María Isabel. (2019). *Abundancia* [Estudio dibujo].



(Fig. 226) Puerto, María Isabel. (2019).  
*Minerva* [Dibujo vectorial].



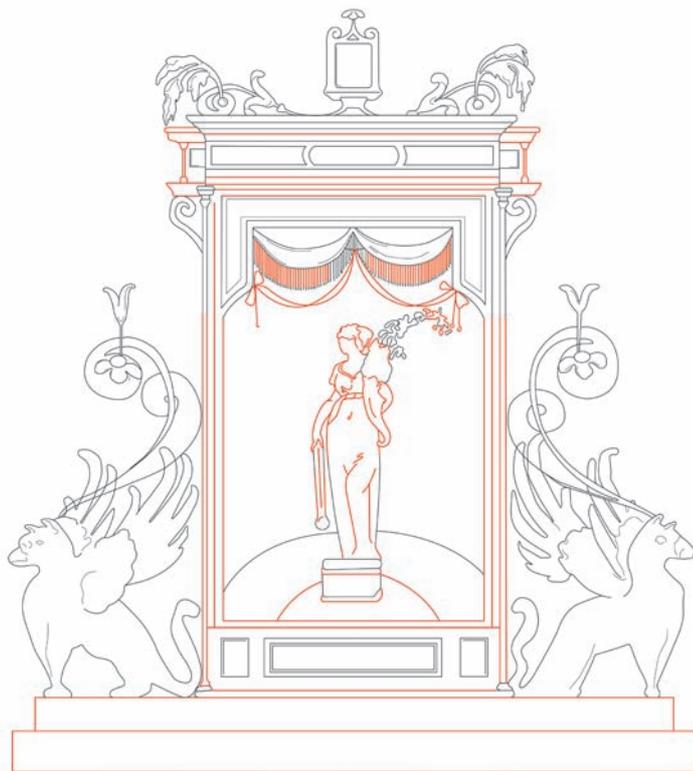
(Fig. 227) Puerto, María Isabel. (2019).  
*Minerva* [Dibujo técnica mixta sobre papel  
Fabriano Academia 350 g/m<sup>2</sup>].



(Fig. 228) Puerto, María Isabel. (2019).  
*Júpiter* [Dibujo vectorial].



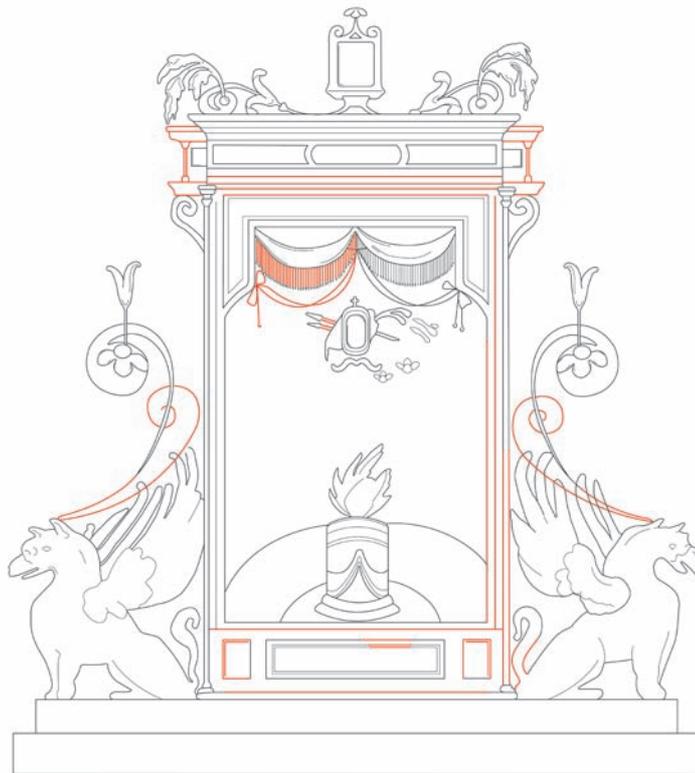
(Fig. 229) Puerto, María Isabel. (2019).  
*Júpiter* [Dibujo técnica mixta sobre papel  
Fabriano Academia 350 g/m<sup>2</sup>].



(Fig. 230) Puerto, María Isabel. (2019).  
*Abundancia* [Dibujo vectorial].



(Fig. 231) Puerto, María Isabel. (2019).  
*Abundancia* [Dibujo técnica mixta sobre papel  
Fabriano Academia 350 g/m<sup>2</sup>].



(Fig. 232) Puerto, María Isabel. (2019).  
*Fuego Sagrado* [Dibujo vectorial].



(Fig. 233) Puerto, María Isabel. (2019).  
*Fuego Sagrado* [Dibujo técnica mixta sobre  
papel Fabriano Academia 350 g/m<sup>2</sup>].

## Templetes de la Linterna

En la Linterna del Peinador de la Reina, en la pared Norte, hay dos templetes de las figuras de la Fama y la Victoria representados sobre fondo rojo pompeyano o bermellón. Estos templetes se encuentran en muy buen estado de conservación, pues es la zona del Peinador de la Reina que menos ha sufrido a los daños externos.

Es complicado tomar las medidas de las pinturas de este cuerpo de luces, pero se puede intuir que los cenadores de la Fama y la Victoria están ajustados en un formato de 50 x 50 cm aproximadamente. Teniendo en cuenta que una ventana de la Linterna tiene de altura en torno a un metro, a proporción, la altura de uno de estos templetes equivaldría a la mitad de una ventana. Se trata simplemente de una aproximación para poder traducir estas imágenes a la hipótesis visual.

### VICTORIA.

La Victoria del Peinador de la Reina se encuentra en la parte derecha de la pared Norte del interior de la Linterna con muy buen estado de conservación. Se sitúa sobre una de las tres finiestras y está representada inmersa en un templito con formas arquitectónicas clásicas de frontón, entablamento, cornisa, arquivada, crepidoma y pilastras de tonos y texturas que imitan a la piedra de mármol. Lo flanquean dos hileras de grutescos con flores y abalorios.

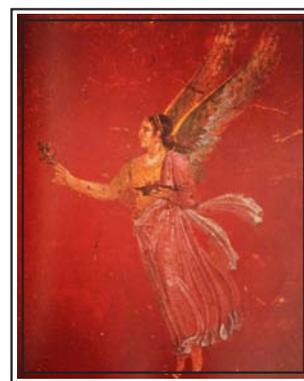
La faz de la figura ha sido dañada tal y como ocurre con otros personajes mitológicos representados en el Tocador de la Reina, aunque subsiste el pelo rubio con recogido teniendo un claro paralelismo con la imagen de la Fama, siendo ésta el principal referente para la reconstrucción del semblante de la Victoria. No obstante, sabemos que se trata de la Victoria por la insignia que porta en su mano izquierda, una palma, y por mostrar el dedo índice de la mano derecha estirado, similar a la pose del personaje de Platón representado en *La Escuela de Atenas* de Rafael Sanzio en 1511. Se la suele representar con rama de palma u olivo siempre colocadas en la mano izquierda de la efigie como símbolo del honor, del valor y el éxito del Emperador Carlos V, tal y como aparecen por ejemplo en las medallas de Domiciano (Ripa, 1987, Tomo II). La rama de palma porque “nunca la madera de la palma se corrompe y las hojas conservan su verdor, de manera que entendamos que aumenta la fuerza del vencedor y su nombre tiene vigor durante largo tiempo” (Boccaccio, 2008, p. 129). La rama de olivo se halla en otro lugar del Peinador, en la pared Sur del interior de la Linterna, sostenida por unos angelotes con tablillas significando la gloria y paz.

Se pintará como imagen de la Victoria una mujer alada, que sostiene (...) una rama de palma en la siniestra. Con ello se representan los dos beneficiosos resultados que trae consigo la victoria, la fama o el honor (...); conquistándose ambas por medio de la guerra y arrebatándolas con uso de la fuerza de manos enemigas. (Ripa, 1987, Tomo II, p. 400)

La Victoria del Peinador de la Reina se exhibe con dos alas semiplegadas de color rosado y está colocada sobre una peana dorada con forma



(Fig. 234) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). *Victoria* [Fresco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada. Patronato de la Alhambra y Generalife. (2002). [Fotografía]. A.P.A.G., Granada.



(Fig. 235) Artistas anónimos. (Primera mitad S. I d. C.). *La Victoria con guirnalda de olivo* [Fresco]. Casa de Julius Polybius, Pompeya. En Magagnini, A. (2010). *El arte de Pompeya*.

de columna de orden dórico con neto estriado. Sus vestimentas están compuestas de un telar amarillo que cubre el torso, y para la parte inferior, unos paños color morado y salmón en movimiento dejando ver sus piernas.

Esta figura junto con la de la Fama, fueron ejecutadas por Julio de Aquiles bajo la influencia de las dos Victorias representadas en el frontón de la fachada Sur del palacio de Carlos V de la Alhambra. Estas esculturas en mármol fueron realizadas por Niccolò da Corte y tasadas por Julio de Aquiles, Diego de Siloé y Pedro Machuca el día 15 de noviembre de 1537, justo antes de que se empezara a decorar el Peinador de la Reina.

pago efectuado (...) por una figura que yzo para la portada... que es la figura intitulada la Fama. (...) dado que las figuras alegóricas eran todavía lo suficientemente novedosas en España para poder disculpar el hecho de que se confundiera una Victoria con una Fama, nadie ha puesto en duda que este pago se refiere a una de las dos figuras que aparecen reclinadas a cada lado del frontón de la portada Sur. (E. Rosenthal, 1988, p. 70)

Además de esta clara influencia sobre la Victoria de la Linterna del Peinador, para el análisis e interpretación de esta imagen en la hipótesis visual, se han empleado números referentes entre los que se encuentran: los estucos realizados por Gaspar Becerra de la Victoria con palma en una mano y dedo índice estirado en la otra, pertenecientes al palacio de El Pardo en la Torre de la Reina; una Victoria pintada con rama de olivo sobre fondo rojo en la casa de Julius Polybius de Pompeya, de la primera mitad del Siglo I d. C.; Victoria alada y con dedo índice alzado en los estucos de 1540 por Giovanni da Udine en la sala de Apolo en del palacio Grimani de Venecia; la Victoria coronando al Emperador Carlos V en un retrato de Parmigianino, obra de 1530; Victoria con palma representada en los frescos del zaguán del palacio del Marqués del Viso por los hermanos Perolli y Cesare de Bellis entre 1576 y 1587; dibujo de *Victoria Rosa*, obra de Asunción Jódar para el proyecto *Las Incantadas*.

No podemos olvidar que, tal y como se comentó en el apartado referente a las Virtudes, en las enjutas de los arcos que delimitan a la *Fe* y *Caridad* de la Galería Exterior, unas figuras aladas con palmas están pintadas en grisalla verde parduzco.

A ésta la describe así Claudiano en *Sobre las alabanzas de Estilicón*: <<¡la propia Victoria desplegaría sus sagradas alas para el guía! ¡y tú, que te alegras con la verde palma y estás cubierta de trofeos, doncella guardiana del Imperio, que sola cuidas las heridas y enseñas a no sentir fatiga alguna!>>. (Boccaccio, 2008, p. 129)

“Dos cosas son en efecto necesarias para lograr la victoria, a saber, la fuerza y la concordia, ésta para encontrar el camino justo cuando se nos esconde, y aquella para abrírnoslo con ánimo valeroso” (Ripa, 1987, p. 399)

## FAMA.

En el Peinador de la Reina, en la parte izquierda de la pared Norte de la Linterna y sobre una ventana, está la Fama inmersa en un altarillo de estilo clásico con frontón, entablamento, arquitrabe, crepidoma y pilastras con imitación a mármol en la policromía de tonos violetas y naranjas. A ambos lados de este templete, dos hileras de ornamentos vegetales engarzados combinados con otras formas grutescas y coronados con una pequeña llama.

Se percibe con claridad las formas y colores de esta efigie con cabeza ligeramente inclinada, pelo rubio recogido y moradas alas desplegadas, tal y como la describe Virgilio de “alada mensajera, revoloteando por la aterrada ciudad, se desliza hasta los oídos de Euríalo” (1985, p. 213). Es sencillo identificar a este personaje como la Fama por estar acompañada de dos añafles plateados, atributos que la caracterizan pues, “la trompa significa el grito o renombre universal esparcido por las orejas de los hombres” (Ripa, 1987, Tomo I, p. 396) y “las virtudes del habla; es decir, la eficacia de la voz y del grito, que por todas partes se expanden y difunden” (Ripa, 1987, Tomo I, p. 397): uno de estos añafles es sujetado con su mano derecha mientras lo está tocando; el otro añafil es sostenido por la mano izquierda.



(Fig. 236) Da Udine, Giovanni. (1540). *Victoria* [Estuco]. Sala de Apolo, palacio Grimani, Venecia. Puerto, M. I. (2017). *Victoria* [Fotografía, detalle]. Sala de Apolo, palacio Grimani, Venecia.

Se encuentra representada en posición pedestre sobre un pedestal imitando a una columna de color dorado de orden dórico y neto estriado, y a diferencia de la Victoria, solo apoya un pie en actitud dinámica realzando esta sensación con su indumentaria al vuelo. La captación del movimiento es usual en la Fama, pues “Virgilio, al describir el crecimiento de ésta y su forma, dice así (...): <<la Fama, mal más veloz que el cual no hay ningún otro se crece con el movimiento y adquiere fuerzas al andar (...)>>” (Boccaccio, 2008, p. 38). Predomina el color salmón para la parte baja de la vestimenta bajo un paño más pequeño morado, justo al contrario que la Victoria. Para la zona del torso se aplica tono ocre.

La alegoría a la Fama es, junto con las Virtudes, una de las representaciones más utilizadas para la monarquía y aristocracia. Así lo vemos en numerosos referentes como: en los estucos del techo realizados por Gaspar Becerra a partir de 1563 en la Torre de la Reina del palacio de El Pardo, mostrando varias Famas con añafles; el fresco de la Fama tocando una trompa por Rafael Sanzio y Sebastiano del Piombo pintado en 1510 en Villa Farnesina; en el palacio del Infantado de Guadalajara, en la Sala de las Batallas, una Fama con ropajes similares a la Fama del Peinador de la Reina con rosas, azules y ocre, sostiene con las dos manos un añafil el cual está tocando; Famas con añafles en la decoración grotesca de los Palacios Vaticanos; dibujo de la Fama de Niccolò Granelo de 1582, perteneciente a la colección del Museo Nacional del Prado; dibujo de 1586 de la Fama por Heindrick Goltzius, de la colección del Museo Nacional del Prado; la Fama trompetera en el dibujo de un anónimo italiano del siglo XVII perteneciente a la colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; dos Famas tocan la trompeta en tanto que están al vuelo sobre dos figuras de Paz y columnas de Hércules, situadas en los relieves de los pedestales que sostienen columnas en la fachada del palacio de Carlos V de Granada; grabado de la Fama de Il Giovane Palma de finales del siglo XVI de la colección de la BNE; los frescos de la escalera del palacio del Marqués del Viso pintados por los hermanos Perolli y Cesare de Bellis entre 1576 y 1587, apareciendo la Fama sobre una esfera con trompeta y rama de olivo, pues hay representaciones en las que la “alada joven, [está] pisando una esfera del mundo y tocando una trompa” (Marías, 1982, p. 193); el fresco de la Fama en el zaguán del palacio del Marqués del Viso. Excepto esta última, todas tienen las alas desplegadas.

Es evidente la relación de la alegoría de la Fama con la figura del Emperador por la fama adquirida a lo largo de su vida y que continuó durante siglos. Así, en el poema de Petrarca el *Triunfo del Amor*, la Fama vence a la Muerte aunque en ocasiones será vencida por el Tiempo.



(Fig. 237) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). *Fama* [Fresco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada. Puerto, M.I. (2017). *Fama* [Fotografía]. Alhambra, Granada.



(Fig. 238) Cincinato, Rómulo. (1570-1585). *Fama* [Fresco]. Palacio del Infantado, Guadalajara. Turismo de Guadalajara (2018). [Fotografía, detalle]. Palacio del Infantado, Guadalajara.



(Fig. 239) Palma, Il Giovane (S. XVI). *Fama* [Grabado]. B.N.E., Madrid.

Vuela al punto la Fama por las grandes ciudades de la Libia; la Fama, la más veloz de todas las plagas, que vive con la movilidad y corriendo se fortalece; pequeña y medrosa al principio, pronto se remonta a los aires, y con los pies en el suelo, esconde su aveza entre las nubes. (Virgilio, 1985, p. 97)

## CONCLUSIONES.

### HIPÓTESIS VISUALES.

Las hipótesis visuales realizadas para los templetos de la Victoria y la Fama están dibujadas a escala 1:2,5 en un pliego de 70 x 36,5 cm. El papel utilizado es Fabriano Academia 350 g/m<sup>2</sup> textura lisa. La técnica empleada es mixta con lápices de colores, acuarela y gouache, con previa grisalla en tinta de nogalina.

La altura de cada uno de los templetos, al reducirla a escala, pasa a ser de 20 cm. Sin embargo, puesto que estas imágenes del interior de la Linterna están representadas sobre fondo rojo pompeyano o bermellón, para la traducción al soporte del papel, la hipótesis visual de las féminas se ha encajado en un cuadrado de color rojo de 30 x 30 cm para cada una de ellas.

En cuanto al dibujo lineal, para la visualización de las zonas reconstruidas –líneas azules–, y las zonas originales –líneas negras–, se ha utilizado papel Fabriano Academia blanco neutro 120 g/m<sup>2</sup>, textura verjurada, formato 30 x 60 cm. Pero para la presente impresión, se ha realizado la reconstrucción por medio de dibujo vectorial con las líneas en negro y rojo.



(Fig. 240) Puerto, María Isabel. (2019). *Fama* [Estudio dibujo, grisalla con nogalina sobre papel Fabriano Academia 350 g/m<sup>2</sup>].



(Fig. 241) Puerto, María Isabel. (2019). *Victoria* [Estudio dibujo, grisalla con nogalina sobre papel Fabriano Academia 350 g/m<sup>2</sup>].

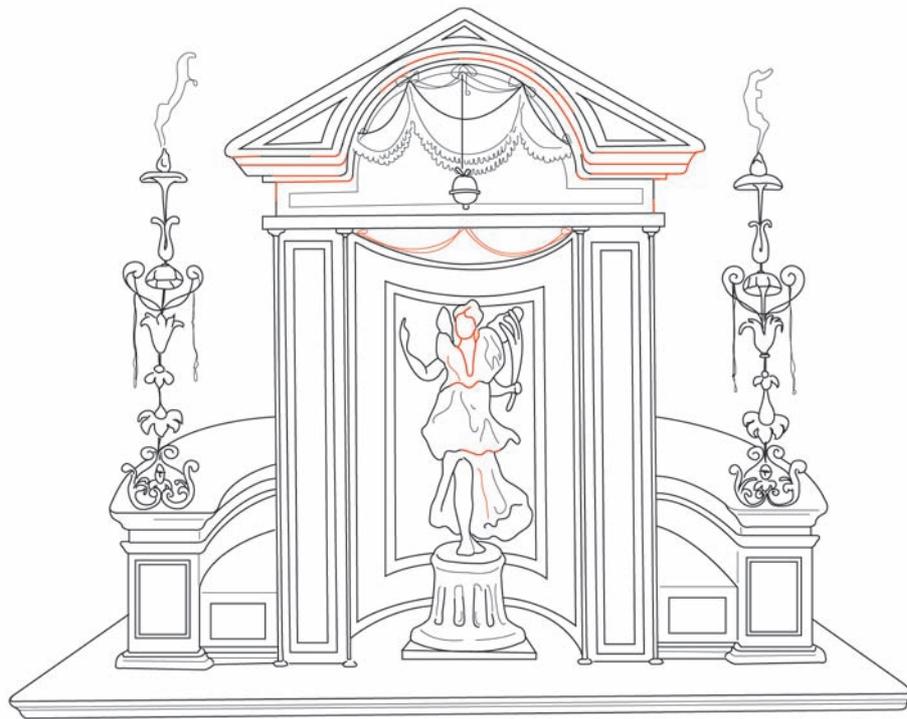


(Fig. 242) Puerto, María Isabel. (2019).  
*Fama* [Dibujo vectorial].



(Fig. 243) Puerto, María Isabel. (2019).  
*Fama* [Dibujo técnica mixta sobre papel  
Fabriano Academia 350 g/m<sup>2</sup>].





(Fig. 244) Puerto, María Isabel. (2019).  
*Victoria* [Dibujo vectorial].



(Fig. 245) Puerto, María Isabel. (2019).  
*Victoria* [Dibujo técnica mixta sobre papel  
Fabriano Academia 350 g/m<sup>2</sup>].

## Grutescos sobre las puertas de la Galería Exterior

En la Galería Exterior del Peinador de la Reina, hay dos puertas que dan acceso a la Sala de la Estufa, una en la parte Este de esta galería y la otra en la parte Oeste. Sobre ellas hay pintadas unas composiciones de grutescos en las que se representan varias formas como guirnaldas, festones, pajarillos o angelotes sobre fondo blanco.

Estas composiciones pictóricas muestran claras evidencias de la mano ejecutoria de Julio de Aquiles, en la que se aprecia características propias del artista dadas en otros lugares como en la *Stuffetta* de Clemente VII en el Castel Sant'Angelo de Roma, en las pinturas murales de la Capilla del Camarero Vago en la iglesia parroquial de San Pablo de Úbeda, o en el palacio Francisco de los Cobos de Valladolid. Éstas últimas delatadas por los dibujos de estudio de Andrés de Melgar, datados entre 1545–1560 y localizados en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, puesto que en la actualidad las pinturas murales del palacio vallisoletano han desaparecido.

Al igual que en el resto del Peinador de la Reina, existe una evidente utilización de cartones preparatorios, pues estas pinturas de grutescos de las puertas Este y Oeste de la Galería Exterior del Mirador, presentan una perfecta simetría de las formas entre ambas. Si superponemos estas dos composiciones en un mismo plano, el encuadre encaja a la perfección.

### GRUTESCOS DE LA PUERTA OESTE.

En la puerta situada al Oeste de la Galería Exterior del Peinador de la Reina, en la parte superior, hay pintada una escena grutesca con las medidas de 53,5 cm de altura por 85 cm de anchura. Muestra una conservación favorable en comparación con la composición de la puerta Este, percibiéndose mejor todos los elementos y figuras que la forman. Sin embargo, la capa pictórica de la parte baja se encuentra muy dañada habiéndose perdido los colores originales.

Existen dos pedestales con planta cuadrangular y sobre la superficie frontal, se intuyen las formas de unas alas, por lo que es muy posible que hubiera una representación de un ave en cada uno de ellos. Atendiendo a la simbología carolina, sería fácil pensar que se trata de un águila, sin embargo, creemos que esta opción no sería acertada puesto que el águila ya queda representada en el centro de la escena. De este modo, tras el examen detenido y el análisis de cada una de las figuras que componen los grutescos del Peinador de la Reina, se ha podido observar que estas formas de alas desplegadas, alzadas y de un color grisáceo, podrían corresponder a dos cisnes. Estos cisnes estarían pintados en cada uno de los dos pedestales del conjunto grutesco, de perfil y con mirada hacia el interior de la escena. Para el dibujo de éstos se toma como referentes los cisnes pintados en los intradoses de los vanos de las ventanas que dan luz a la Linterna; y los cisnes encontrados en la Galería Exterior sobre los vacíos de las ventanas entre la composición grutesca de las paredes Este y Oeste.



(Fig. 246) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). [Fresco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada. Patronato de la Alhambra y Generalife. (2002). *Grutescos de la puerta Oeste* [Fotografía]. A.P.A.G., Granada.



(Fig. 247) Puerto, M. I. (2017). *Chimenea de las Habitaciones del Emperador* [Fotografía]. Alhambra, Granada. El cuerpo del águila bicéfala es un orbe.

No es el Peinador de la Reina el único lugar donde se recurre a las figuras de estas aves para las decoraciones parietales. En la Sala Apolo del palacio Grimani en Venecia nos encontraríamos dos cisnes tallados en estuco por el artista Giovanni da Udine entre los años 1537 y 1540.

En cuanto a la imagen del águila, está situada en la parte central de la composición. En la pintura original solo es perceptible las alas del ave desplegadas y alzadas en posición frontal. Deducimos que se trata de un águila nuevamente por el análisis de cada una de las formas que se muestran en el Peinador, delatándonos que ese tipo de alas corresponden a las de un águila como las encontradas en el interior de la Linterna. Así se decide dibujar para la reconstrucción, un águila bicéfala imperial, tomando como referentes las numerosas representaciones de águilas imperiales encontradas en el conjunto de la Alhambra, pero especialmente el águila encontrada en la chimenea de las Habitaciones del Emperador. Este águila exhibe un orbe en su cuerpo con Europa, África, Asia y los territorios explorados hasta la fecha en América, puesto que hay que tener en cuenta que en la época se tenía mucha curiosidad por la cartografía y por la esfera terrestre por motivo de los nuevos descubrimientos terrestres y oceánicos y por el perfeccionamiento de los métodos de navegación.

Sobre el águila, un rostro de anciano barbudo preside el conjunto. Este tipo de imagen es un recurso muy utilizado en las pinturas de grutescos, y asimismo, por Julio de Aquiles. Lo podemos ver en las pinturas de Giovanni da Udine en el palacio Grimani de Venecia por ejemplo, o en los dibujos de Andrés de Melgar tomados del natural de las pinturas de Aquiles. También aparecen dos angelotes a ambos lados la escena, aunque el encontrado en la parte derecha, ha desaparecido. Estos niños desnudos y alados sostienen unos cortinajes que caen desde la parte superior.

Además, aparecen figuras como dos gorriones, cortinas, una telaraña hexadecagonal, llamas de fuego, guirnaldas, festones, flores, entre otros motivos vegetales. Los colores utilizados son la gama de los rosas y salmón para las cortinas, verdes botella para la vegetación y dorados para los cordones y telaraña.



(Fig. 248) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). [Fresco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada. Puerto, M.I. (2017). *Grutescos de la Galería Exterior* [Fotografía, detalle]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.



(Fig. 249) Da Udine, Giovanni. (1537-1539). *Mascarón* [Fresco]. Sala de Calisto, palacio Grimani, Venecia. Puerto, M. I. (2017). *Mascarón* [Fotografía]. Sala de Calisto, palacio Grimani, Venecia.



(Fig. 250) Atribuido a De Melgar, Andrés. (1545-1560). *Grotescos con máscara* [Dibujo, detalle]. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

## GRUTESCOS DE LA PUERTA ESTE.

Existe una composición de grutescos sobre la puerta situada en la zona Este de la Galería Exterior del Peinador de la Reina, con las medidas de 53,5 cm de altura por 83 cm de anchura.

Solo se conserva la parte superior del grupo compositivo mientras que la zona inferior ha desaparecido completamente. No obstante, se pueden intuir las formas de esta zona, presentando elementos muy similares a los de la puerta Oeste con dos pedestales de planta cuadrangular decorados con ornamentales de motivos vegetales. Es imprescindible destacar la figura de un búho con alas desplegadas en la parte central de la composición que posiblemente tenga un significado relacionado con la diosa Minerva. También aparecen dos gorriones, cortinas, llamas de fuego, guirnaldas, festones y otros vegetales.

Para la reconstrucción de la zona inferior de esta composición grotesca, se ha optado por utilizar las mismas formas y elementos que existen en la puerta Oeste. En este sentido, en los pedestales se mostrarán nuevamente un cisne en cada uno ellos. En cuanto al águila bicéfala central, en este caso se ha decidido utilizar como principal referente al águila de plumaje negro situada en la pared Sur del interior de la Linterna del propio Peinador de la Reina. También se ha decidido tomar a los dos angelotes desnudos de la composición Oeste para completar la parte inferior, así como el rostro de hombre barbudo de los dibujos de apuntes de Andrés de Melgar del Metropolitan Museum of Art de Nueva York.



(Fig. 251) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). [Fresco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada. Puerto, M.I. (2017). *Grutescos de la puerta Este* [Fotografía]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.

## CONCLUSIONES.

### HIPÓTESIS VISUALES.

La reconstrucción de estos motivos grotescos se realiza por medio del dibujo, trasladándolos al papel a escala 1:2 en dos pliegos de 50 x 35 cm. El papel utilizado es Fabriano Academia 350 g/m<sup>2</sup> textura lisa. La técnica empleada es mixta con lápices de colores, acuarela y gouache. Al ser dibujado a escala 1:2, las medidas de la composición de la puerta Este pasan a ser 42,4 cm de anchura por 26,8 cm de altura y las de la puerta Oeste 26,8 x 42,4 cm.

Tras varias pruebas de color, a diferencia de los estudios anteriores de las Virtudes o de los templetos de la Galería Exterior, para estas pinturas de grotescos no ha sido necesario el empleo de grisalla color parda con nogalina. Estos frescos están pintados sobre fondo blanco, por lo que, si se usaba grisalla para posteriormente aplicar el color, oscurecería demasiado cada uno de los elementos. Se decide así aplicar directamente el color.

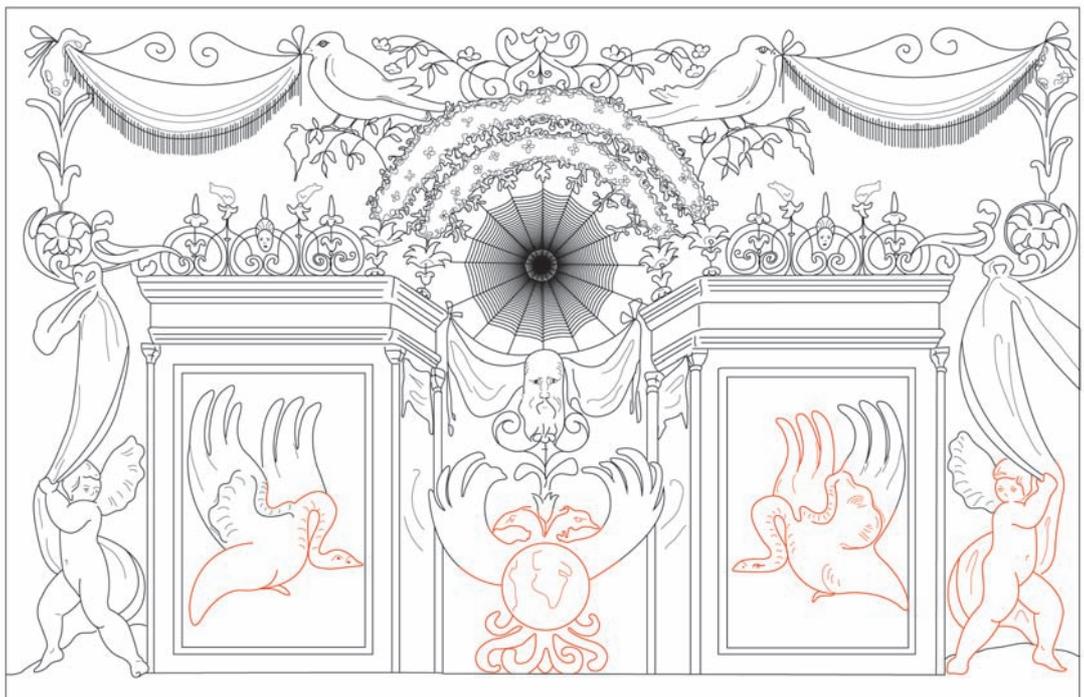
Por otro lado, se ha realizado un dibujo a línea para cada una de estas dos composiciones, con tinta negra para las zonas originales y tinta azul para las partes reconstruidas. El papel utilizado es Fabriano Academia color blanco de 120 g/m<sup>2</sup> y textura verjurada, formato 46 x 35 cm. Para la impresión de esta investigación, mostramos dibujos vectoriales con las líneas en rojo para la reconstrucción.



(Fig. 252) Da Udine, Giovanni. (S. XVI). [Fresco]. Iglesia del Salvador, Venecia. Puerto, M. I. (2017). [Fotografía]. Sacristía de la iglesia del Salvador, Venecia.



(Fig. 253) Puerto, María Isabel. (2019). *Grutescos de la puerta Este* [Dibujo vectorial].



(Fig. 254) Puerto, María Isabel. (2019). *Grutescos de la puerta Oeste* [Dibujo vectorial].





(Fig. 255) Puerto, María Isabel. (2019). *Grutescos de la puerta Este* [Dibujo técnica mixta sobre papel Fabriano Academia 350 g/m<sup>2</sup>].



(Fig. 256) Puerto, María Isabel. (2019). *Grutescos de la puerta Oeste* [Dibujo técnica mixta sobre papel Fabriano Academia 350 g/m<sup>2</sup>].

## Arco de la Linterna

En el Peinador de la Reina hay un arco de medio punto que delimita y define de manera clara dos espacios: la Sala de la Estufa y la Linterna. Tiene unas medidas de 2,22 m de altura desde la clave al suelo y 1,47 m de anchura del vano.

En la traza nazarí de la torre Abu-l-Hayyay ya existía el cuerpo de luces que daba claridad tanto a la parte superior como a la inferior de la torre. Sin embargo, para el diseño del Tocador de la Reina en época renacentista, se decidió colocar un suelo en el interior de la Linterna, permitiéndose así acceder a este espacio desde la Estufa y rompiendo la conexión entre ambas plantas de la torre. Fue con las restauraciones de Leopoldo Torres Balbás cuando se decidió quitar el suelo de la Linterna para devolver al espacio el diseño original de la torre. En la actualidad una baranda delimita el hueco de la Linterna con la Sala de la Estufa, colocada de manera transversal en el arco a media altura de las jambas.

Este arco se muestra con una rica decoración de estuco que perfila toda su parte interna y externa, además de una lujosa aplicación de pan de oro en el intradós con la técnica de dorado al mordiente (Aguilar y Hasbach, 2007) intercalado con escenas al temple. La parte interna de las jambas también está decorada con pintura al temple. El encaje del diseño grotesco de la cara interna del arco, tanto en el intradós como en las jambas, ha sido realizado mediante el empleo de retícula como forma de estructura geométrica, visible en el dorado con un rayado de 2 x 2 cm que permite ejecutar el encaje de manera equilibrada, proporcional y simétrica.

A pesar de que la decoración de este arco se encuentra en muy buen estado de conservación sobre todo la zona del intradós, debido al encontrarse en el interior del Peinador de la Reina y habiendo sufrido en menor medida que la Galería Exterior por causa de los agentes externos; nuevamente tenemos que mencionar la intervención en las pinturas de los visitantes que acudieron al lugar, dejando sus firmas e inscripciones sobre la capa pictórica.

Para el análisis de cada uno de los elementos que componen las pinturas de este arco y para la posterior traducción al dibujo, se ha decidido realizar una división en tres partes: intradós, cenefa izquierda y cenefa derecha.

### CENEFAS LATERALES.

Nos referimos con “cenefas laterales”, a las franjas verticales de la cara interna de las jambas en el arco de la Linterna. Estas cenefas pintadas al fresco, presentan unas medidas de 1,49 m de altura por 24,5 cm de anchura. El ancho de la cara interna del arco con los estucos incluidos es de 34,5 cm.

Asimismo, haremos una diferenciación de las dos caras internas si nos orientamos frente a la Linterna, con cenefa derecha y cenefa izquierda.

#### Cenefa izquierda.

La cenefa izquierda conserva de manera favorable los colores negro, azul celeste y rojo bermellón del fondo, mientras que las capas de pintura de las figuras que componen el conjunto grotesco, se encuentran parcialmente deterioradas.

Sobre el fondo negro se articula una cadena de motivos florales y perlas siguiendo un patrón repetitivo que lo bordean, en tanto que la franja azul no muestra decoración. En cuanto a la franja roja, está situada en la parte central y está decorada con imágenes grotescas como gorriones, cortinas, ornamentos vegetales e incluso un águila con plumaje negro de solo una cabeza y con una filacteria en la parte inferior con el emblema *P.V. (Plvs Vltra)*, según se intuyen las iniciales en la policromía. Los pajarillos se sitúan en la parte superior reposados sobre ramas de juncos, siendo clara la influencia de Giovanni da Udine sobre Julio de Aquiles, encontrándonos paralelos como los de la Sala Apolo del palacio Grimani.

En esta zona de la franja de fondo rojo, encontramos también una efigie masculina con el torso desnudo y las extre-

midades inferiores acabadas en pico, pero con la policromía muy deteriorada. Este hecho nos muestra la capa de imprimación previa a intervención pictórica, siendo el color verde el utilizado. El color verde es el complementario al rojo, por lo que el pigmento de tierra verde –o verde veronés–, era muy utilizado en el Renacimiento como color base para la posterior decoración mural de fondo rojo pompeyano. Este ser masculino en la composición grutesca con forma triangular en las extremidades inferiores, se pinta con brazos abiertos sujetando cortinas color naranja. Un claro referente de este tipo de figura se encuentra en uno de los óvalos de los arcos escazanos del Mirador del propio Peinador de la Reina, además de en uno de los dibujos de Andrés de Melgar del Metropolitan Museum of Art de Nueva York.



(Fig. 257) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). [Fresco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.  
Puerto, M. I. (2017). *Intradós de un arco de la Galería Exterior* [Fotografía]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.

En la parte baja de esta cenefa, un cuadrado a modo de pequeño zócalo fingido con perspectiva, imita a la piedra de mármol de color magenta con jaspeados. En cuanto a la decoración grutesca, está dispuesta de forma vertical a lo largo de la cenefa, interrumpida en la parte central por un ovalo con fondo blanco. Este óvalo perfilado con una franja color azul celeste y otra de color dorado, muestra restos de policromía en su interior, pues la incorporación de la baranda<sup>12</sup> ha dañado este punto. Muy posiblemente se trate de un ser mitológico con forma humana, pues se intuye en la parte inferior de la escena un suelo, una pequeña llama de fuego y una posible representación de una lanza trazada en diagonal hacia la parte superior. Las efigies humanas inmersas en formas ovaladas es un recurso muy dado en los grutescos como los óvalos pintados en los intradoses de los arcos escazanos de la Galería Exterior del Peinador, o los óvalos en los dibujos de Andrés de Melgar de la colección del Metropolitan Museum of Art de Nueva York.

Consideramos que se trata de un personaje masculino en consonancia con el ser masculino de torso desnudo y extremidades inferiores en forma triangular, en consonancia con la cenefa de la derecha de este arco, que como veremos, son imágenes féminas las que se representan. Por la llama, por la posible lanza, por ser figura masculina y por llevar probablemente atuendo militarizado, hemos decidido representar a Cayo Mucio Scevola, héroe romano. Es probable que pueda ser también Vulcano, dios romano del fuego y esposo de Venus, aunque a este se le suele representar en una fragua y no militarizado. Por los restos de policromía en los pies, creemos que el personaje es representado en posición de *contrapposto* creando una curva praxiteliana, utilizándose como referente al *Doriforo* de Policletos y para el atuendo romanizado, a figuras del Castel Sant'Angelo de Roma y a las escenas de la Sala de los Héroes del palacio del Infantado de Guadalajara. Para la reconstrucción de la llama sobre pedestal, se ha decidido utilizar la representación del Fuego Sagrado del templete de la Galería Exterior del Peinador de la Reina.

<sup>12</sup> En las restauraciones llevadas a cabo por Leopoldo Torres Balbás ya se colocó en este lugar una baranda para separar la Sala de la Estufa del hueco de la Linterna. Actualmente, la baranda que divide estos dos espacios es menos tosca por lo que no afecta demasiado al muro y consecuentemente a la policromía.



(Fig. 258) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). [Fresco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.  
Puerto, M.I. (2017). *Cenefa izquierda* [Fotografía]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.



(Fig. 259) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). [Fresco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.  
Puerto, M.I. (2017). *Cenefa izquierda* [Fotografía]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.

### Cenefa derecha.

La cenefa derecha muestra la misma unidad compositiva que la anterior, con un zócalo fingido color magenta en la parte inferior imitando al mármol con trazos jaspeados; franjas de color azul celeste y negra con ornamentación vegetal blanca, y franja de rojo bermellón con decoración grutesca. Los colores de fondo se encuentran mejor conservados que las figuras representadas sobre ellos. Sin embargo, la reconstrucción ha sido sencilla de interpretar gracias a la semejanza de los elementos entre la cenefa izquierda y derecha: pajarillos, ornamentos vegetales o un águila con filacteria a sus pies con siglas de *P.V.* del lema carolino *Plvs Vltra*. La cabeza de este águila mira para el lado contrario a la del águila de la cenefa izquierda, tiene plumaje negro y para la reconstrucción se ha usado como referente el águila bicéfala del interior de la Linterna de la misma estancia.

En cuanto a los elementos vegetales de la parte superior, la flor presenta el botón sin abrir, a diferencia de la flor de la cenefa izquierda. También aparece una imagen femenina que prolonga sus extremidades inferiores en forma puntiaguda, con un vestido de tono violeta que se abre en la parte baja para ser sujetado con ambas manos.

En el centro de la composición, un óvalo de fondo blanco en el que quedan restos de policromía de una posible representación de efigie humanizada. Esta zona se encuentra muy dañada por estar encajada en el muro uno de los extremos de la baranda que separa la Linterna de la Estufa. Del mismo modo que en la cenefa de la parte izquierda se representan figuras masculinas, muy probablemente en este óvalo se haya pintado un personaje femenino, acorde a la figura femenina con extremidad triangular descrita. Normalmente, en las pinturas de grutescos, las formas femeninas quedan diferenciadas de las masculinas. Así se ha considerado que para la reconstrucción de esta imagen humanizada, se haga desde las formas de la diosa Venus, patrona del amor, belleza y fertilidad romana. Esta diosa era muy importante en la mitología romana y fue recuperada en las decoraciones renacentistas. Aunque normalmente se representa a Venus desnuda, aquí la hacemos con atuendo puesto que hay restos de policromía ocre y violeta en el óvalo, tomando como referente el personaje femenino, Minerva, que aparece en uno de los óvalos del intradós de los arcos escarzanos de la Galería Exterior del Peinador.

### INTRADÓS.

En la parte interna del arco que da acceso a la Linterna, hay representada una serie de grutescos sobre fondo dorado de pan de oro. La longitud de la curva del arco es de 2,29 metros por 24,5 cm de anchura.

Las escenas grutescas se dibujan enmarcadas en octógonos de diferentes tamaños y entre ellas, elementos vegetales siguiendo un esquema repetitivo y simétrico a lo largo de todo el arco. La ornamentación vegetal prácticamente se ha borrado debido a la poca adherencia de la capa pictórica sobre la superficie dorada, con tonos violetas para los pétalos de flores, verdes para las espigas y blancos para las perlas. Asimismo, destacan un total de dieciséis mitades de margaritas dispuestas entre las escenas de los ochavados bordeando el arco.

En cuanto a las imágenes grutescas del interior de los octógonos, nos encontramos con un total de siete:



(Fig. 260) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). [Fresco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada. Puerto, M.I. (2017). *Cenefa derecha* [Fotografía]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.



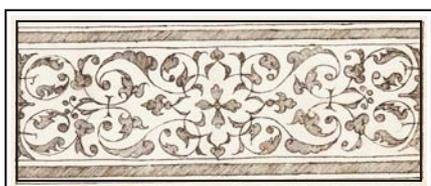
(Fig. 261) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). [Fresco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada. Puerto, M.I. (2017). *Intradós* [Fotografía, detalle]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.

En los extremos, dos escenas las cuales contienen cada una de ellas, una figura mitológica de una harpía o sirena con cabeza y pecho de mujer, cuerpo y alas de ave. Los tonos son rosáceos para la figura, verde para el fondo y morado para el marco que delimita el octógono.

Siguiendo a las harpías, en los extremos, dos octógonos alargados con ornamentos vegetales en su interior de color blanco sobre fondo grisáceo y marco anaranjado. Las formas vegetales son muy similares a los diseños encontrados en el cuaderno de dibujos atribuidos a Julio de Aquiles, Andrés de Melgar y Alonso Berruguete de la colección del Museo Lázaro Galdiano. Las formas están aún hoy muy visibles, aunque el octógono de la izquierda –con mirada hacia la Linterna– se encuentra en mejor estado con respecto al de la derecha.

Siguiendo el orden hacía el punto central del arco, la clave, a ambos lados hay dos ochavados con cabezas de niños, cortinas y otras formas sobre fondo verde. Se encuentran en mejor estado de conservación que los octógonos de las harpías y son del mismo tamaño.

Finalmente, un octógono central preside todo el arco con una escena marina en su interior. Sobre fondo blanco, dos dragones con un querubín montando uno de ellos en una superficie acuática con juncos. Hay numerosos paralelos con este tipo de motivos marinos y querubines jugueteando con seres híbridos<sup>13</sup>.



(Fig. 262) De Melgar, A., Berruguete, A. y De Aquiles, J. (S. XVI). [Dibujo]. Museo Lázaro Galdiano, Madrid.



(Fig. 263) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). [Fresco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada. Puerto, M.I. (2018). *Intradós* [Fotografía, detalle]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.

## CONCLUSIONES.

### HIPÓTESIS VISUALES.

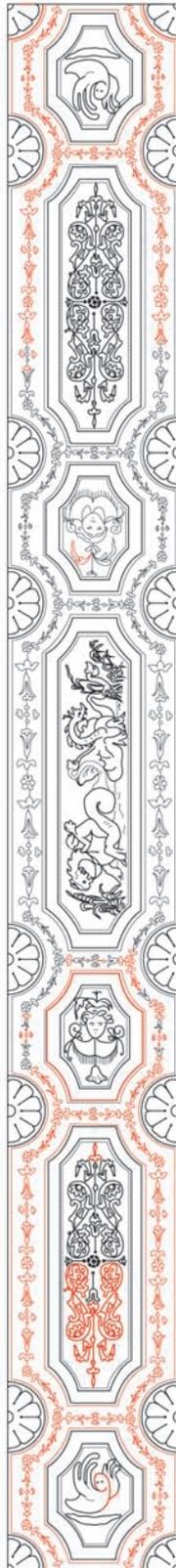
Para la interpretación visual se ha decidido dibujar el intradós, la cenefa derecha y la cenefa izquierda por separado, dividiendo el arco en tres franjas bien diferenciadas para una mayor comprensión compositiva.

La decoración del interior de las jambas está dibujada a escala 1:2, pasando a tener unas medidas de 72 x 12,3 cm en dos pliegos de 76 x 16,3 cm. El intradós se ha dibujado a escala 1:3 pasando a ser las medidas de 76,6 cm de longitud por 8,2 cm de anchura en un pliego de 85,6 x 16,1 cm. El papel utilizado es Fabriano Academia 350 g/m<sup>2</sup> textura lisa y la técnica empleada es mixta con lápices de colores, acuarela y gouache.

Para el dibujo en línea, utilizamos de nuevo papel Fabriano Academia color blanco de 120 g/m<sup>2</sup> y textura verjurada, con tinta negra para las zonas originales y tinta azul para las zonas reconstruidas. En este caso se ha decidido dibujar las tres divisiones del arco en un mismo pliego de 46 x 85,8 cm. Para la impresión, dibujo vectorial en línea roja y negra.

Debemos señalar que la policromía de este arco se encuentra en muy buen estado de conservación con respecto a otras zonas del Peinador de la Reina, sobre todo con las pinturas de la Galería Exterior. De esta manera las partes reconstruidas creando una hipótesis visual son mínimas. No obstante, consideramos que, para las figuras representadas, así como para los colores empleados, era necesario dedicarle especial atención a este arco para poder entender otras zonas del Peinador de la Reina o de las Habitaciones del Emperador, como vimos en el apartado “Rectángulos de las Habitaciones del Emperador”.

<sup>13</sup> Véase apartado *Rectángulos de las Habitaciones del Emperador*.



(Fig. 264) Puerto, María Isabel. (2019).  
*Intradós* [Dibujo vectorial].



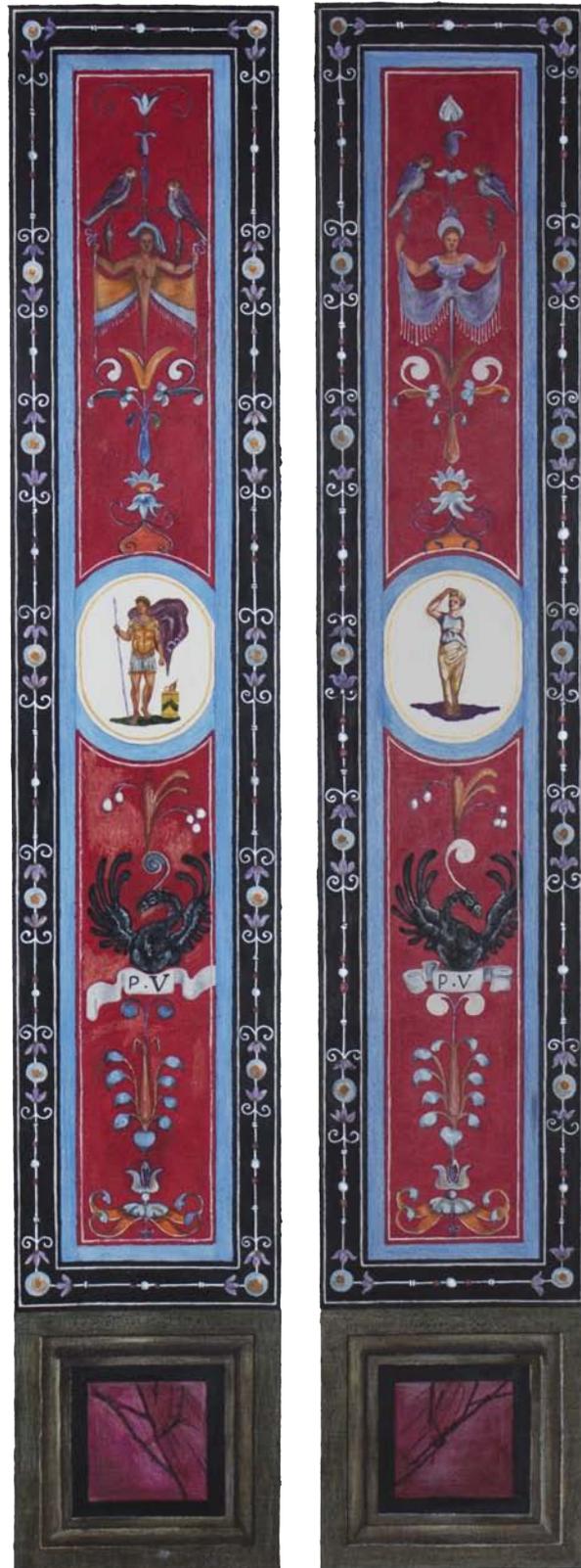
(Fig. 265) Puerto, María Isabel. (2019).  
*Intradós* [Dibujo técnica mixta sobre  
papel Fabriano Academia 350 g/m<sup>2</sup>].





(Fig. 266) Puerto, María Isabel. (2019). *Cenefa izquierda* [Dibujo vectorial].

(Fig. 267) Puerto, María Isabel. (2019). *Cenefa derecha* [Dibujo vectorial].



(Fig. 268) Puerto, María Isabel. (2019). *Cenefa izquierda* [Dibujo técnica mixta sobre papel Fabriano Academia 350 g/m<sup>2</sup>].

(Fig. 269) Puerto, María Isabel. (2019). *Cenefa derecha* [Dibujo técnica mixta sobre papel Fabriano Academia 350 g/m<sup>2</sup>].



## Zócalos de la Galería Exterior

En la Galería Exterior del Peinador de la Reina, en las paredes Este, Norte y Oeste y bajo las finiestras que dan claridad a la Linterna, se muestran unos zócalos pintados al fresco con la policromía casi desaparecida al completo. Sin embargo, tras el análisis que hemos llevado a cabo para determinar la organización compositiva del zócalo de la Logia del Peinador, se ha podido tomar como conclusión una hipótesis visual por medio del dibujo permitiendo visualizar cómo pudo ser la composición pictórica en su estado original.

Este tipo de zócalos pintados al fresco, propio de las pinturas parietales renacentistas, sigue un patrón más o menos estandarizado, usándose como modelo en numerosos edificios tanto en Italia como en España. De este modo, tras el estudio de campo en el Peinador de la Reina, con la toma de datos tanto de disposición de elementos, toma de fotografías, recogida de medidas y análisis de los colores tratados, se han buscado paralelos en los que se repite el mismo esquema compositivo. Hablamos por ejemplo de lugares de Italia como el Castel Sant'Angelo en Roma, la *Stuffetta* del Cardenal Bibbiena en los Palacios Vaticanos, la *Stuffetta* de Clemente VII en Sant'Angelo, el palacio Grimani en Venecia; o lugares en España como el palacio del Marqués del Viso en el Viso del Marqués, el palacio del Infantado en Guadalajara o las Habitaciones del Emperador en la Alhambra de Granada.

Cada pared de la Galería Exterior tiene una longitud de 3,25 m; Asimismo, la altura de la composición del zócalo es de 1,05 m. La articulación de estos zócalos es proporcional y armónica, compuesta de elementos geométricos tales como cuadrados, rectángulos, octógonos o circunferencias. Carecen de representaciones mitológicas, mostrando exclusivamente colores lisos entre los que se encuentran rojos, azules, ocre, morados y negros. Sí aparecen motivos vegetales posiblemente similares a los encontrados en el arco de la Linterna como las margaritas, según los escasos restos de pintura.

Sobre estas pinturas geométricas y bajo los huecos de las ventanas, hay una greca de estuco con el dibujo de veinticinco olas para cada pared que, aunque actualmente no quedan restos de pigmentación, fueron doradas al igual que el resto de estucos de todo el Peinador de la Reina, los cuales es sabido que estuvieron dorados.

### CONCLUSIONES.

#### HIPÓTESIS VISUALES.

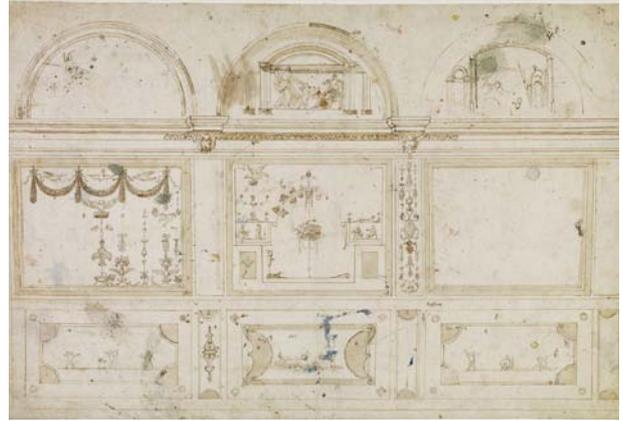
1. Para resolver la unidad compositiva de la parte inferior de las paredes de la Galería Exterior y tras el análisis y estudio de los elementos que se disponen, se ha realizado un primer esbozo en el blog de estudio con papel de 120 g/m<sup>2</sup> textura lisa y a escala 1:12. En este primer contacto con el dibujo del zócalo, se ha examinado principalmente la distribución de las figuras geométricas y los colores empleados.
2. El dibujo definitivo se ha realizado sobre papel a Fabriano Academia color blanco de 350 g/m<sup>2</sup> textura lisa con unas medidas de 100 x 35 cm., siendo el dibujo de 90,3 x 28,7 cm a escala 1:4. La técnica empleada, al igual que en el resto de fragmentos estudiados, ha sido gouache, acuarelas y lápices de color.
3. Dibujo de línea en vectorial color negro. En este caso se ha decidido no dibujar partes en rojo puesto que la reconstrucción se ha llevado a cabo atendiendo a las tres orientaciones de la Galería Exterior, habiendo en cada orientación diferentes elementos conservados.

Consideramos que, dado que el zócalo interior de la Galería Exterior en sus tres orientaciones (Este, Norte y Oeste) muestra el mismo esquema compositivo, no es necesario representar por medio de la hipótesis visual las tres orientaciones, sino que con una sola muestra es suficiente.





(Fig. 270) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). [Fresco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada. Puerto, M.I. (2018). *Zócalo de la Galería Exterior* [Fotografía]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.



(Fig. 271) Del Vaga, Perino y taller. (S. XVI). *Un dibujo para un esquema de pared decorativa* [Dibujo]. Royal Collection Trust, Londres.



(Fig. 272) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). [Fresco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada. Puerto, M.I. (2018). *Zócalo de la Galería Exterior* [Fotografía]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.

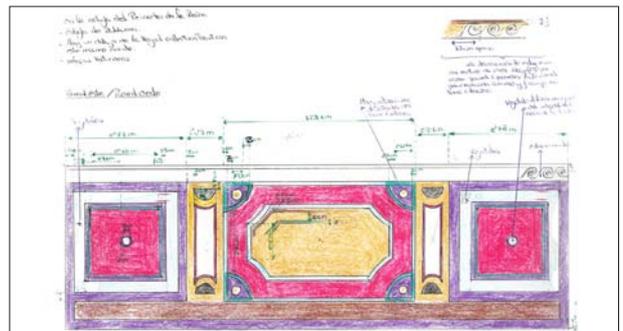


(Fig. 273) Sanzio, Rafael y taller. (S. XVI). [Fresco]. Palacios Vaticanos, Ciudad del Vaticano.

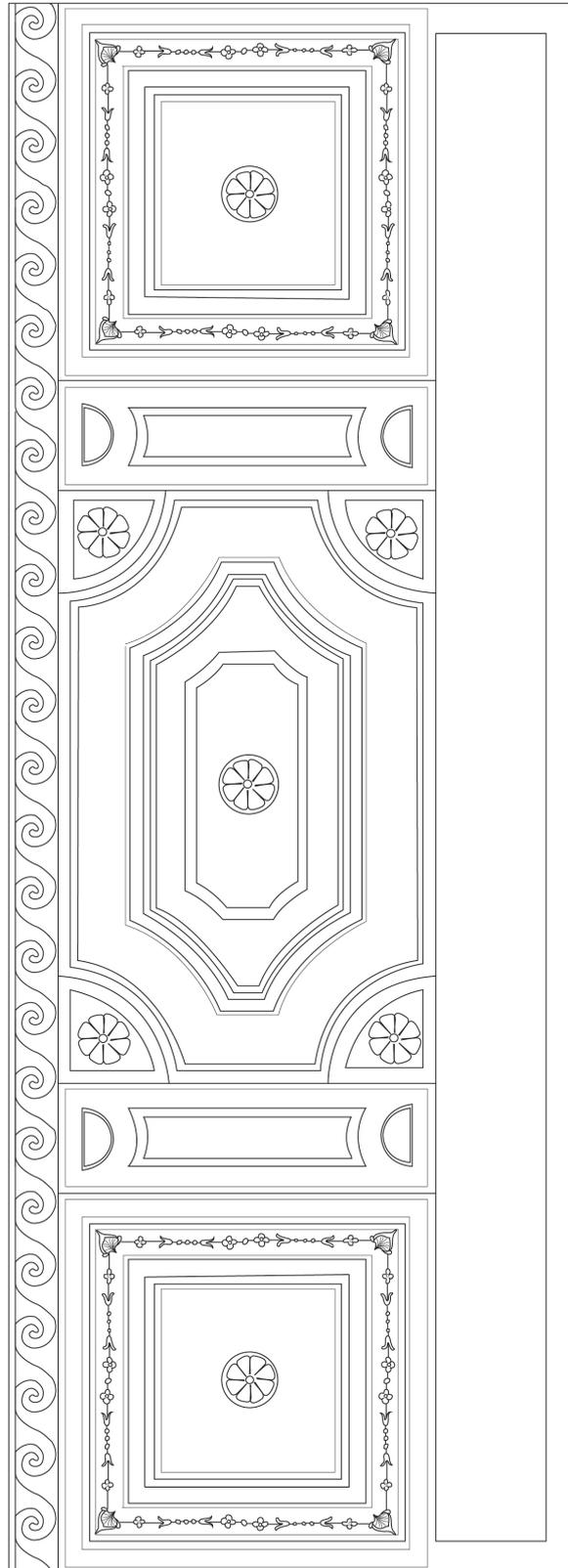
Puerto, M. I. (2017). [Fotografía]. Palacios Vaticanos, Ciudad del Vaticano.



(Fig. 274) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). [Estuco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada. Puerto, M.I. (2020). *Zócalo de la Galería Exterior* [Fotografía, detalle]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.



(Fig. 275) Puerto, María Isabel. (2020). [Estudio dibujo y color].



(Fig. 276) Puerto, María Isabel.  
(2020). *Zócalo de la Galería  
Exterior* [Dibujo vectorial].



(Fig. 277) Puerto, María Isabel.  
(2020). *Zócalo de la Galería Exterior*  
[Dibujo técnica mixta sobre papel  
Fabriano Academia 350 g/m<sup>2</sup>].



## Antepecho y telares de la ventana en la Sala de la Estufa

En la Sala de la Estufa del Peinador de la Reina, en la pared Este, hay una ventana que da luz a la habitación. El antepecho y los telares de esta ventana, así como el umbral de piedra que hay bajo ella, se encuentran pintados al fresco con figuras geométricas de rectángulos en tonos ocre creando efecto en perspectiva y con imitación a piedra de mármol de color morado con jaspeados.

En la parte central de los rectángulos color morado que componen el antepecho, hay una flor verde en cada uno de ellos con división en ocho pétalos, en cambio, para los telares no se representan motivos vegetales. Se utiliza el color verde botella para las flores por ser el color complementario al morado del fondo, ocasionando la armonía compositiva y el equilibrio del color. Estos detalles técnicos nos advierten de la calidad artística y del virtuosismo de los artistas que intervinieron en estas estancias regias de la Alhambra.

La parte inferior del antepecho es una franja en horizontal color ocre que actualmente se encuentra con la policromía prácticamente desaparecida. Quizás pudo ser imitación marmórea como son las decoraciones de los zócalos de los Palacios Vaticanos. Sin embargo, para la hipótesis visual se ha optado por reconstruir con color ocre sin motivos ni jaspeados tomando como referencia la parte inferior de los telares de esta misma ventana.

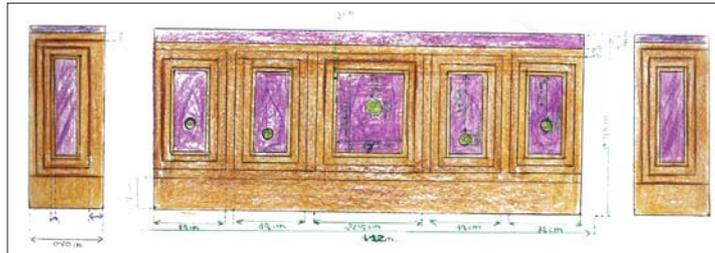
La policromía se encuentra prácticamente desaparecida, aunque los restos de pintura nos delatan las formas y colores empleados: la pintura del telar de la parte izquierda se conserva íntegramente, mientras que el de la derecha no ha conservado ni un solo vestigio de pintura; el antepecho conserva algunas zonas de la capa pictórica. Sin embargo, gracias a su casi completa desaparición, podemos percibir el tono color salmón de la imprimación.

Según Gómez-Moreno González (1888<sup>a</sup>) el antepecho de la ventana se pintó de nuevo en 1729 por Martín de Pineda y Ponce, por lo que debió de tener otro aspecto originariamente, quizás con imitaciones marmóreas tan de moda en el Renacimiento que ofrecían resultados excelentes.



(Fig. 278) De Aquiles, Julio y Mayner, Alexander. (1539-1545). [Fresco]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada. Puerto, M.I. (2018). *Antepecho y telares de la ventana* [Fotografía]. Peinador de la Reina, Alhambra, Granada.

## CONCLUSIONES.



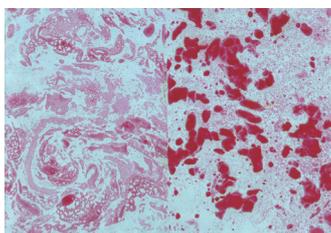
(Fig. 279) Puerto, María Isabel. (2020). [Estudio dibujo y color].

## HIPÓTESIS VISUALES.

1. En primer lugar, se ha realizado un primer boceto a escala 1:7 en un blog de dibujo con papel de 120 g/m<sup>2</sup> donde se han analizado la organización compositiva y los colores. El dibujo queda dividido en tres partes para una diferenciación entre el telar derecho, el antepecho y el telar izquierdo de la ventana.
2. Para la imitación de piedra marmórea con jaspeados, se ha realizado un estudio mediante la técnica de hidroimpresión con pintura al óleo. El proceso de estampación sería el siguiente: en un recipiente lleno de agua se vierte pintura al óleo disuelta en algún disolvente como aguarrás para que pierda densidad. De esta manera, la pintura oleosa permanecerá en la superficie del agua y con la cual dibujaremos jaspeados y formas ondulantes siguiendo el ritmo del agua. Finalmente se coloca el papel sobre la superficie del agua y se retira rápidamente, adhiriéndose la pintura oleosa en el papel con las formas dibujadas.

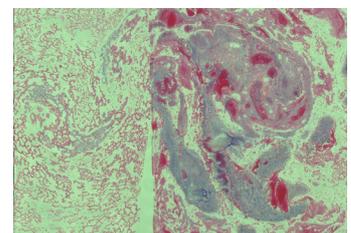
Esta técnica se ha realizado para recrear los mármoles pintados de los zócalos, imitación muy dada en las pinturas al fresco murales del Renacimiento. Sin embargo, a pesar del buen resultado en las pruebas y ensayos en papeles de tamaño pequeño, no hemos podido finalmente utilizar la técnica para los pliegos de papel de gran tamaño, pues el recipiente empleado ha sido una bañera para que abarcara todo el formato del papel, pero que al ser tan amplia la superficie, se expandía demasiado la pintura oleosa y no se conseguían buenos resultados. Por tanto, para la imitación de mármoles, finalmente se ha optado por pintarlos a mano alzada con gouache, acuarelas y lápices de colores.

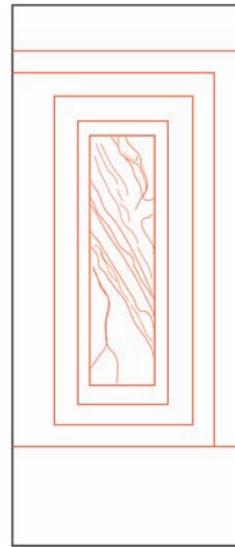
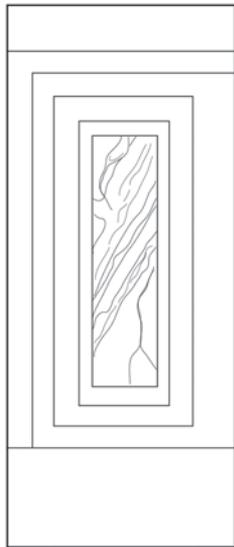
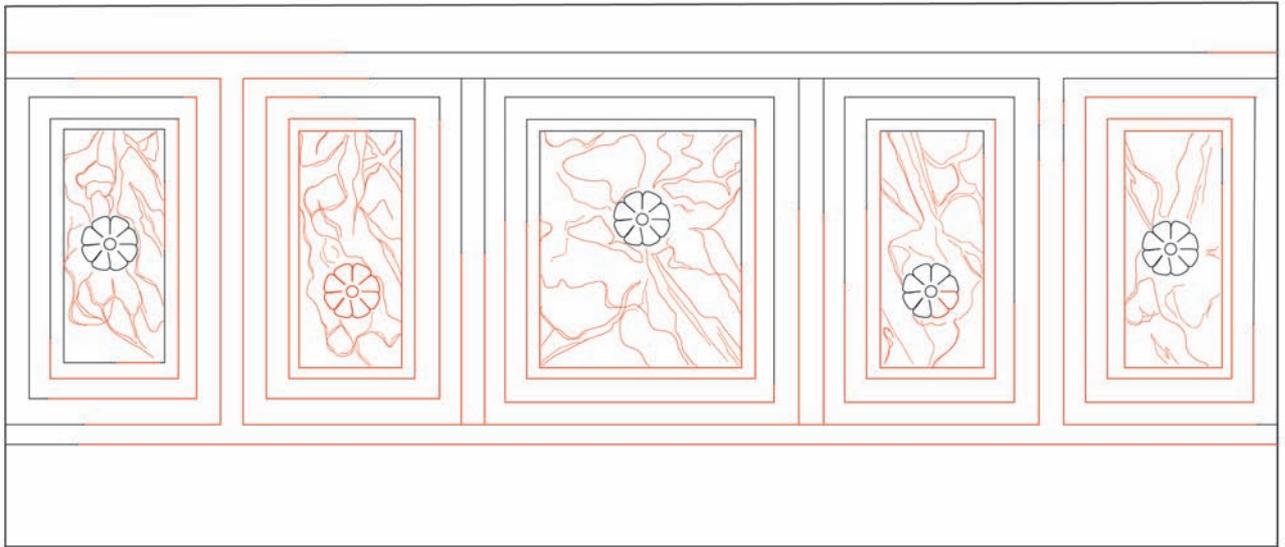
3. La hipótesis visual definitiva se ha realizado en papel Fabriano Academia 350 g/m<sup>2</sup> textura lisa y la técnica empleada es mixta con lápices de colores, acuarela y gouache sobre una imprimación en tinta de nogalina. El dibujo se ha realizado a escala 1:2 en un mismo pliego de papel de 70 x 63 cm con la composición dividida en: telar izquierdo, con las medidas de 24 x 10 cm; antepecho, de 56 x 24 cm; y telar derecho, con 24 x 10 cm.
4. Se ha realizado una segunda reconstrucción en papel Fabriano Academia de 120 g/m<sup>2</sup> y textura verjurada de formato 70 x 63 cm, escala 1:2 para visualizar las zonas conservadas en la actualidad y las zonas añadidas en la hipótesis visual: tinta color negro para lo conservado, tinta color azul para lo añadido. Para la impresión se ha dibujado en vectorial con línea roja en las zonas reconstruidas.



(Fig. 281) Puerto, María Isabel. (2020). [Estudio hidroimpresión].

(Fig. 280) Puerto, María Isabel. (2020). [Estudio hidroimpresión].





(Fig. 282) Puerto, María Isabel. (2020). *Antepecho y telares* [Dibujo vectorial].



(Fig. 283) Puerto, María Isabel. (2020). *Antepecho y telares* [Dibujo técnica mixta sobre papel Fabriano Academia 350 g/m<sup>2</sup>].







# Conclusiones



En primer lugar, manifestar la preeminencia y prerrogativa que hemos tenido por poder estudiar el Peinador de la Reina de la Alhambra, un lugar de absoluta belleza e importancia artística en el contexto renacentista español.

Este proyecto de investigación partía de la idea de revivir las pinturas murales del Peinador de la Reina por medio de una hipótesis visual formulada mediante el dibujo. Repensar estos frescos con una mirada contemporánea trayéndolos al presente. Para ello ha sido imprescindible una amplia y abarcada contextualización histórica, porque las pinturas son el reflejo de la época, para llegar a comprender de la manera más precisa posible las narrativas de las pinturas representadas, así como las poéticas del Arte del Renacimiento y en particular, el análisis formal y técnico de los artistas Julio de Aquiles y Alexander Mayner.

¿Cómo eran las pinturas del Peinador de la Reina en el siglo XVI? ¿Qué representaban al completo? ¿Cuál era la simbología de estas pinturas? Por un lado nos hemos encontrado con la problemática de que las pinturas murales del Peinador de la Reina pintadas al fresco entre los años 1539 y 1545, se encuentran en la actualidad con la capa pictórica muy deteriorada en algunas zonas, habiéndose borrado parcialmente las figuras representadas de alegorías paganas y de grutescos principalmente. Por lo tanto, tras estos planteamientos establecemos una especie de diálogo con las pinturas y de alguna manera, con los artistas Julio de Aquiles y Alexander Mayner. Se trata de resolver un problema artístico y para ello es fundamental entender los lenguajes de estas pinturas innovadoras y únicas en la España de la época, con un estilo en el trazo y en el color muy personalizado y distinguido. Nos hallaríamos ante una combinación entre iconografía marcada por el clasicismo rafaelesco con figuras serenas, solemnes, estilizadas y elegantes como pueden ser las Virtudes; y el bosque de grutescos dispuestos por todo el Peinador, caracterizados por la fuerte expresividad en el color, la soltura en el trazo y por la creatividad en las formas, y que siguen una dinámica y un ritmo exquisito en la composición: “no hay serpiente ni monstruo odioso que, imitado por el Arte, no pueda resultar grato a la vista; el artificio agradable de un delicado pincel hace del objeto más horrible uno amable” (Boiléau, 1984, p. 165).

Llama la atención la valentía en el Arte de Julio de Aquiles –pues de Mayner no nos ha llegado a la actualidad obra artística más allá de su participación en el Peinador de la Reina– tanto en las pinturas de la Alhambra como las pinturas de diversos lugares de Úbeda o las del palacio de Francisco de los Cobos en Valladolid. De los frescos del palacio vallisoletano no queda absolutamente nada, aunque sí nos ha llegado dibujos de Andrés de Melgar copiados directamente de la obra de Aquiles y que muestran el repertorio que estaba representado. Este hecho nos advierte de la importancia que tuvo Aquiles en España por su estilo novedoso aprendido en el taller de Giovanni da Udine, debiendo de resultar realmente sorprendente.

Julio de Aquiles debió de ser un artista bastante reconocido, pues se relacionaba de forma muy estrecha con artistas de la talla de Alonso Berruguete, Diego de Siloé o Pedro Machuca. Desafortunadamente, a la actualidad nos han llegado pocos vestigios de su obra, aunque sí lo podemos admirar en las pinturas de Úbeda y en especial, en las pinturas del Peinador de la Reina. El dominio que mostraba en la técnica al fresco y temple es de admirar por requerir de auténtica destreza, primordial para resolver el paño mural por la dificultad que ocasiona. En cuanto a la lectura significativa del repertorio grutesco, no se apartó de la simbología y marco carolino, ejecutado en una atmósfera licenciosa y extravagante, y estimulado por la creación imaginativa: un cangrejo bajo una coquina entre otras figuras del mar; filigranas vegetales desafiando la gravedad; gemas y candiles sostenidos por mascarones; livianos templetes; hibridaciones entre monstruos rescatados de la antigüedad clásica. Una amplia y variada combinación de figuras repartidas de manera límpida en un mismo plano de fondo monocromo.

Las conclusiones que hemos extraído de estas pinturas inciden en el objetivo principal de esta investigación, la Reconstrucción del patrimonio a través del dibujo: investigación e hipótesis visual sobre 17 fragmentos de los frescos murales del Peinador de la Reina en la Alhambra. Los fragmentos de pintura mural estudiados han sido: Virtudes Cardinales y Teológicas de la Galería Exterior (6 fragmentos); templetes de la Galería Exterior (4 fragmentos); templetes de la Linterna (2 fragmentos); grutescos sobre las puertas de la Galería Exterior (2 fragmentos); intradós y jambas del arco de la Linterna (1 fragmento dividido); zócalos de la Galería Exterior (1 fragmento); antepecho y telares de la ventana en la Sala de la Estufa (1 fragmento dividido); y como complemento, algunos rectángulos de las Habitaciones del Emperador de la Alhambra.



El proceso de reconstrucción por medio de la disciplina del dibujo se ha realizado bajo la técnica mixta de gouache, lápices de colores y acuarela sobre papel de alto gramaje y con una previa entonación mediante aguadas de tinte de nogalina para formar grisallas sobre las cuales, aplicar el color. Un cuidado uso del color, de la forma y de las texturas para representar lo más lealmente posible las pinturas murales al fresco y poder visualizar al completo las narrativas de estos fragmentos de pinturas.

De todos estos fragmentos estudiados, las Virtudes Teologales y Cardinales de la Galería Exterior del Peinador han sido las figuras que más dificultad nos han causado durante el diálogo establecido en el proceso de trabajo para llegar al entendimiento. La identificación iconográfica y la complejidad simbólica de estas alegorías, así como la deducción de atributos y símbolos dados tanto por la forma como por el color, ha sido sumamente complicada por el mal estado de la capa pictórica. Entendemos a su vez, que estas efigies sean quizás las que poseen mayor peso semántico, no solo en la Galería Exterior sino en todo el Peinador de la Reina.

En este sentido se amplía el conocimiento sobre la Alhambra de Granada y concretamente sobre el Peinador de la Reina por medio de la observación mediante los sentidos; el razonamiento, creando una dialéctica con los significados del lenguaje artístico del Peinador; la comprensión; y finalmente la interpretación. Así, los ensayos en dibujos que hemos realizado, son un ejercicio de razonamiento que complementa al estudio documental de contextualización del Peinador de la Reina, llegando a la hipótesis visual como forma subjetiva de conclusión final.

Desde la gnoseología, esta investigación está basada en un método cualitativo mediante la disertación deductiva, reflexiva y finalmente interpretativa en la que nosotros actuamos como artistas–investigadores. Cómo afrontar el dibujo contemporáneo partiendo de la base renacentista y la recuperación del patrimonio perdido. Cómo vincular las poéticas clásicas a las formas, técnicas y recursos contemporáneos. El Arte clásico siempre ha estado y está vivo, adaptándose a los procedimientos que cada época ofrece, por lo que está en continua vivencia. La única relación factible con la realidad del devenir, es el comportamiento estético dado por la expresión artística, donde la realidad nunca es definitiva sino que va haciéndose y cambiando constantemente.

Por un lado ha sido fundamental la dialéctica con el estilo pictórico renacentista italiano de la escuela rafaelesca, con el empleo de los nuevos modelos “al romano” en los que destacaban los temas alegóricos y de grutescos. Por otro lado, el entendimiento de la simbología de Carlos V, Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico. Se tratan pues, de los discursos del Peinador de la Reina, utilizándose a la mitología como arenga del logos. De esta manera se realizó una estancia de investigación en el palacio Gritti a Santa Maria Formosa en Venecia para conocer en primera persona las pinturas de Giovanni da Udine y ponerlas en relación con las pinturas alhambrenas, además de poder buscar información documental y visualizar otras obras de la escuela de Udine y Rafael Sanzio en otros lugares de Italia.

La presente investigación es un estudio científico de carácter patrimonial, historiográfico civil, político y artístico para dar lugar a la creación de una nueva obra artística. Este es el fin, la aportación a la comunidad científica y a la comprensión histórica y artística de este lugar tan emblemático como es el Peinador de la Reina de la Alhambra.

Las pinturas murales de estas estancias han visto cómo en el pasado fueron olvidadas hasta el punto de caer en el deterioro. En los últimos tiempos, gracias a los estudios y trabajos de conservación del Peinador de la Reina y de las Habitaciones del Emperador, estos frescos se han reactivado en valor con el fin de no borrarse al completo y ser invisibles por siempre. Además en estas salas se han ido sucediendo diferentes intervenciones a lo largo de la historia que, a pesar que en ocasiones han provocado aún más si cabe el deterioro pictórico, han resultado ser una mezcla de estilos, épocas y lenguajes acumulados alrededor de cada una de las imágenes representadas. A su vez, hay que tener en cuenta la fusión entre el estilo nazarí y la incorporación renacentista italianizante en la torre Abu–I–Hayyay.

Gracias a toda la información congruente recopilada durante los años de estudio de esta tesis doctoral en archivos históricos, fuentes bibliográficas, recursos electrónicos, etc. y desde una posición holística, hemos podido llegar a concluir mediante hipótesis visuales cómo podrían haber sido algunas de las lagunas pictóricas presentadas en la epidermis parietal. Este sería por tanto el procedimiento silogístico, donde las hipótesis visuales mostradas en apartados anteriores –tercera parte– son las conclusiones finales de este estudio.

Este trabajo ha resultado finalmente satisfactorio porque nos ha permitido entender el Peinador desde el punto de vista de las Bellas Artes, cumpliendo con los objetivos marcados al comienzo de esta investigación y utilizando el dibujo como medio de expresión y como método esencial para la realización de proyectos de investigación en el campo de las artes.





VERSIONE I

**N ITALIANO**



# Ricostruzione del Patrimonio attraverso il Disegno:

*Ricerca e Ipotesi Visiva sui 17 frammenti degli affreschi  
murali del Peinador de la Reina dell'Alhambra*

## *Introduzione*



### **Identificazione del tema di ricerca e obiettivi**

Insieme all'Arte, un'altra area del sapere che sempre ha destato in me molto interesse, è stata la storia. Per questa ragione ho sentito la necessità di sviluppare una ricerca che unisse questi due ambiti che tanto mi appassionano, e contribuire così alla conoscenza scientifica nel ramo delle Arti e degli Studi Umanistici, attraverso la creazione di narrative visive.

Seguendo questa linea, il progetto che presento cerca di studiare e comprendere una delle opere patrimoniali più importanti del Rinascimento spagnolo: le pitture murali del *Peinador de la Reina* dell'Alhambra di Granada.

Per comprendere fino in fondo l'insieme compositivo del *Peinador de la Reina* è stato necessario ristabilire alcuni aspetti legati al linguaggio e le narrative degli affreschi, visualizzando l'iconografia di queste pitture, parzialmente deteriorate, al completo, senza però intervenire direttamente sulla superficie murale. Quando la superficie pittorica si presenta deteriorata risulta, infatti, molto più difficile cogliere l'illusione della rappresentazione nella sua totalità.

La soluzione a questa problematica è stata dunque quella di realizzare una ricostruzione della rappresentazione pittorica originale attraverso il disegno, creando quindi una nuova opera artistica ed evitando di intervenire direttamente sugli



affreschi, pratica, quest'ultima che, come ben sappiamo, ha suscitato un florido dibattito lungo la Storia dell'Arte<sup>1</sup>. In questo senso, la pratica artistica contemporanea si propone come sua finalità specifica l'opera d'arte. Il risultato finale di questa elaborazione sfocia dunque in due manifestazioni artistiche: le pitture del *Peinador de la Reina* e l'ipotesi visiva, che nasce in relazione alla ricerca presentata.

Per quale motivo è necessario guardare il passato? La rievocazione dell'Arte del passato mi ha aiutata nella comprensione dei processi creativi specifici dell'epoca in studio, fornendomi nuovi concetti visivi e fungendo da base per la creazione della mia proposta visiva. In questo senso, stabilire un dialogo con l'Arte del passato costituisce una fonte d'ispirazione per l'artista contemporaneo, così come l'Arte del Rinascimento fu influenzata dall'Arte e la cultura classiche. A questo scopo, è stata imprescindibile la raccolta di documenti e materiale, lo studio storiografico e la contestualizzazione del luogo, considerando che, per comprendere il presente, è fondamentale conoscere il passato.

Come in molte altre discipline del sapere umano, in special modo nell'ambito delle scienze umane e sociali, riguardare o rileggere le opere del passato è una attività costante che bisogna considerare necessaria per avanzare. Nel caso delle Arti visive, le opere greco-romane hanno segnato in modo indelebile la cultura visiva occidentale, a partire dal loro riscoperta durante il Rinascimento italiano. (Jódar e Marín, 2015, p. 18)

Il *Peinador de la Reina* è senza alcun dubbio un luogo meraviglioso, dominato dalla bellezza e capace di generare sensazioni di ammirazione e piacere. Si trova immerso in un monumento catalogato come Patrimonio dell'Umanità, contrassegnato da ostentazione e maestosità –proprie della Corte degli Asburgo– grazie a uno stile pittorico ed architettonico italianizzante, ed a un carattere deciso, che gli viene conferito dalla solida costruzione *nazarí* Abu-l-Hayyay: “Ebbene, qui, regnava il mistero; era, senza dubbio, il luogo incantato della fortezza” (Irving, 2001, p. 52).

Non sorprende che questo luogo mi abbia affascinato, amandolo e riservandogli una attenzione speciale che, la dedizione riservata a una tesi di dottorato, può testimoniare.

In una di quelle notti salì al padiglione denominato il Tocador de la Reina per godere dell'esteso e variegato panorama. Sulla destra vedevo i picchi innevati della Sierra Nevada, che brillavano come nuvole argentate sopra l'oscuro firmamento, mentre si percepiva, delicatamente delineato, il profilo della montagna. Quale delizia così ineffabile sentivo, appoggiato su quella muraglia del Tocador, contemplando, più in basso, la bella Granada, estesa come una scena sotto i miei piedi, sommersa in un profondo riposo, vedendo l'effetto che facevano, alla luce bianca della luna, i suoi bianchi palazzi e conventi! (Irving, 2001, p. 57)

All'interno di questo contesto, le pitture del *Peinador de la Reina* abbracciano differenti criteri: l'esaltazione dell'Arte attraverso la pittura murale; l'utilizzo della pittura come espediente decorativo; la necessità di comunicare l'ostentazione attraverso il ricorso visivo.

Tuttavia, la sensazione magica che provoca questo luogo entra in contrasto con la sensazione di afflizione che causa il deterioro di una parte della decorazione pittorica: il passare del tempo, gli agenti meteorologici, l'abbandono da parte della monarchia spagnola, la pessima condotta dei visitatori all'interno del complesso *nazarí*, fra le altre cause, risultarono infatti fatali per l'Alhambra in generale, e per il *Peinador de la Reina* in particolare. L'abbandono complessivo dell'Alhambra e, in special modo, la svalorizzazione degli interventi rinascimentali sul monumento *nazarí*, è chiaramente visibile nel *Peinador de la Reina*, dove la policromia murale ha sofferto secoli di degrado. Ciò veniva denunciato anche da Irving, durante il suo soggiorno: “la desolazione delle stanze regie, residenza in altri tempi della superba e splendida Isabella, offrivano, ai miei occhi, un incanto maggiore, che se le avessi viste nella loro posteriore sontuosità, brillando con la pompa della Corte” (2001, pp. 53–54). Eppure, queste stanze hanno avuto miglior fortuna che le vicine sale chiamate Stanze dell'Imperatore. Va inoltre sottolineato il rifiuto con il quale, durante secoli, sono stati percepiti i successivi interventi moderni sul complesso dell'Alhambra, soprattutto durante l'epoca romantica che, nella sua ricerca di uno stile esotico, archiviava, sottostimandone il rilevante apporto artistico, l'esperienza rinascimentale.

---

<sup>1</sup> L'essere umano, durante tutta la Storia dell'Arte, è intervenuto sulle opere passate con ritocchi e migliorie per comprendere meglio la narrazione dell'opera d'Arte, o per adattare le opere antiche ai nuovi modelli estetici, oppure, più semplicemente, per ripristinare parti danneggiate e rovinate. L'uomo, infatti, ha da sempre sentito la necessità di relazionarsi con i tempi passati. Ciononostante, è evidente che i principi del restauro siano cambiati col tempo, privilegiando nell'attualità il valore storico e reggendosi sul principio di conservazione.



Come ho già accennato all'inizio, l'obiettivo principale di questa ricerca è quello di rappresentare, attraverso la creazione di un'opera artistica personale, la ricostruzione degli affreschi murali delle stanze situate nella parte superiore della torre Abu-l-Hayyay, Il disegno è lo strumento di cui mi avvalgo per giungere ad una ipotesi visiva che si avvicini allo stato in cui si presentavano originariamente queste pitture, ovvero prima del parziale deterioramento che mostrano nell'attualità.

Sulla base di questo preambolo, possiamo determinare i seguenti obiettivi di ricerca:

1. La ricostruzione, attraverso il disegno, di alcune frammenti della pittura murale del *Peinador de la Reina* dell'Alhambra, ovvero la creazione di una nuova opera d'Arte come veicolo di studio capace di contribuire alla comprensione dell'opera originaria. A tal fine è necessaria una selezione previa delle parti da ricostruire.
2. L'apporto di informazioni storico-artistiche, che aiuti a comprendere le stanze reali dal punto di vista delle Belle Arti. La creazione artistica come forma di comunicazione in cui all'artista è delegata la funzione di interpretare mediante i codici (del disegno e della pittura) un messaggio (l'opera d'Arte), e di diffonderlo in modo comprensibile al pubblico. L'Arte come *medium* di un linguaggio che viene trasmesso attraverso supporti tradizionali e digitali.
3. Utilizzare le potenzialità del XXI secolo, le metodologie artistiche contemporanee ed i nuovi linguaggi artistici, per studiare l'Arte del passato. Materializzare le idee di questo progetto e generare una nuova opera d'Arte, per comprendere l'opera del passato. Seguendo questo criterio, il processo di creazione e la progettualità coinvolta implicano una attività pratica.

Obiettivi specifici:

1. Adoperare il disegno artistico come punto di riferimento della ricerca.
2. Contestualizzazione storico-artistica del *Peinador de la Reina*, dalla sua creazione fino all'attualità. Lo studio delle interrelazioni fra storia e *medium* artistico e la sua concettualizzazione.
3. Comprensione dei linguaggi pittorici rinascimentali italiani, della scuola di Raffaello: analizzare l'opera degli artisti Giulio Aquili e Alexander Mayner e di altri artisti che hanno influito nella loro ricerca, così come l'opera dei loro seguaci. Per far ciò è necessario un attento studio della biografia personale di ciascuno.
4. Ricerca e identificazione di eventuali parallelismi fra le pitture murali di stile rinascimentale italiano, databili intorno al XVI secolo, sia in Spagna che in Italia.

Ciò che si presenta, in definitiva, è una ipotesi visiva, una creazione artistica, che risponde ad una interpretazione personale dell'artista che la realizza e che, pertanto, è da considerarsi come una lettura soggettiva, una reinterpretazione del patrimonio storico-artistico. Questo concetto romantico nasce con l'intenzione di comprendere le narrative rinascimentali incentrate nell'idea umanista.



# Metodologia di ricerca



## Processo metodologico

Come abbiamo spiegato anteriormente, questa ricerca gira in torno alla ricostruzione visiva ipotetica, attraverso il disegno, di alcuni frammenti delle pitture murali del *Peinador de la Reina*, dell'Alhambra di Granada. Il disegno è un elemento essenziale della ricerca, insieme all'analisi del contesto storico, culturale, economico, ideologico e sociale in cui l'opera si realizzò, durante la prima metà del XVI secolo. È importante, in questo senso, mostrare l'opera attraverso il contesto in cui nacque, abbracciando quindi uno studio di carattere multidisciplinare e olistico.

Il cattivo stato di conservazione in cui si trova la policromia rende impossibile una visione completa della composizione nel suo complesso. Qui si inserisce, dunque, il compito dell'artista-ricercatore che, come artista, parla dell'opera di altri artisti: si tratta di una interpretazione che si avvale di una minuziosa ricerca di dati, il cui fine è proporre un'ipotesi visiva su come dovevano apparire le pareti affrescate del *Peinador* originariamente, ovvero prima della loro parziale distruzione. In questa ricerca di informazioni ci prefiggiamo costantemente un metodo qualitativo, condotto tramite la consultazione di testimonianze grafiche e scritte, su diversi supporti: fotografie del *Peinador de la Reina*, fotografie di altre zone dell'Alhambra, fotografie di monumenti fuori e dentro Granada; documenti digitalizzati, scannerizzati e d'archivio; materiale grafico come bozzetti e disegni; ricerca *online* di materiale digitalizzato presso diverse istituzioni. Completato il processo di ricerca e di studio dei materiali raccolti, si propone l'ipotesi visiva, attraverso il disegno, dove l'artista è l'interprete principale. Ci troviamo, quindi, di fronte a due sviluppi: il primo risiede nella capacità del soggetto-ricercatore di captare e raccogliere il maggior numero di informazioni possibile; il secondo, nella visione del soggetto-artista capace di trasmettere un sapere, attraverso un'opera artistica, avvalendosi di un peculiare e distintivo modo di osservare la realtà.

L'occhio artistico, nella sua percezione, non è un occhio passivo che riceve e registra la tensione delle cose, bensì è costruttivo, nel senso che può costruire unicamente mediante atti naturali. Tutte le più grandi opere d'Arte sono caratterizzate da una profonda unità strutturale, che possiede una struttura intuitiva, ovvero un carattere razionale. (Arañó, 2005, p. 23)

Di conseguenza, ci identifichiamo come artisti-ricercatori, sulla base della metodologia artistica di ricerca impiegata in questo progetto (Roldán y Marín, 2012), che possiamo classificare come: metodologia d'Arte applicata per la ricerca accademica (*Art For Scholarship 'Sake*), che combina Arte e scienza; metodologia di ricerca che trae informazioni dalle Arti (*Arts-Informed Research*), nella quale si fondono i linguaggi letterari con le Arti visive; (*Art-Based Research*), che consiste nella comprensione della ricerca a partire dal linguaggio estetico.

Le metodologie artistiche di ricerca (...) si avvalgono delle conoscenze professionali delle diverse specialità artistiche (...). Sia per l'approccio e la definizione dei problemi, sia per il reperimento dei dati, l'elaborazione degli argomenti, la dimostrazione delle conclusioni e la presentazione dei risultati finali. Le metodologie artistiche di ricerca sono una nuova forma di fare ricerca nelle scienze umane e sociali, lavorando in modo parallelo e similare alla creazione artistica. (Roldán y Marín, 2012, p. 16)

In questo processo, i diversi interrogativi che abbiamo sollevato vengono risolti ricorrendo alla nostra traiettoria personale e sperimentale, e attraverso due tipi di interazioni: il dialogo dell'artista con l'opera e la sua posteriore interpretazione e traduzione in un supporto bianco. L'inserimento di queste narrative nella ricerca costituisce un processo complesso che richiede riflessione ed analisi individuale, per raggiungere una miglior comprensione della realtà attraverso l'interpretazione dei significati.



Mediante questo studio basato sulle Arti e gli Studi Umanistici, apportiamo un metodo teorico–pratico servendoci dell’epistemologia, con la finalità di comprendere, nella sua totalità, la narrazione degli affreschi del *Peinador de la Reina*. Il risultato è costituito da una serie di immagini che interpretano le zone meno conservate della policromia, grazie all’impiego del disegno come prezioso strumento di conoscenza. Nell’interpretazione platonica, lo studio dell’epistème rappresenta la forma di conoscenza più certa della verità, contrariamente alla *dòxa* o opinione. Nella *dòxa* si trova l’immaginazione (*eikasia*), i riflessi e le ombre delle cose sensibili, così come la credenza e la conoscenza empirica delle cose sensibili e materiali. Ciononostante, il nostro criterio metodologico è basato su un processo in cui l’esperienza artistica è fondamentale ai fini della creazione dell’ipotesi visiva.

La nostra ricerca plastica parte da una variabile indipendente attraverso la quale si formulano l’obiettivo e la premessa, in questo caso visive, per la ricostruzione delle pitture parietali del *Peinador de la Reina*. A tale proposito, le nostre riflessioni sono le seguenti: queste pitture furono realizzate con uno stile italico ed una iconografia propria del Rinascimento, nella quale spiccano figure mitologiche e composizioni a grottesche. Considerati questi parametri è possibile ricostruire i frammenti di pittura non conservati nell’attualità, che corrispondono alla conclusione finale. Questo procedimento di ricerca si fonda, quindi, sul ragionamento deduttivo attraverso un sillogismo da cui, per mezzo della sequenza di premesse, possiamo estrarre gli elementi compositivi di tutto l’affresco murale come conclusione.

Come per ogni altra ricerca, di qualsiasi ambito del sapere scientifico, si parte dall’osservazione e l’analisi di idee o concetti già acquisiti, che vengono incrementati con l’esplorazione, la ricerca e la valutazione di nuovi dati, per giungere, infine, ad una serie di conclusioni. Questo metodo suppone un cambio sostanziale nella conoscenza individuale dell’artista–ricercatore, generando un cambio anche nel sapere collettivo, attraverso l’incorporazione di nuove proposte metodologiche nella conoscenza scientifica. Nel dizionario della *Real Academia Española*, infatti, la terza accezione della parola “ricerca” è: “realizzare attività intellettuali e sperimentali in modo sistematico, con il proposito di aumentare le conoscenze su una determinata materia” (2019, edizione del tricentenario, consultata il 10 giugno 2020). La ricerca artistica offre un contributo alla conoscenza dal punto di vista dell’individualità, essendo vincolata ad una serie di interpretazioni che danno luogo ad una produzione ambivalente. Si tratta di un modo di vedere soggettivo che si dispiega attraverso dei metodi qualitativi, che promuovono la creatività dell’artista–ricercatore. Come segnala Agra Pardiñas (2012), con questo tipo di ricerca non si pretende mostrare una verità assoluta, dogmatica; si tratta, piuttosto, di identificare questioni e problemi, presentando molteplici osservazioni ed informazioni, che favoriscano la genesi di nuovi modelli, ai fini di arricchire la conoscenza.

Per quanto riguarda il risultato finale, ovvero l’ipotesi visiva, questa nasce da una orientazione estetica espressiva che si nutre della visione soggettiva dell’artista e della sua deduzione. In questo senso, la tecnica, associata ad una idea, produce l’opera d’Arte: dall’idea all’opera. Tuttavia, con molta probabilità, gli artisti che realizzarono gli affreschi del *Peinador de la Reina* svilupparono il proprio lavoro seguendo i sentimenti dei loro mecenati. Il sistema di simboli da loro impiegato è, infatti, da ricondurre al contesto *Imperator*, più che a un loro gusto strettamente personale, che può invece esprimersi senza riserve nell’uso esclusivo della tecnica, da cui emergono esperienze e traiettorie proprie. È quindi nel carattere decorativo che emerge l’idiosincrasia dell’artista; nella forma e non nel contenuto.

Così, siamo in presenza dell’artista come creatore di un prodotto, l’opera d’Arte, la quale deve contenere un codice condiviso con il contesto socioculturale, affinché si attivi una comunicazione. Il messaggio dell’opera d’Arte deve presentare un equilibrio fra il codice tradizionale e la sua innovazione. Per esempio, la rappresentazione plastica delle pitture del *Peinador de la Reina* possiede un significato estraibile dal contesto storico–culturale in cui l’opera è stata plasmata. Questo per dire che l’artista non attua come individuo indipendente dal contesto, ma come parte di questo. Il messaggio concettuale, rappresentato attraverso l’iconografia, riveste la stessa importanza dei procedimenti plastici utilizzati ai fini della rappresentazione stessa. La qualità tecnica non è scindibile dal discorso narrativo ed è presente una forte coerenza fra forma e contenuto.

Gli studi umanistici, di carattere qualitativo, offrono una prospettiva sui processi d’interpretazione dei significati, basati su dati empirici e organolettici, senza abbandonare, allo stesso tempo, una analisi critica degli stessi. È importante, in questo senso, comprendere il modo in cui noi esseri umani attuiamo, sia individualmente che collettivamente:

La auto–etnografia è una modalità di ricerca che dispiega molteplici strati e livelli di coscienza con il proposito di stabilire connessioni fra il personale ed il sociale o culturale, con un marcato carattere autobiografico, dato che si centra sugli aspetti sociali e culturali dell’esperienza personale. (Marín, 2005, p. 248)



D'altro canto, nel contesto culturale mondiale nel quale viviamo attualmente, si dà ugual importanza alle immagini, alle parole ed al suono. È perciò importante educare attraverso una grammatica visiva, affinché il pubblico conosca questo linguaggio e, di conseguenza, gli si possano trasmettere delle conoscenze, attraverso le immagini. In questo senso, possiamo fare un parallelismo con la concezione rinascimentale, nella quale le narrative visive erano sommamente importanti e la cultura visiva veniva potenziata, dotandola di un protagonismo maggiore rispetto ad altre narrative. Ciò che si dice ha la stessa importanza del modo in cui viene detto.

L'Arte "da un punto di vista sociologico e, più precisamente, antropologico, possiamo considerarla come un fenomeno culturale universale che riguarda tutte le persone, gruppi sociali e culture" (Arañó, 2005, p. 23); è una forma di trasmissione comunicativa. Attraverso l'Arte si manifesta l'intero contesto sociale, politico ed economico, ben oltre il mero decorativismo.

Le forme in cui artisti e scientifici raggiungono la conoscenza sono diverse, ma la premessa comune rimane uguale per entrambi, ovvero arricchire, attraverso riflessioni e quesiti, un vuoto del sapere. Ci troviamo dunque di fronte ad un approccio romantico rispetto ai metodi dell'Illuminismo, basati sul raziocinio scientifico, come strumento per comprendere la realtà.

Per conseguire questo risultato, è stato sviluppato il seguente processo di lavoro documentale, teorico, concettuale, empirico e pratico, in modo sistematico, coerente e corroborato:

1. Scelta del tema di ricerca: Le pitture murali del *Peinador de la Reina* dell'Alhambra di Granada.
2. Studio esplorativo: Dialogo fra l'artista-ricercatore e l'oggetto di studio, definendo e delimitando gli aspetti cruciali del tema in questione. Siamo noi a caricare di significati ciò che stiamo osservando o è l'opera d'Arte a comunicarceli? Qualsiasi sia la risposta, la cosa più importante è che si stabilisca una relazione.
3. Lavoro sul campo: Monitoraggio e studio dettagliato di ciascun elemento e caratteristica del luogo, facendo particolare attenzione alla visione spaziale e all'orientazione concettuale, in modo da comprendere la semiotica rappresentata. A tal fine è stato indispensabile realizzare una minuziosa raccolta di dati e informazioni relative al tema di ricerca, quali:
  - Fotografie del *Peinador de la Reina*, scattate da differenti angoli e prospettive, con inquadrature generali e dettagli delle pitture murali. Queste fotografie sono state realizzate durante diverse sessioni, epoche dell'anno e ore solari, in modo da poter captare la policromia in relazione alle diverse graduazioni della luce. È da sottolineare che il Mirador, o Loggia, è un luogo particolarmente diafano che, aprendosi verso l'esterno, viene colpito direttamente dai raggi solari. In seguito alle osservazioni su come incide il sole sul *Peinador de la Reina*, con l'obiettivo di realizzare una corretta istantanea, nella quale non interferissero bruschi cambi di luce e d'ombra, è stata valutata come più conveniente la luce del pomeriggio, dato che la torre di Abu-l-Hayyay è orientata verso Nord. Inoltre, è stata considerata più adeguata la luce primaverile, dato che i raggi del sole, in quest'epoca dell'anno, non si proiettano con troppa intensità.

Il ricorso alla fotografia è stato molto importante ai fini della ricerca, dal momento che ci ha permesso di visionare il luogo, con scrupolo e continuità, senza dover accudire assiduamente a visitare queste stanze che, per ragioni di conservazione, sono chiuse al pubblico. La fotografia è uno dei ricorsi più rigorosi in termini di rappresentazione fedele della realtà; i soli schizzi e disegni, realizzati durante il lavoro sul campo, così come la stessa capacità eidetica dell'artista-ricercatore, possono variare in base all'interpretazione soggettiva dell'occhio che percepisce. Ancora una volta, ci rendiamo conto di quanto le immagini costituiscano un mezzo imprescindibile per l'attività di ricerca, sia per la raccolta dei dati, che per la presentazione finale delle conclusioni.

- Fotografie di altre zone dell'Alhambra, come il celebre Palazzo di Carlos V, le Stanze dell'Imperatore, il Mexuar, la Puerta de las Granadas, il Pilar de Carlos V, o il Giardino di Lindaraja. Lo studio di questi luoghi, soprattutto le Stanze dell'Imperatore e il Palazzo di Carlos V, è necessario per comprendere la simbologia relazionata con l'Imperatore e comparare queste zone con quelle del *Peinador*.
- Fotografie ad altri monumenti di Granada e altri luoghi in Spagna e Italia. (Lista dei luoghi nella p. 270). È imprescindibile conoscere luoghi analoghi al *Peinador de la Reina* per capire ed effettuare

una comparazione dei linguaggi pittorici del Rinascimento, in particolare delle rappresentazioni mitologiche e delle decorazioni a grottesche.

- Note di campo: misurazione di ogni stanza del *Peinador de la Reina* (Stuffetta, Linterna e Loggia); piante e prospetti; misurazione degli elementi pittorici con metro a nastro e puntatore laser; raccolta dei dati attraverso bozzetti e disegni *in situ*, radunati nel quaderno di campo (taccuino) e loro posteriore visione nello studio dell'artista, ai fini dell'opera conclusiva.
- Consultazione di documentazione scritta, in formato digitale o cartaceo. Digitalizzazione e scansione del materiale cartaceo e d'archivio, e di altre fonti bibliografiche. La raccolta di documentazione scritta e digitale è stata un compito, elaborato con dedizione, quotidiano, che ci ha permesso di radunare gran parte dell'informazione utile allo sviluppo di questo progetto. Documentazione sul *Peinador de la Reina* durante la sua creazione; sugli artisti che lo realizzarono; sulla figura dell'Imperatore Carlos V e dell'Imperatrice Isabel di Portogallo; sull'Arte del Rinascimento, in particolare la Scuola di Raffaello. Allo stesso tempo, documentazione riguardante l'ambito etnografico, le politiche imperiali, i progressi tecnologici, le correnti umanistiche, le conquiste territoriali e la crescita economica del XVI secolo. Una simbiosi e una fusione di varie discipline del sapere.

Inoltre, compilazione di materiale di altre epoche storiche, fino all'attualità, riferibili al *Peinador de la Reina* e gli interventi pittorici, archeologici, le restaurazioni ed i trattamenti di cui è stato oggetto.

Per il processo di documentazione storica e bibliografica è stata necessaria la visita a numerose biblioteche ed archivi (p. 267), dei quali ricordiamo, per le informazioni fornite: l'Archivio del Patronato de la Alhambra y Generalife, dove abbiamo consultato i libri paga e le testimonianze scritte di viaggiatori e storici antichi; l'Archivio Histórico Municipal de Úbeda, dove abbiamo trovato traccia di alcuni artisti; vari archivi ecclesiastici, che custodiscono libri contabili riguardanti la creazione di opere artistiche, e documenti di battesimo e decessi significativi. Sono stati inoltre indispensabili i trattati ed i manifesti d'Arte di secoli passati, per conoscere le dinamiche concettuali della creazione artistica.

Per questo tipo di fonti documentali occorre tener conto della congiuntura ed il carattere ermeneutico dei suoi autori, e dell'interpretazione come forma di ricerca, "dando spazio alla decostruzione; assumendo il valore della pluralità e molteplicità di letture di una stessa realtà; accettando la provvisorietà delle certezze in cui vertono gli studi basati sull'interpretazione" (Ortega, 2005, p. 301).

- Consultazione e esplorazione *online* di documenti artistici digitalizzati da diverse istituzioni pubbliche e private (p. 267). A questo proposito va rimarcato l'attuale sistema di democratizzazione del sapere, esemplificato da Internet come strumento di accessibilità all'informazione, mediante mezzi elettronici. Si tratta di nuovi comportamenti istituzionali attraverso i quali viene garantita una agevole fruizione del sapere, che dà vita a nuove pratiche sia culturali che di ricerca. Queste risorse sono state fondamentali per il progetto.
4. Studio descrittivo: Osservazione, con dedizione particolare nell'analisi dei dettagli riguardanti sia la cornice storica che pittorica, tramite una profonda immersione nell'oggetto di studio.
  5. Organizzazione dei dati, analisi e comparazione. Ordinazione sincronica dei dati ottenuti, attribuzione, attraverso il metodo qualitativo, di una interpretazione e di un significato, distinguendo gli aspetti più rilevanti da quelli meno rilevanti, di ciascuno di essi, dopo un'accurata osservazione sensitiva.

A causa del loro contenuto antropologico e ideologico, le scienze umane hanno come oggetto di ricerca una realtà difficile da delimitare e richiedono procedimenti comprensivi razionali, che consentano di raggiungere il senso dell'azione umana. A tal fine, non è sufficiente raccogliere informazioni unicamente quantificabili, ma è necessario prendere atto anche di quegli aspetti, così importanti per la comprensione di questa realtà, come le ragioni, i significati o le intenzioni dei soggetti che la vivono. (Gutiérrez, 2005, p. 151)

Un compito imprescindibile, durante questo processo di raccolta dei dati, è stato quello di registrare spunti e impressioni personali, e di datare la documentazione raccolta in ogni occasione. Ciascun dato è stato conservato e catalogato, in maniera ordinata, in un database personale, giornalmente.

Un altro aspetto riguarda le fotografie che dobbiamo distinguere fra “serie di studio”, corrispondenti alla documentazione informativa su un determinato luogo e gli “incontri visivi”, che invece consistono in una raccolta complementare di varie fonti, delle quale non siamo autori (Roldán y Marín, 2012).

Fino a questo punto è stata chiarita la prima parte del progetto; la seconda parte è dedicata principalmente alla elaborazione dell’ipotesi visiva.

6. Creazione dialettica. Dopo questo lavoro minuzioso e strutturato di ricerca, analisi e organizzazione dei dati, ci centriamo sulla constatazione o confutazione dell’ipotesi mediante varie tecniche di creazione plastica, per poi giungere al risultato finale, ovvero le conclusioni, che sono costituite principalmente dai disegni, in modo da: “equiparare direttamente creazione artistica e ricerca” (Marín, 1998, p. 88). Questi disegni, come dimostrato, non sono stati realizzati attraverso un processo di creazione abituale, ma attraverso un processo di ricerca visiva.
7. Esposizione teorica e visiva dei risultati ottenuti per la diffusione del sapere.

Infine, vogliamo rimarcare l’importanza di questa ricerca, la fattibilità dello studio ed il suo impatto positivo, considerando che ha apportato delle nuove conoscenze sul *Peinador de la Reina*, partendo da una visione di campo nell’ambito delle Belle Arti e con la cooperazione di altre discipline di studio. La cultura è una componente fondamentale per lo sviluppo sociale ed economico e, in quest’ottica, l’Arte può giocare un ruolo da protagonista. L’opera d’Arte è un’esterionalità sperimentata dall’individuo, che potenzia il bagaglio culturale e arricchisce i valori della società, migliorando la qualità di vita di tutti i gruppi sociali e stimolando la creatività e l’innovazione. In tutte le sue manifestazioni, l’Arte è un motore del ritmo sociale.

Il capitale economico risiede nella conoscenza; senza innovazione e senza sviluppo, infatti, c’è solo stagnazione. Quanto al valore dell’Arte, esso è composto da: il valore d’uso e la capacità che ha di soddisfare le necessità; il valore artistico, cioè l’opera d’Arte creata per soddisfare una necessità artistica; il valore commerciale, ovvero il prezzo per il suo consumo; il valore culturale ed il valore economico. Ci troviamo di fronte alla teoria dell’“utilità marginale” per spiegare il valore dell’Arte, ovvero il valore artistico relazionato al suo valore d’uso, ai fini di un beneficio estetico.

Quanto al valore culturale, esso va oltre l’artistico: emozionale, decorativo, il valore del bello, della tecnica, dell’espressione individuale, il valore come memoria collettiva, il valore dell’impegno etico, il valore spirituale, ecc. Dato che l’Arte genera denaro, ed è un’esterionalità positiva che incrementa il business economico, il suo ruolo, nell’attuale contesto culturale e socioeconomico, può tradursi principalmente in turismo, considerando che l’insieme monumentale dell’Alhambra e del Generalife è uno dei monumenti più visitati al mondo. Il Patronato, inoltre, sta puntando sulla ricerca come mezzo utile alla conservazione, gestione e diffusione patrimoniale, dal momento che arricchire la conoscenza dell’insieme dell’Alhambra, significa arricchire, *in primis*, la sua immagine.

## Linee di Ricerca

1. La tesi dottorale che presentiamo fa parte del programma di dottorato dell’Università di Granada *Historia y Artes*, seguendo la Linea di Ricerca *Creación Artística, Audiovisual y Reflexión Crítica*.
2. Nel Piano di Valorizzazione dell’Alhambra vengono stabilite diverse linee di ricerca, di cui tre sono legate alla presente tesi di dottorato. Queste sono: *Storia politica, artistica e architettonica del complesso monumentale; L’Alhambra come spazio di conflittualità e di incontro tra la cultura occidentale cristiana e la cultura islamica; L’Alhambra come paesaggio culturale. Implicazioni sociali, culturali ed economiche*.



# *Ipotesi Visiva*



L'oggetto principale della presente tesi di dottorato è quello di creare un'ipotesi visiva di 17 frammenti delle pitture murali del *Peinador de la Reina*, per poter comprendere i linguaggi formali e narrativi che in esse erano rappresentati prima del deterioramento di alcune aree. Nonostante ciò, è ancora possibile percepire la maestria di questi dipinti, il raffinato criterio nella scelta del colore, la qualità tecnica del disegno e la loro grande carica simbolica.

La scelta dei frammenti da interpretare per mezzo del disegno è stata formulata in base alla loro importanza compositiva o narrativa. Si tratta di frammenti delle Virtù Cardinali e Teologali della Loggia (6 frammenti); tempietti di Minerva, Giove, dell'Abbondanza e del Fuoco Sacro della Loggia (4 frammenti); tempietti della Fama e della Vittoria all'interno della Linterna (2 frammenti); due composizioni a grottesche situate sulle porte Ovest e Est della Loggia, che accedono alla Stufetta (2 frammenti); intradosso e spalle dell'arco della Linterna (1 frammento diviso); basamenti della Loggia (1 frammento); parapetto della finestra della Stufetta (1 frammento diviso).

Abbiamo affrontato il lavoro iniziando dalle figure delle Virtù, in quanto sono forse le rappresentazioni più importanti dell'insieme del *Peinador de la Reina*, nonostante la policromia si trovi in uno stato di conservazione molto precario. Una volta risolto il problema d'interpretazione di queste sei immagini, sono stati esaminati gli altri frammenti, alcuni dei quali hanno richiesto uno sforzo interpretativo maggiore, anche in base all'estensione dell'area da ricostruire. In generale, non è stato facile il lavoro di interpretazione, considerando che la ricostruzione di questi frammenti imponeva che la ricostruzione fosse il più fedele possibile alla realtà. Dobbiamo anche ricordare che i ritocchi di epoche successive hanno causato alcune difficoltà nel determinare quali zone fossero originali (Aguilar y Hasbach, 2007).

Per quanto riguarda la scelta della tecnica utilizzata per la creazione delle nostre ipotesi, questa è stata definita a partire dall'analisi dei personaggi delle Virtù, considerando che la tecnica mista di matite colorate, acquerello e gouache su carta di alta grammatura, con preparazione a grisaglia e inchiostro di mallo di noce diluito, è risultata la più adeguata per risolvere questo tipo di disegni.

Il processo di lavoro pittorico, svolto in maniera sistematica, è stato simile a quello degli artisti del XVI secolo, con una prima applicazione dei colori e dei toni più chiari, con l'aggiunta successiva dei chiaroscuri, mediante l'uso di velature e di piccoli tratti lineari, conseguendo in questo modo i volumi. Solo in alcune zone specifiche dei disegni si è lavorato partendo dai toni più scuri, modellando le forme con i toni più chiari.

Inoltre, per una migliore comprensione dei frammenti analizzati, e con lo scopo di differenziare le zone ancora conservate delle pitture originali dalle zone ricostruite ipoteticamente, è stato utilizzato il disegno lineare: i profili in nero rappresentano le parti ancora conservate dei dipinti, mentre i profili blu rappresentano i nostri interventi. "Disegnare è sapere che la linea esiste, saperla vedere, e soprattutto saperla far vedere" (Jódar, 1990, p. 19).

Di seguito, commentiamo lo sviluppo e l'esecuzione delle ipotesi visive, con un'analisi formale su ciascuno dei frammenti ricostruiti.



## Virtù Cardinali e Teologali della Loggia<sup>2</sup>

*Epigramma alla morte dell'Imperatore Carlos V. La Fama.* [Frammento]

Colui del quale i più potenti	ciò che in mille lingue non cape
il suo potere riconobbero,	né nell'orbe terrestre.
e il suo nome gli illustri,	Dove giustizia e forza,
e al quale umiliati cedettero	e con esse temperanza,
le loro armi i bellicosi.	con costante vigore,
En nel cui valore si ritira	vissero nella propria dimora,
sia nella pace che nella guerra	unite alla sua grandezza.
merita che ancor più venga elogiato,	(De Acuña, s.f.)

I ditirambi e gli elogi a Carlos V, attraverso l'Arte e la Letteratura, erano fondamentali ai fini di creare l'immagine di un uomo giusto ed onesto. Spesso si utilizzavano metafore ed allegorie, come nel caso delle Virtù Cardinali e Teologali, per mostrare forza, rigore e valore.

Nella filosofia platonica, la etica e la politica hanno come finalità la liberazione dalla vita materiale, retta dall'opinione e la falsa scienza. Solamente la virtù, intesa come scienza, può raggiungere questa meta. Platone, nella maturità del suo pensiero, promulgò quattro virtù fondamentali per l'elevazione dell'essere umano verso il mondo delle Idee, e delle capacità morali del comportamento, indispensabili per la formazione del cittadino degno, utile e perfetto. Si tratta delle Virtù Cardinali: Prudenza, funzione razionale che governa l'anima, propria dei governanti o dei dirigenti; Forza, virtù dei nobili sentimenti, dell'animo e della volontà, propria dei guardiani, cioè di coloro che difendono e mantengono l'ordine; Temperanza, virtù che frena le basse passioni o le forze irrazionali dell'anima, propria dei produttori o di coloro che sono impegnati nelle attività economiche; Giustizia, che equilibra ed armonizza le virtù precedenti, non solo in modo individuale, attraverso l'etica, ma anche nell'ordine politico e sociale legato allo Stato. Queste quattro Virtù descrivono il concetto di uomo buono, capace di governare e di costituire uno Stato buono; la virtù è, infatti, la conoscenza del bene. Successivamente, il cristianesimo adottò queste Virtù per adattare ai suoi principi, incorporando la Fede, la Carità e la Speranza, le quali ispirano ad agire secondo la ragione illuminata della fede.

Nel *Peinador de la Reina*, la rappresentazione delle allegorie delle Virtù si trova nella Loggia del Mirador; nonostante l'avanzato stato di degrado, queste si mostrano con autentica fermezza e solidità. In esse si può vedere chiaramente l'influenza raffaellesca, per il tipo di disegno e per l'uso del colore, molto simile alle Virtù Cardinali situate nella Stanza della Segnatura, delle Stanze Vaticane, dipinte da Raffaello fra il 1508 e il 1511.

Nella Penisola Iberica non ci sono affreschi delle Virtù di inizio XVI secolo; solo dalla metà dell'epoca rinascimentale è possibile incontrarne qualcuna. Nei secoli successivi, come il XVII, XVIII e XIX, abbiamo esempi in cui troviamo uno stile molto diverso da quello rinascimentale, mentre permangono invariati gli attributi ed i simboli della rappresentazione. È stato quindi possibile confrontare le Virtù del *Peinador de la Reina* con le Virtù coeve e di epoche successive, per determinare la posizione di ciascun elemento, ed infine arrivare all'ipotesi visiva.

<sup>2</sup> Puerto y Jódar, 2020.



## TEMPERANZA.

La Temperanza (fig. 153) –Virtù Cardinale– è la figura più completa, dato che si trova in un buono stato di conservazione. Situata nella parete Est della Loggia del Mirador, accanto alla porta d’accesso alla Stufetta, conserva volto, piede e mani, altri attributi ed i vestiti. Rappresentata di profilo, e con una espressione che denota tranquillità, le sue misure, compresa la scenografia e la decorazione, sono di 1,23 m di altezza per 0,45 m di larghezza.

Si presenta tra panneggi di color arancio e ocre, con dettagli oro, e una placca nero grafite senza iscrizione, nella parte superiore centrale. La figura ha un copricapo sulla testa, i capelli ramati raccolti con un diadema, con nastri dai toni dorati e terra verde, tipici della moda rinascimentale delle fanciulle<sup>3</sup>. Il viso è semplice, dai tratti fini e dolci propri del prototipo di bellezza rinascimentale: labbra carnose, setto nasale poco pronunciato, occhi arrotondati, sopracciglia sottili, capelli biondi e un’espressione candida. Per quanto riguarda l’abbigliamento, è composto da una tunica dorata con fascetta, scollatura verde, una clamide e stole dai toni azzurri e rossi.

Nella mano sinistra impugna un oggetto dorato; si tratta di un freno, atto a governare e guidare i cavalli, con morso e due redini attaccate, color turchese, che sorregge agli estremi con la mano destra. Grazie a questo elemento possiamo identificarla chiaramente come la Temperanza, come già avevano fatto Torres Balbás (1931, p. 202), posizionandola come la prima Virtù della Loggia: “Temperanza, Speranza, Fede, Carità, Giustizia e Fortezza”; o López Torrijos (2000, p. 117), che afferma che “agli estremi delle pareti del Mirador, sei grandi spazi verticali si riservarono alla rappresentazione delle Virtù (...), delle quali solamente quella della Temperanza è ancora chiaramente visibile”. Ripa descrive la Temperanza nel seguente modo: “prendendo con la sinistra (...) un freno (...) per rappresentare la dovuta moderazione di appetiti e passioni” (1987, Tomo II, p. 354); e come “bella ragazza vestita con una clamide fatta d’argento e oro” (1987, Tomo II, p. 355). Un altro modo di rappresentare la Temperanza è quello di raffigurarla mentre versa un liquido in un’anfora di metallo.

Fra i riferimenti visivi con il simbolo del freno possiamo citare l’incisione di Juan Barcelón, *Allegoria della Fortezza e la Temperanza*, del XVIII secolo (fig. 155); l’incisione *La Temperanza*, di Marcantonio Raimondi (1510–1520) (fig. 156), o l’incisione omonima di Michel Dorigny, del XVII secolo; tutte appartenenti alla collezione della Biblioteca Nacional de España.

È importante menzionare anche le Virtù rappresentate negli affreschi del Palazzo del Marqués del Viso, realizzate da Giovanni Battista Perolli, Stefano Perolli e Cesare de Bellis<sup>4</sup>, alla fine del XVI secolo (fig. 158); e le Virtù dipinte da Romolo Cincinnato, nel Palazzo del Infantado, tra il 1570 e il 1585 (fig. 157). In tutti questi esempi si mostra la Temperanza con il simbolo del freno nella mano sinistra e le redini nella mano destra, come nella raffigurazione del *Peinador de la Reina*.

Trattandosi dell’immagine meglio conservata, le parti ricostruite per mezzo del disegno sono state minime. Inoltre, grazie al buono stato di conservazione, questa Virtù è stata adoperata come riferimento principale per la ricostruzione delle altre, potendo così avviare uno studio esaustivo sulle forme, i colori e gli elementi simbolici e ricomporre l’insieme delle Virtù, sviluppando una composizione equilibrata.

## SPERANZA.

La Speranza (fig. 159) –Virtù Teologale– conserva solo la parte superiore. È situata nella parete Est della Loggia del Mirador ed è rappresentata di profilo, in direzione Nord. Le sue misure sono di 1,23 m di altezza per 0,60 m di larghezza, compresa la cornice.

<sup>3</sup> Nel XVI secolo, le giovani fanciulle vergini mostravano il capo scoperto, con i capelli raccolti con un diadema, mentre le donne sposate e le vedove usavano portare i capelli coperti da un accessorio di tela. (Osorio y Díez, 2000).

<sup>4</sup> Ceán Bermúdez (1800) afferma che le pitture del Palazzo del Marqués del Viso, nella località Viso del Marqués, furono realizzate dai fratelli Giovanni Battista Perolli e Stefano Perolli, oltre che da Cesare Arbasia. Nonostante, in un recente studio, Rosa López Torrijos (2007) sostiene che il Cesare menzionato in alcuni documenti, relativi al lavoro assegnato per le pitture del Palazzo, si riferisca, in realtà, a Cesare de Bellis, e non a Cesare Arbasia. de Bellis, infatti, nel 1576 viveva a Viso del Marqués, mentre Arbasia in quella data si trovava a Roma.



La Speranza è rappresentata all'interno di una edicola a volta, con una decorazione floreale con araldica nei pennacchi e una piccola placca rettangolare, senza iscrizione, color nero grafite, nella parte centrale superiore. Le mani della fanciulla sono alzate in atteggiamento di preghiera; in relazione alla sua qualità teologale: "Ha le mani giunte e alzate verso il cielo, e gli occhi ugualmente rivolti verso l'alto" (Ripa, 1987, Tomo I, p. 355). La testa non è conservata, anche se è ancora possibile intuirne la disposizione, considerando che lo sguardo si dirige verso le mani. Di essa si conserva soltanto il torso, avvolto in una tunica di color dorato, con le maniche celesti, una fascia porpora e un drappo rosso cardinale che scende dalle spalle formando un cerchio. A differenza di altre rappresentazioni della Speranza, sia rilievi che disegni, che la mostrano all'interno di un ventaglio o conchiglia –sepolcro di Juana I e Felipe I, nella Capilla Real di Granada, di Bartolomé Ordoñez, 1519–, la Speranza del *Peinador* non è inscritta all'interno di una forma a conchiglia, ma questa viene comunque disegnata, con tonalità dorate, alla sommità del capo della Virtù, in corrispondenza della volta dell'edicola, così come accade nelle rappresentazioni della Fede, della Carità e della Giustizia, della stessa stanza. Nella spiegazione di De Covarrubias, "la speranza ha due oggetti; occorre saperlo: il bene atteso e l'aiuto di Dio per ottenerlo" (De Covarrubias, 2006, p. 508).

Ripa (1987, Tomo I, p. 354) descrive la Speranza come "donna vestita di giallo, con un florido alberello sulla testa". Effettivamente indossa una tunica dorata/gialla, però l'alberello sulla sommità del capo è assente, per cui, per coerenza, abbiamo deciso di mantenere la forma a conchiglia, già presente nella Temperanza di questa stanza.

Nella Cappella del Camarero Vago della Chiesa di San Pablo de Úbeda, dipinta da Giulio Aquili nel novembre 1545, è presente, all'interno della nicchia a volta, un'immagine femminile in posizione orante, in ginocchio e con le mani unite, reggendo una brocca o recipiente metallico (Moreno Mendoza, 2002) (fig. 132). Potrebbe essere la Speranza, a causa della disposizione delle mani e dello sguardo, anche se Almansa Moreno (2008<sup>a</sup>, p. 85) sostiene che appare una figura femminile, seduta "in atteggiamento di preghiera, guardando verso una luce luminosa davanti a lei e con una brocca ai suoi piedi. Probabilmente è la rappresentazione di una delle Virtù Cardinali: la Temperanza o la Prudenza". Ciò che è chiaro è che sia le figure del *Peinador de la Reina*, realizzate da Alexander Mayner e Giulio Aquili, sia l'immagine della volta della Cappella del Camarero Vago, eseguita da Giulio Aquili, appartengono alla stessa mano (Almansa, 2008<sup>a</sup>).

Un altro esempio di Virtù, contemporanee a quelle del *Peinador de la Reina*, sono quelle della pala maggiore del Real Monasterio di San Jerónimo, a Granada, del 1576–1603 (Cruz, 2017), in cui si mostra "un frontone di Dio Padre, ai lati le figure della Speranza e della Carità e negli intercolunni le altre Virtù" (Gallego e Burín, 1996, p. 293). Questa Speranza ha delle similitudini con quella di Aquili y Mayner, dato che è anch'essa vestita con una tunica dorata. Le Virtù Cardinali della Fortezza e della Giustizia appaiono nella pala del lato dell'Epistola dello stesso Monastero, e la Fede e la Speranza nella pala del lato del Vangelo.

Lo studio della parte inferiore della Speranza del *Peinador de la Reina* è il più importante, dato che si trova in avanzato stato di deterioramento. Si può intuire la tunica dorata, con residui di policromia all'altezza della cintola, che cade, con un drappeggio, fino ai piedi. Basandoci sulla Temperanza del *Peinador*, mostreremo il piede destro scalzo e di profilo. Si può notare anche una alterazione del colore nella parte inferiore della tunica, all'altezza delle ginocchia. A causa del tono scuro e della forma allungata, possiamo dedurre che si tratti di un'ancora, depositata ai piedi della Virtù, dato che questo elemento fa anche parte della sua iconografia (Ripa, 1987, Tomo I). L'ancora viene normalmente rappresentata appoggiata sulle gambe della Virtù; così appare in numerose sculture ed incisioni dell'epoca, come la Speranza della pala d'altare principale del Monastero di San Jerónimo di Yuste, opera di Antonio de Segura del 1582 (fig. 162), o gli affreschi della Speranza del Palazzo del Marqués del Viso e del Palazzo dell'Infantado (fig. 161).

In conclusione, la Temperanza dell'Alhambra è stata utilizzata come riferimento principale per la ricostruzione della Speranza, essendo, quest'ultima, una giovane donna con le mani giunte e sollevate in posizione di preghiera, con una tunica che scende fino ai piedi, scalzi, ed un'ancora appoggiata al pavimento, come suo simbolo distintivo.

## FEDE.

La Fede (fig. 163) –Virtù Teologale– è collocata sulla parete Nord della Loggia del Mirador. Le sue misure sono di 1,23 m di altezza per 0,60 m di larghezza, compresa la nicchia. È una delle figure in peggior stato di conservazione, dato che si conserva solo la parte superiore, sebbene si possano intuire genericamente le forme.

Ciò che ci fa pensare che si tratti della Fede, e non di un'altra Virtù, è soprattutto il colore chiaro del suo vestiario ed il fatto che ha un libro aperto, identificato come la Bibbia, che sostiene almeno con la mano destra: "Donna che appare in piedi, su una base, e vestita di bianco. Con la mano sinistra reggerà una croce, e con la destra un Calice" (Ripa, 1987,

Tomo I, p. 401). Si percepisce anche un'asta disegnata in diagonale rispetto all'asse centrale della figura, che viene sorretta dall'avambraccio destro, secondo la disposizione anatomica; molto probabilmente è una croce di legno, in allusione alla sua condizione cristiana. Pertanto, il simbolo del Calice è da scartare nella rappresentazione del *Peinador della Reina*: "Vergine rivestita di un bianchissimo abito, che appare collocata su una pietra che avrà una forma quadrata. Con la mano destra alzerà in alto una croce, e, insieme a questa, un libro aperto, guardandolo fissamente" (Ripa, 1987, Tomo I, p. 402). Come riferimento, nella pala d'altare principale del Real Monasterio de San Jerónimo, di Granada, la Fede appare situata nella parte centrale, in posizione eretta, sostenendo una piccola croce (Cruz, 2017), mentre nella pala d'altare del lato del Vangelo compare nuovamente con il Calice.

Questa Virtù è inserita all'interno di una finta nicchia con arco semicircolare, proprio come la Speranza. I colori più evidenti, e ancora conservati, sono l'azzurro della tunica ed il rosso del mantello. Inoltre, si può osservare un bottone dorato all'altezza della spalla destra. I tratti del volto sono cancellati, anche se ci sono tracce di pigmentazione che indicano che il volto è disegnato di 3/4, con lo sguardo orientato verso il libro aperto. Appare anche una corona d'alloro dorata.

La corona d'alloro indica la vittoria contro gli avversari della fede cristiana, che sono i nostri nemici: il diavolo, il mondo e la carne. Questo avviene perché gli antichi imperatori, quando ottenevano il trionfo, usavano presentarsi coronati di alloro. (Ripa, 1987, Tomo I, p. 406)

Per la ricostruzione del volto è stato preso come modello di riferimento uno dei dipinti di Giulio Aquili e Alexander Mayner, proveniente dalla stanza della Linterna del *Tocador de la Reina*. In questa pittura, sono presenti delle immagini femminili mentre rappresentano le scene del Faetonte (Dacos, 2007). I loro volti sono raffigurati frontalmente, con lo sguardo rivolto verso il basso. Per lo sviluppo tonale del viso, invece, è stata usata come riferimento la Virtù della Temperanza, poiché le figure della Linterna presentano un chiaroscuro troppo netto, molto diverso dall'aspetto pallido e immacolato richiesto.

Nell'arco di mezzo punto si trova una placca senza iscrizione con due figure umane alate ai lati che, con una mano, tengono la targa e, con l'altra, una palma. Per quanto riguarda l'abbigliamento, il panneggio della tunica cade fino ai piedi scalzi, come accade nella Virtù della Temperanza del *Peinador de la Reina*, o quella della tomba di Juana I e Felipe I (fig. 167). In quest'ultima la Virtù è rappresentata all'interno di una nicchia e in posizione eretta, con una croce nella mano sinistra (Gómez-Moreno Martínez, 1991).

D'altro canto, nel Monastero di San Jerónimo di Yuste, sul frontone che corona la pala d'altare della Chiesa, appare anche la Fede (Pizarro e Rodríguez, 2003). Qui la Virtù è rappresentata frontalmente e in posizione eretta; indossa una tunica che scende fino ai piedi e sostiene con la mano sinistra una croce di legno (fig. 162). Nella Sacra Capilla del Salvador di Úbeda si mostrano le Virtù nella parte esterna della porta del lato dell'Epistola<sup>5</sup>, con la Fede che regge una croce della sua stessa grandezza (fig. 168). Allo stesso modo, Ruiz Prieto assicura che nella facciata esterna principale della stessa Cappella di Úbeda, Fede e Giustizia si trovano nei pennacchi dell'arco, anche se non risultano accompagnate da nessun simbolo (fig. 169):

due magnifiche sculture di grande rilievo, raffiguranti la Fede e la Giustizia, coronate da angeli, che sostengono una targa sopra la chiave di volta, su cui sono scritte le definizioni dogmatiche delle due Virtù: *fides est credere quod non vides*, dice una, *y justicia est constan ac perpetua voluntas jus sum uniuersisque tribuendi*, dice l'altra. (Ruiz Prieto, 1999, p. 160)

Questa rappresentazione delle Virtù di Úbeda, della seconda metà del XVI secolo, coincide con la Fede e la Giustizia della porta del Perdono della Cattedrale di Granada, della prima metà dello stesso secolo (fig. 170), entrambe realizzate da Diego de Siloé. Earl E. Rosenthal afferma a questo proposito:

Negli anni centrali della decade del 1530, emerse un gruppo di scultori formatosi sotto la supervisione di Siloé, principalmente per l'esecuzione delle sculture della facciata del convento di San Jerónimo e della Cattedrale. [Come per esempio] Le figure della Fede e della Giustizia, situate sulla porta del Perdono della Cattedrale [di Granada]. (E. Rosenthal, 1988, p. 72)

Le Virtù della porta del Perdono di Granada e quelle della porta principale della Sacra Capilla del Salvador di Úbeda sono contemporanee alle Virtù della Loggia del *Peinador de la Reina*, ma non contengono gli stessi simboli nella loro

<sup>5</sup> Sebastián López (1981) segnala che le Virtù si trovano nel lato del Vangelo, mentre, in realtà, sono situate nella porta del lato dell'Epistola.

rappresentazione. In altri affreschi della seconda metà del XVI secolo ritroviamo la Fede che mostra la croce ed il libro aperto ed una somiglianza sia nel simbolismo, che nella gamma tonale, con la Fede di Aquili e Mayner. Si tratta della Fede del Palazzo dell'Infantado, situata nella Sala de las Batallas (fig. 165), e della Fede rappresentata all'interno di una volta, nel cortile del Palazzo del Marqués del Viso (fig. 166).

## CARITÀ.

La Carità (fig. 171) –Virtù Teologale– è disposta accanto alla Fede sulla parete Nord della Loggia del *Peinador de la Reina*. La policromia è molto deteriorata dall'umidità e dagli agenti atmosferici, conservandosi solo la parte superiore della figura. Le sue misure sono 1,23 m di altezza e 0,60 m di larghezza.

Questa Virtù è inserita all'interno di una edicola dipinta, con un arco di mezzo punto, come la Speranza, la Fede e la Giustizia. Allo stesso modo, presenta una placca nella parte superiore centrale, essendo l'unica ad avere un'iscrizione incisa, con il messaggio *Dios CPn PaBLO Año de 1526* (fig. 172). Non sappiamo a chi si riferisca con "Pablo": il nome dell'autore della firma? O, forse, l'autore dell'iscrizione pensava che Pablo fosse l'artista? Ciò che è chiaro è che si riferisce al XVI secolo, quando questi dipinti furono realizzati. Si tratta, molto probabilmente, dell'iscrizione di un viaggiatore, verosimilmente romantico; è infatti usuale trovare incisioni di passanti sui dipinti murali del *Tocador* e delle sale adiacenti (Viñes, 2007). Il viaggiatore, autore del graffito, supponeva che questa stanza fosse stata decorata nell'anno 1526, l'anno del matrimonio dell'Imperatore, che viaggiò a Granada durante la luna di miele. In realtà, i dipinti sono stati realizzati fra il 1530 e il 1540 da Giulio Aquili e Alexander Mayner, arrivati in Spagna, dall'Italia, dopo il 1526 (Ruiz Fuentes, 1992).

La placca è sostenuta da due figure alate poste nei pennacchi. Esse portano una corona d'alloro sul capo e un ramoscello di palma in mano; forse raffigurano le Vittorie. La volta della nicchia contiene una conchiglia, posta sopra la testa della Virtù, così come nella Speranza, la Fede e la Giustizia. Inoltre, l'interno della volta è decorato con una serie di cornici rettangolari, finemente disegnate con toni rossastri, elementi tipici dell'Arte classica, allo stile della cupola del Pantheon di Agrippa.

Per quanto riguarda la Virtù, è rappresentata in posizione frontale, con la testa leggermente girata a sinistra e con lo sguardo rivolto verso il basso. Effettivamente, sta guardando un bambino ai suoi piedi. Lo conferma il fatto che ci siano alcuni resti policromi rosa a metà dell'affresco, che rimandano alla presenza di figure umane. Ciò è avvalorato anche dal fatto che, in numerosi esempi iconografici della Carità, la figura principale, in piedi, guarda un bambino: "Stringe un bambino con il braccio sinistro, allattandolo, mentre altri due fanciulli camminano ai suoi piedi. Uno di loro sembra tener la mano destra della figura" (Ripa, 1987, Tomo I, pp. 162–163). È il caso, per esempio, dell'incisione de *La Carità* di Jacob Matham del XVI secolo (fig. 173), appartenente alla collezione della Biblioteca Nacional de España.

Essa può essere raffigurata sia con un cuore ardente in mano, sia con un bambino in braccio. Nella porta del lato dell'Epistola, della Sacra Capilla del Salvador di Úbeda (fig. 168), sembra che stia tenendo un bambino con il braccio destro –all'altezza del petto, infatti, si scorge la testa del bambino–, a differenza di quanto dice Ripa nella sua descrizione, secondo cui il bambino è tenuto con il braccio sinistro. Nel caso del *Peinador de la Reina*, la Carità dà la mano sinistra al bambino ai suoi piedi; ciò è indicato anche dalla disposizione della testa. Nella Carità, infatti, lo sguardo coincide sempre con il braccio teso, come nel caso de *La Carità* di Giorgio Vasari, della collezione della Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (fig. 179).

Con lei si dipinge un bambino, in accordo con quella frase di Cristo che dice: *Quod uni ex minimis meis fecistis, mihi fecistis* (ciò che avete fatto a uno solo di questi miei fratelli più piccoli, l'avete fatto a me). Quanto al vestito, rosso per la sua somiglianza con il colore del sangue, mostra come la vera Carità si protenda fino all'atto di riversarsi, come ci assicura lo stesso San Paolo. (Ripa, 1987, Tomo I, p. 162)

I colori delle vesti sono rosso rosaceo, blu oltremare e oro, come in uno dei dipinti della Sala de los Dioses del Palazzo dell'Infantado, in cui è rappresentata la dea Gea<sup>6</sup> (Marías, 1982) (fig. 177). Per i colori ed il disegno questa immagine è un riferimento molto utile, ma il modello principale da seguire, per la ricostruzione delle estremità di questa Virtù, è la Temperanza della *Peinador de la Reina*.

Di solito la Carità è rappresentata con tre bambini nudi: due ai piedi e uno in braccio. "I tre bambini mostrano come, seb-

<sup>6</sup> La figura che rappresenta la dea Gea può essere confusa con la Carità dato che entrambe sono accompagnate da bambini.

bene la Carità sia una sola virtù, essa possieda un triplice potere, perché senza di essa né la Fede né la Speranza hanno importanza” (Ripa, 1987, Tomo I, p. 163). I modelli di riferimento per il disegno dei bambini –entrambi rappresentati in posizione eretta– nella ricostruzione dell’ipotesi visiva effettuata sono: il bambino che appare a sinistra de *La Carità*, nell’incisione di Marcantonio Raimondi, del 1500, da cui si ricava anche il gesto del bambino che scopre la gamba sinistra della Virtù, all’altezza del ginocchio (fig. 175); il bambino situato a destra de *La Carità*, preso dall’incisione di un anonimo italiano, in stile raffaellita, del 1643 (fig. 174). Entrambe le incisioni provengono dalla collezione della Biblioteca Nacional de España.

Per le tonalità dei bambini che accompagnano la Carità, sono stati presi come modello i bambini rappresentati nella fascia che circonda la parte superiore della Stufetta del *Peinador de la Reina*. È importante sottolineare che, nella maggior parte delle rappresentazioni, la Carità, oltre a tenere un bambino in grembo, lo allatta mostrando il seno nudo, ed è così che si è deciso di procedere per la ricostruzione del *Peinador*.

Altri esempi di Virtù contemporanee alle pitture appena descritte, che hanno in comune con queste la gamma dei colori e dettagli come la gamba scoperta, sono l’incisione de *La Carità* di Crispin de Passe della BNE (fig. 176), e l’affresco della Carità dei fratelli Perolli e di Cesare de Bellis, del Palazzo del Marqués del Viso (fig. 178).

## GIUSTIZIA.

La Giustizia (fig. 180) –Virtù Cardinale–, situata nella parete Ovest della Loggia del *Peinador de la Reina*, misura 1,23 m di altezza per 0,60 m di larghezza.

È raffigurata anch’essa all’interno di una finta nicchia con arco semicircolare, come le precedenti Virtù (la Speranza, la Fede e la Carità). Mostra gli stessi elementi decorativi che la Speranza, avendo nei pennacchi dell’arco una decorazione floreale con araldica sconosciuta. Il parallelismo che esiste tra Speranza e Giustizia è evidente, dato che vengono utilizzate le stesse forme e gli stessi toni nella composizione. Al centro del riquadro superiore, appare ancora una piccola placca rettangolare, come nel resto delle Virtù. Sulla pittura è possibile osservare una lettera “D” incisa, probabilmente da un passante. Da notare, inoltre, che nella conca della volta dell’edicola, sopra la testa della Virtù, è presente una conchiglia d’oro, come nella Speranza, la Fede e la Carità.

Si tratta della Virtù peggio conservata, conservando solo poche forme ed alcune tracce di policromia nella parte superiore della rappresentazione, dalle quali è possibile intuire alcuni elementi come i pennacchi dell’arco, la testa e le spalle della figura. Nonostante il delicato stato di conservazione, si possono comunque notare alcune pennellate, soprattutto nella decorazione dei pennacchi e nella piccola placca centrale. L’esecuzione generale ci appare meno dettagliata rispetto al resto delle Virtù, impressione che abbiamo avuto anche nell’esaminare la Fortezza.

La Giustizia ha lo sguardo rivolto verso la parte superiore sinistra ed il busto raffigurato di 3/4, come la Temperanza. La carnagione ha un tono candido, i capelli sono color ramato e raccolti con un diadema, con una foglia dorata, molto probabilmente d’alloro: “Una bella dama dall’aspetto casto, coronata e rivestita d’oro, che con onesta severità si mostra degna d’onore e di referenza. Deve possedere occhi con una vista acutissima” (Ripa, 1987, Tomo II, p. 8). Anche in questa iconografia ritroviamo il candore e le maniere sobrie delle precedenti figure.

Per quanto riguarda l’abito, nel dipinto del *Peinador de la Reina* è percepibile un tessuto rosato nella parte superiore del corpo, all’altezza delle spalle, così come una stola blu scuro. La Giustizia divina è descritta come “una donna di singolare bellezza che deve essere vestita d’oro, con una corona dello stesso colore sul capo (...). Essa deve impugnare una spada senza fodero con la mano destra e reggere una bilancia nella mano sinistra” (Ripa, 1987, Tomo II, p. 9). Probabilmente, la parte dorata dell’abito è quella inferiore, come nel dipinto della Giustizia del Palazzo dell’Infantado.

È vestita d’oro per mostrare, attraverso lo splendore e la nobiltà di questo metallo, l’eccellenza e la perfezione di questo tipo di giustizia. La corona d’oro serve a indicare che il potere divino è superiore alla totalità dei poteri del mondo. (Ripa, 1987, Tomo II, p. 9)

Per quanto riguarda i simboli, è possibile che la bilancia sia l’oggetto più di rilievo della Giustizia del *Peinador de la Reina*, anche in base alla disposizione anatomica della spalla sinistra, che sembra sorreggere un oggetto. All’altezza del busto, inoltre, si trovano delle tracce color oro. La spada, che è un altro degli elementi più usati per questa figura, viene

scartata in fase di studio. Non può avere una spada dato che, di solito, questa è rappresentata sguainata e alzata verso l'alto come, per esempio, nella Giustizia della Cattedrale di Granada, sulla porta del Perdono (fig. 170), o nell'incisione di Crispin de Passe, della collezione della BNE, entrambe del siglo XVI secolo. Mentre, nel nostro caso, non si osserva nessuna forma allungata e protesa, nella parte superiore della rappresentazione.

Il tema allegorico della Giustizia è ricorrente nel corso di tutto il XVI secolo. Potremmo citare innumerevoli esempi in cui questa Virtù viene mostrata con la spada alzata e sguainata, come le incisioni, della collezione BNE, de *La Giustizia*, di Jacob Matham, della fine del XVI secolo (fig. 184), o l'incisione di Marcantonio Raimondi, del 1510–1520. Nella pala d'altare del Monastero di San Jerónimo di Yuste, di Antonio de Segura, o negli affreschi della Cappella di Luis de Lucena, a Guadalajara, attribuiti a Romolo Cincinnato, si vede la Giustizia rappresentata con la bilancia e la spada alzata verso l'alto (fig. 183).

Un altro modo di rappresentare questa Virtù è insieme ad uno struzzo, come nel disegno de *La Giustizia* di Felipe de Castro, del XVIII secolo. Si tratta di una copia di un dipinto di Raffaello, appartenente alla collezione della Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Nel caso della Virtù di Mayner, non appare lo struzzo e non ci sono residui di forme e colori che richiamino questo uccello. Inoltre, non ha alcun legame con il simbolismo carolingio.

Questa Virtù viene rappresentata anche con altri elementi. Alcuni esempi ci mostrano, infatti, la donna con uno scettro, come “nelle medaglie di Adriano, Antonio Pio e Alessandro (...). È dipinta con uno scettro, come segno di comando e di governo del mondo” (Ripa, 1987, Tomo II, p. 11). Considerando che il “governo del mondo” è un parallelismo tra i vecchi imperatori ed il nuovo Cesare, ovvero Carlos V, è da presumere che il secondo oggetto rappresentato nel *Peinador de la Reina*, sostenuto con la mano destra della figura, sia uno scettro.

Pertanto, concludiamo affermando che la Giustizia del *Peinador de la Reina* è una Virtù senza spada. Per quanto riguarda la Giustizia del Palazzo dell'Infantado, dipinta da Romolo Cincinnato (1570–1585) (fig. 185), è forse la rappresentazione più vicina a quella del *Peinador*, sia per le vesti, che per le tonalità adoperate ed i simboli che la accompagnano, ovvero lo scettro e la bilancia. Inoltre, in entrambe le raffigurazioni, la Virtù è mostrata in posizione frontale, con la testa girata a sinistra ed i piedi scalzi. La differenza più significativa fra le due è la posizione: seduta, nella rappresentazione di Cincinnato e, invece, in posizione eretta, in quella dell'Alhambra. Ma non è, comunque, la Giustizia del Palazzo dell'Infantado, l'unico esempio con la bilancia; numerosi sono, infatti, gli artisti che hanno caratterizzato questa figura nello stesso modo.

## FORTEZZA.

La Fortezza (fig. 186) –Virtù Cardinale– si trova sulla parete Ovest della Loggia del *Peinador de la Reina*, vicino alla seconda porta d'accesso alla Stufetta e le sue misure, comprese le scenografie e le decorazioni, sono di 1,23 m di altezza per 0,45 m di larghezza.

Si conserva solo la parte superiore della Virtù, dove si può riconoscere la testa, un elmo nella mano sinistra e parte del busto con vesti color giallo/oro. Come nelle altre Virtù, è presente una placca nella parte centrale superiore, senza iscrizione, molto simile alla prima Virtù.

La Fortezza evidenzia una certa affinità con la Temperanza, poiché è dipinta con le stesse tonalità dell'arancio, dell'ocra e dell'oro. Ciononostante, l'esecuzione delle forme è meno dettagliata e precisa: il tendaggio è molto semplificato e privo di filigrana e ricami d'oro; la tavolozza dei colori è ridotta all'ocra e all'arancio, senza utilizzare gamme più ampie, come nelle prime Virtù; la pennellata, infine, è meno raffinata. Questo suggerisce che probabilmente le Virtù della parete Ovest siano state realizzate con più fretta, oppure denota l'eccessiva rielaborazione del dipinto nei periodi successivi.

Ci sono fondamentalmente due rappresentazioni della Fortezza:

Donna con un abito ellenistico, i capelli raccolti, un copricapo e, come simbolo, una colonna spezzata. È il caso della Fortezza rappresentata nella pala d'altare del Monastero di Yuste, della Fortezza della porta del lato dell'Epistola della Sacra Capilla del Salvador di Úbeda, della Fortezza della facciata della Chancillería di Granada, o della Fortezza della facciata del Municipio di Jerez de la Frontera, scolpita al lato di Giulio Cesare e della Giustizia (Sebastian, 1981). Nel Palazzo del Marqués del Viso è rappresentata, in un affresco, vestita con una corazza (fig. 190). Un altro esempio è la Fortezza di Ordóñez, situata nel sepolcro di Juana de Castilla e Felipe el Hermoso, dove appare la colonna e la donna con i piedi scalzi su un leone (fig. 189).



Un altro modo di rappresentare la Virtù è quello di mostrarla come una combattente, indossando corazza e elmo. Gli emblemi che di solito reca in mano sono una lancia, una spada e/o uno scudo. Nella rappresentazione di Botticelli, del 1470, della Galleria degli Uffizi, è dipinta con una corazza di metallo (fig. 191). Anche nell'affresco del *Peinador de la Reina* viene raffigurata come una guerriera, dai tratti vagamente maschili, soprattutto nella parte del busto e delle spalle, mostrando robustezza e forza. Come abbiamo accennato in precedenza, si riconosce sulla testa un elmo d'argento senza pennacchio, che tocca con la mano destra. Questo elemento è una chiara indicazione del fatto che indossa abiti da combattimento e non abbigliamento ellenistico. Possiamo inoltre riscontrare che la pelle ed i capelli hanno colori più scuri rispetto alle altre Virtù. "Donna armata e vestita con i colori del leone, simboleggiando la forza mediante la sua similitudine con il leone" (Ripa, 1987, Tomo I, p. 437). Nella Fortezza del *Peinador de la Reina*, il tono giallastro "leonino", descritto da Ripa, è visibile nella parte superiore del busto e sulla manica destra. L'autore continua: "Ai piedi della figura di cui stiamo parlando dev'essere presente un leone in posizione sdraiata" (Ripa, 1987, Tomo I, p. 437). Giungiamo quindi alla conclusione che, molto probabilmente, era presente un placido leone ai suoi piedi, come appare in numerose altre rappresentazioni della Virtù.

Donna armata e vestita con un abito fulvo. Per quanto riguarda la sua forma e la sua figura, deve avere un corpo lungo, una posizione eretta, ossa grandi, un petto carnoso, un viso marrone scuro e capelli forti e ricci. (Ripa, 1987, Tomo I, p. 437)

Il braccio sinistro sembra leggermente piegato all'altezza della vita, potrebbe quindi avere in mano una spada o uno scudo. Probabilmente è una spada perché se fosse uno scudo coprirebbe anche l'avambraccio, cosa che in questo caso non si verifica. "Donna armata di corazza, lancia, spada ed elmo. Avrà uno scudo sul braccio sinistro, su cui verrà dipinta una testa di leone e, sopra questo, una mazza" (Ripa, 1987, Tomo I, p. 440). La lancia viene scartata per la Virtù del *Peinador de la Reina* dato che, nella parte superiore dell'affresco, non risalta nessun elemento visibile.

Come la Fortezza della Cappella di Luis de Lucena di Guadalajara, dipinta da Romolo Cincinnato, nella seconda metà del XVI secolo (fig. 188), la Virtù del *Peinador de la Reina* è armata con una corazza e una cintura o fibbia di color ramato, in base ai resti della policromia. La forma della cintura è apparentemente simile a quella della Temperanza della stessa stanza. Il modello di Cincinnato è stato utilizzato per la ricostruzione dei tessuti di colore rossastro, tipico degli abiti militari romani, e dei piedi nudi in prossimità del leone. La quercia della rappresentazione di Guadalajara non compare nell'immagine del *Tocador* per l'assenza di resti di policromia verde e per la mancanza di elementi visibili all'altezza della testa della Virtù.

Per quanto riguarda il significato della Fortezza, non è altro che "coraggio, costanza, fermezza, tolleranza, vigore e forza. In modo che la fortezza sia intesa come valore dello spirito e delle forze corporali" (De Covarrubias, 2006, p. 556). È coraggioso chi si sforza a fare del bene, ma non lo è chi si adopera a voltargli le spalle.

## CONCLUSIONI.

Nel *Peinador de la Reina* vengono rappresentate, attraverso la tecnica dell'affresco, tre Virtù Cardinali e tre Virtù Teologali, ubicate, a coppie, in ognuna delle orientazioni della Loggia del Mirador: Temperanza e Speranza a Est; Fede e Carità a Nord; Giustizia e Fortezza a Ovest. Sono inoltre abbinare, due a due, in base alla somiglianza della forma e la composizione: la Fortezza, situata sulla parete Ovest, accanto alla porta d'ingresso della Stufetta, e la Temperanza, sulla parete Est, collegata all'altra porta d'accesso alla Stufetta, condividono gli stessi elementi decorativi del tendaggio; la Speranza, sulla parete Est, e la Giustizia, che si trova sulla parete Ovest, sono entrambe rappresentate all'interno di una finta nicchia, con decorazione floreale con araldica nei pennacchi; la Fede e la Carità, Virtù Teologali, situate sulla parete Nord, sono raffigurate all'interno di una finta nicchia, con figure alate nei pennacchi.

Tutte misurano 1,23 m di altezza per 0,60 m di larghezza, tranne la Temperanza e la Fortezza, che sono alte 1,23 m per 0,45 m di larghezza. Sono rappresentate in posizione eretta, su dei piedistalli e a piedi scalzi, con tratti idealizzati, sereni ed inespressivi; inoltre, mostrano tutte il volto di profilo, tranne la Fede e la Carità. Riteniamo che il modo più coerente per ricostruire le figure, oltre ad utilizzare tutti i riferimenti sopra citati, sia quello di guardare le figure del *Peinador de la Reina* nel loro insieme.

Molto probabilmente, gli artisti che eseguirono questi dipinti iniziarono dalla parete Est, passando poi per la Nord ed, infine, la Ovest. Questa ipotesi può essere supportata dall'uso di una tavolozza di colori più ampia per le Virtù della Temperanza e della Speranza, con blu, viola, verde, rosa e ocra, a differenza della Giustizia e la Fortezza, per le quali

è stata utilizzata una gamma di colori più ridotta. Inoltre, si può osservare chiaramente che la Fortezza presenta meno dettagli e particolari, come la filigrana del tendaggio, rispetto alla Temperanza.

Queste figure femminili appaiono nel seguente ordine di conservazione, da maggiore a minore: figure sulla parete Est, figure sulla parete Ovest, figure sulla parete Nord. La differenza nello stato di conservazione può essere addebitata principalmente a fattori atmosferici e all'esposizione diretta alle intemperie, che incidono su alcuni orientamenti più di altri. Anche il fattore umano è responsabile del deterioramento, considerando l'abbandono in cui si è trovata la cittadella e le molte incisioni sulla superficie policroma realizzate dai visitatori (Viñes, 2007). Inoltre, l'inquinamento, causato dalla contaminazione del XX e XXI secolo, ed anche l'esplosione di una polveriera, situata nelle prossimità della torre di Abu-I-Hayyay (Gómez-Moreno González, 1873<sup>b</sup>), incisero negativamente sullo stato di conservazione degli affreschi del *Peinador de la Reina*.

### IPOTESI VISIVE.

La conclusione di questo lavoro di ricerca è l'ipotesi visiva delle sei Virtù Cardinali e Teologali che si trovano nella Loggia del *Peinador de la Reina*. Per arrivare a questa conclusione è stato necessario uno studio dettagliato delle forme e dei colori di ciascuna delle figure, ai fini di comprendere la composizione ed il simbolismo presente in ciascuna di esse.

La documentazione raccolta sul campo, costituita da schizzi, fotografie e misurazioni con metro e laser, è stata poi elaborata nello studio dell'artista, per sviluppare il processo creativo del disegno:

1. In primo luogo, effettuiamo una prova tecnica con carta Fabriano Accademia bianca da 120 g/m<sup>2</sup>, con superficie ruvida, utilizzando una tecnica mista con acquerelli, matite colorate e gouache. Nella prima fase prepariamo il foglio dividendolo in tre moduli da 78,5 cm di larghezza per 75 cm d'altezza, inserendo due Virtù in ciascun modulo (fig. 192).

Le figure, disegnate in scala 1:2, con decorazioni incluse, misurano: parete Est, 61,5 x 22,5 cm per la Temperanza e 61,5 x 30 cm per la Speranza; parete Nord, 61,5 x 30 cm per la Fede e 61,5 x 30 cm per la Carità; parete Ovest, 61,5 x 30 cm per la Giustizia e 61,5 x 22,5 cm per la Fortezza.

Dopo la preparazione, ed un primo inserimento delle immagini sul supporto cartaceo, vengono proiettate sul foglio le immagini delle fotografie scattate a ciascuna delle Virtù, per adattare con maggiore precisione. La carta viene quindi posizionata verticalmente sulla parete e l'immagine viene proiettata all'interno dell'area proporzionalmente delimitata.

Va sottolineato come sia stato estremamente complicato fotografare le pareti della Loggia per catturare ciascuna delle Virtù nella loro interezza. Questo luogo, che si trova ad una grande altezza, essendo ubicato in una delle torri del palazzo *nazarí*, è una galleria dalla larghezza ridotta e con un parapetto molto basso. Per queste sue caratteristiche, la Loggia è un luogo molto sensibile all'interazione umana; bisogna avere cura di non superare il contatto personale con lo spazio, sia attraverso le fotografie, che con le misurazioni. Per questi motivi è stato inevitabile che, fotografando ciascun elemento dei dipinti murali della Loggia, essi venissero immortalati in prospettiva. Per risolvere questo problema, che causa una alterazione delle forme, si è deciso di scattare diverse fotografie, da differenti angolazioni, di ciascuna Virtù, per poi realizzare un montaggio fotografico con un programma di *editing* delle immagini. Il lavoro di edizione fotografica, in questo senso, è stato molto importante, affinché i dipinti, riportati sul foglio di carta, fossero proporzionati. Nonostante ciò, l'*editing* delle immagini non è in grado di risolvere al cento per cento il problema della prospettiva e la trasposizione delle Virtù su carta si è rivelata comunque difficoltosa.

In questo studio abbiamo analizzato principalmente gli elementi simbolici e le forme: in sostanza, il disegno. Tuttavia, è stato importante realizzare anche un approfondimento sul colore e sulla tecnica più adeguata in relazione supporto scelto. Il primo risultato non è stato positivo, in quanto si necessitava una grammatura più elevata della carta, e una superficie liscia, non ruvida, per la corretta aderenza dei colori sulla superficie.

2. In secondo luogo, è stata effettuata un'analisi del colore. Sono stati nuovamente utilizzati acquerelli, matite

colorate e gouache, nonché inchiostro di mallo di noce diluito, ocre e grafite. La carta utilizzata per gli studi sui colori è stata Canson Basik di 23 x 32 cm e 370 g/m<sup>2</sup>, con superficie liscia. La scala delle immagini è stata sempre 1:2.

Seguendo la tecnica della pittura murale rinascimentale, con la preparazione del muro e l'imprimatura, per questo studio abbiamo utilizzato colori base con aggiunta di strati di pittura successivi. Generalmente i colori di imprimatura nel Rinascimento, e nello specifico nel *Peinador de la Reina*, sono il rosso pompeiano e il verde veronese. Tuttavia, questi colori non sono stati necessariamente utilizzati per la base dei colori nei nostri disegni, dato che su carta bianca neutra affiorano tonalità diverse da quelle della parete. Per poter cogliere più accuratamente il colore di base, e fornire un risultato simile a quello dei dipinti murali, sono state effettuate diverse prove di colore con l'ausilio di imprimiture e velature con inchiostri e acquerelli. È stato realizzato anche uno studio della grisaglia, con diverse tonalità, per far risaltare il chiaroscuro in modo unitario, giungendo alla conclusione che il procedimento più appropriato per il colore di base è appunto costituito dall'uso della grisaglia, con aggiunta di toni marroni ed inchiostro di noce su carta bianca neutra (lo stesso tono usato nell'antichità per disegnare su carta). Il colore brunastro conferito dalla tintura di noce, pur non essendo una pittura in sé, ci ha permesso di ottenere i risultati desiderati ed un interessante gioco di trasparenze e di intensità. La longevità di questo inchiostro su carta, combinata con il resto delle tecniche applicate, è ancora sconosciuta, tuttavia, il risultato è quello anelato.

Si è trattato di un processo di ricerca articolato, di rielaborazione e scelta dei materiali più idonei per avvicinarsi ai toni ed ai chiaroscuri degli affreschi. Per raggiungere questo risultato abbiamo utilizzato come modello la Virtù della Temperanza, figura da cui partono le altre Virtù, in quanto risulta essere la miglior conservata (figs. 197, 198, 199).

3. Nella terza parte del processo di definizione, attraverso il disegno, delle Virtù, sono state apportate correzioni e miglioramenti agli studi precedenti. Con questi disegni siamo arrivati all'ipotesi visiva definitiva.

In primo luogo, è stato cambiato il tipo di carta, passando a Fabriano Accademia bianca, di 350 g/m<sup>2</sup> e superficie liscia, che ha offerto una resa migliore rispetto alle prove precedenti. Ciascuna delle Virtù è stata disegnata individualmente in scala 1:2. I moduli dove abbiamo inserito la Speranza, la Fede, la Carità e la Giustizia misurano 70 x 37 cm ciascuno, mentre i moduli della Temperanza e della Fortezza sono di 29,5 x 70 cm ciascuno.

Una volta ridimensionate, il disegno di ogni figura ha le seguenti misure: figure sulla parete Est, 61,5 x 22,5 cm per la Temperanza e 61,5 x 30 cm per la Speranza; figure sulla parete Nord, 61,5 x 30 cm per la Fede, e 61,5 x 30 cm per la Carità; figure sulla parete Ovest, 61,5 x 30 cm per la Giustizia e 61,5 x 22,5 cm per la Fortezza.

Durante l'esecuzione della proposta finale, abbiamo ottenuto una maggiore precisione nel tratto e nelle tonalità, con una tavolozza di colori molto ben studiata. La Temperanza è stata la figura più analizzata per colore e forma, poiché da questa sono state ottenute le altre figure femminili. Il disegno su carta è stato molto accurato, prestando attenzione alle silhouette in negativo e in positivo, e alle linee che delimitano ciascuna delle forme. Per quanto riguarda il colore, in primis è stata realizzata una grisaglia con inchiostro di noce e, successivamente, è stato applicato il colore con acquerelli, matite colorate e gouache. Per creare maggiore intensità e volume, con una netta differenziazione di luci e ombre, è stato riutilizzato l'inchiostro di noce, molto diluito in acqua, e applicato con pennelli e spugne sullo strato pittorico attraverso delle velature (figs. 201, 203, 205, 207, 209, 211).

4. Infine, per una migliore lettura delle aree in cui è stata effettuata la reinterpretazione delle forme, è stato utilizzato come strumento il disegno vettoriale, differenziando chiaramente tra le parti già esistenti dell'affresco, con una linea nera, e le parti ricostruite, con una linea rossa (figs. 200, 202, 204, 206, 208, 210).

## Conclusioni



Innanzitutto, vorremmo esprimere la nostra soddisfazione per aver avuto il privilegio di studiare il *Peinador de la Reina* dell'Alhambra, un luogo di assoluta bellezza ed importanza artistica, nel contesto del Rinascimento spagnolo.

Il progetto di ricerca qui presentato si basava sull'idea di far rivivere i dipinti murali del *Peinador de la Reina* per mezzo di un'ipotesi visiva formulata attraverso il disegno, nel tentativo di ripensare questi affreschi con uno sguardo contemporaneo, ricollegandoli al nostro presente. A questo scopo, è stata essenziale un'ampia ed esaustiva contestualizzazione storica, per comprendere il più accuratamente possibile le narrative rappresentate, così come la poetica dei dipinti, i quali vanno considerati come il riflesso di un determinato periodo storico-culturale. Per far ciò, è stata ugualmente importante l'analisi formale e tecnica degli artisti rinascimentali Giulio Aquili e Alexander Mayner.

Come erano le pitture del *Peinador de la Reina* nel XVI secolo? Cosa rappresentavano nella loro completezza? Qual era il simbolismo di questi dipinti? Il problema fondamentale degli affreschi del *Peinador de la Reina*, dipinti fra il 1539 e il 1545, era infatti quello di presentarsi parzialmente deteriorati, essendosi cancellate alcune parti della superficie pittorica, sia delle figure rappresentate, che delle decorazioni a grottesche. Dopo uno studio preliminare, consideriamo opportuno instaurare una sorta di dialogo con i dipinti e, in qualche modo, con gli artisti stessi. Si tratta, infatti, di risolvere un problema artistico, per il quale è fondamentale comprendere il linguaggio, e lo stile, di queste pitture, originali ed uniche per la Spagna dell'epoca. Nella composizione ritroviamo una iconografia tipica del classicismo raffaellesco, contrassegnata da figure serene, solenni, stilizzate ed eleganti, come le Virtù; e le decorazioni a grottesche, disposte in tutto il *Peinador*, caratterizzate da una forte espressività nel colore, una pennellata agile e forme creative, che seguono un raffinato ritmo nella composizione: "non c'è serpente o mostro odioso che, imitato dall'Arte, non possa essere piacevole alla vista; il piacevole artificio di un delicato pennello rende gentile l'oggetto più orribile" (Boiléau, 1984, p. 165).

Mentre di de Mayner non ci sono, nell'attualità, altre opere oltre la partecipazione nel *Peinador de la Reina*, richiama invece la nostra attenzione il valore dell'Arte di Giulio Aquili, sia nelle pitture dell'Alhambra, che in pitture presenti in vari luoghi a Úbeda, o nel Palazzo di Francisco de los Cobos, a Valladolid. Gli affreschi all'interno del Palazzo di Valladolid sono andati quasi del tutto perduti, anche se sono pervenuti fino a noi i disegni, di Andrés de Melgar, che illustrano l'opera di Aquili nella sua interezza. Questo dato evidenzia l'interesse con il quale erano accolte le pitture di Aquili, il quale aveva appreso il proprio stile innovativo nella bottega di Giovanni da Udine, stando, senza alcun dubbio, l'ammirazione di molti suoi coevi, in Spagna.

Giulio Aquili è stato un artista sicuramente molto conosciuto, essendo strettamente legato ad artisti della statura di Alonso Berruguete, Diego de Siloé o Pedro Machuca. Purtroppo, sono giunte fino a noi poche tracce del suo lavoro, anche se possiamo ammirarlo nei dipinti di Úbeda e soprattutto nei dipinti del *Peinador de la Reina*. La maestria che dimostra nella tecnica dell'affresco e della tempera è un ammirevole esempio di competenza, indispensabile per affrontare la superficie murale, a causa delle ben note difficoltà che essa comporta. Per quanto riguarda il repertorio delle decorazioni a grottesche, non si è discostato dal simbolismo e dal contesto carolingio, caratterizzato da un'atmosfera licenziosa e stravagante, e stimolato da una creazione fantasiosa: un granchio sotto una tellina, insieme ad altre figure marine; filigrane vegetali che sfidano la gravità; gemme e lanterne sorrette da grandi maschere; tempietti leggeri; incroci ibridi tra mostri ripescati dall'antichità classica. Un'ampia e variegata combinazione di figure distribuite, in modo chiaro, su uno stesso sfondo monocromo.

Le conclusioni che abbiamo tratto da queste pitture incidono sull'obiettivo principale di questa ricerca, la *Ricostruzione del patrimonio attraverso il disegno: ricerca e ipotesi visiva sui 17 frammenti degli affreschi murali del Peinador de la Reina dell'Alhambra*. I frammenti di pittura murale studiati sono stati: Virtù Cardinali e Teologali della Loggia (6 frammenti); tempietti della Loggia (4 frammenti); tempietti della Linterna (2 frammenti); decorazioni a grottesche sopra le porte della Loggia (2 frammenti); intradosso e spalle dell'arco della Linterna (1 frammento diviso); basamenti della Loggia (1 frammento); parapetto della finestra della Stufetta (1 frammento diviso). E, come complemento, alcuni



rettangoli delle Stanze dell'Imperatore dell'Alhambra.

Il processo di ricostruzione attraverso la disciplina del disegno è stato realizzato con la tecnica mista di gouache, matite colorate e acquerelli, su carta di alta grammatura, con una stesura previa di inchiostro di mallo di noce diluito e grisaglia, su cui è stato applicato il colore. Si è trattato di un attento uso del colore, della forma e della texture, per rappresentare il più fedelmente possibile gli affreschi murali e visualizzare le narrative di questi frammenti di pittura nella loro interezza.

Di tutti i frammenti studiati, le Virtù Teologali e Cardinali della Loggia del *Peinador* sono state le figure che hanno comportato maggior lavoro durante il dialogo che abbiamo stabilito per raggiungere una loro chiara comprensione. L'identificazione iconografica e la complessità simbolica di queste allegorie, così come le caratteristiche ed i simboli che abbiamo dovuto dedurre in base alle tracce di forme e colori, è stata estremamente complicata, considerato il pessimo stato in cui si trovava parte dello strato pittorico. Sappiamo anche che queste figure sono forse quelle con il maggior peso semantico, non solo nella Loggia, ma in tutto il *Peinador de la Reina*.

Lo studio qui presentato arricchisce le conoscenze sull'Alhambra di Granada e, in particolare, sul *Peinador de la Reina*, attraverso un'osservazione sensibile ed il ragionamento, instaurando una relazione dialettica con i significati del linguaggio artistico del *Peinador*. Prima la comprensione e, poi, l'interpretazione. I disegni che abbiamo realizzato sono un esercizio di ragionamento che completa lo studio di documentazione e contestualizzazione del *Peinador de la Reina*, per giungere ad un'ipotesi visiva come conclusione finale, in chiave soggettiva.

A partire dalla gnoseologia, questa ricerca si articola attraverso un metodo qualitativo per mezzo della dissertazione deduttiva, riflessiva ed, infine, interpretativa, nella quale attuiamo come artisti-ricercatori. Come affrontare il disegno contemporaneo partendo dalla tradizione rinascimentale ed il recupero del patrimonio perduto? Come collegare la poetica classica alle forme, alle tecniche e agli strumenti contemporanei? Questi sono stati alcuni degli interrogativi che ci siamo posti. L'Arte classica è presente e viva da sempre, adattandosi alle procedure che ogni epoca offre, sperimenta una vivenza continua, che non è sopravvivenza. L'unica relazione possibile con la realtà del divenire è offerta dal carattere estetico generato dall'espressione artistica, dove la realtà non è mai definitiva, bensì in continua evoluzione e trasformazione.

Da un lato è stato fondamentale aprire un dialogo con lo stile pittorico rinascimentale italiano della scuola raffaellesca, in cui spiccano i temi allegorici e le decorazioni a grottesche. Dall'altra, la comprensione della simbologia relazionata con Carlos V, Imperatore del Sacro Romano Impero Germanico. Mi riferisco alle narrative del *Peinador de la Reina*, nelle quali la mitologia viene utilizzata come "discorso" del *logos*. Per approfondire queste tematiche, inoltre, è stato realizzato un periodo di ricerca a Palazzo Girmini, a Santa Maria Formosa, Venezia, per conoscere di prima mano le pitture di Giovanni da Udine e confrontarle con gli affreschi dell'Alhambra. Inoltre, abbiamo effettuato un lavoro di ricerca di documentazione e visionato altre opere della Scuola di Udine e di Raffaello Sanzio, in differenti luoghi d'Italia.

La ricerca qui presentata è uno studio scientifico di carattere patrimoniale, storiografico, politico e artistico per la creazione di una nuova opera artistica. L'obiettivo è contribuire alla comunità scientifica e alla comprensione storica e artistica di un luogo emblematico, quale è il *Peinador de la Reina* della Alhambra.

Le pitture murali di queste sale hanno sperimentato, in passato, un periodo buio, che le ha portate all'oblio ed il deterioro. In tempi recenti, grazie agli studi ed al lavoro di conservazione del *Peinador de la Reina* e delle Stanze dell'Imperatore, gli affreschi sono stati riabilitati e riportati alla luce. Queste sale sono state anche teatro di vari interventi nel corso della storia che, pur provocando talvolta un maggior aggravio alle pitture, hanno creato, nell'insieme, una stratificazione di stili, periodi e linguaggi, che oggi coabitano con ciascuna delle immagini rappresentate. Allo stesso tempo, dobbiamo tener conto della fusione tra lo stile *nazarí* e lo stile rinascimentale italiano, nella torre di Abu-l-Hayyay.

Grazie a tutte le informazioni raccolte durante gli anni di studio di questa tesi di dottorato –negli archivi storici, le fonti bibliografiche, i documenti elettronici, ecc.– e utilizzando un punto di vista olistico, attraverso le nostre ipotesi visive siamo stati in grado di completare alcune parti delle rappresentazioni, scomparse a causa del cattivo stato della policromia. In questo senso, è stata avviata una procedura sillogistica, in cui le ipotesi visive –presentate precedentemente (v. terza parte)– hanno costituito le conclusioni finali di questo studio.

Questo lavoro si è, infine, rivelato soddisfacente, in quanto ci ha permesso di comprendere il *Peinador* dal punto di vista delle Belle Arti, rispettando gli obiettivi definiti all'inizio di questa ricerca e utilizzando il disegno come mezzo espressivo e come metodo essenziale per lo svolgimento di progetti di ricerca sviluppati nel campo delle Arti.







**A N E**

X O S



# Anexo I. Clasificación del lenguaje grutesco del Peinador de la Reina



Según las formas

TIPOLOGÍAS	FIGURAS Y LOCALIZACIÓN
FIGURAS MITOLÓGICAS HUMANIZADAS	<p><b>Abundancia:</b> templete Galería Exterior.</p> <p><b>Baco:</b> templete Linterna.</p> <p><b>Caridad:</b> Galería Exterior.</p> <p><b>Cayo Mucio Escévola:</b> arco Linterna (hipótesis visual).</p> <p><b>Diana:</b> templete Linterna.</p> <p><b>Esperanza:</b> Galería Exterior.</p> <p><b>Faetón e Helíades:</b> Interior Linterna</p> <p><b>Fe:</b> Galería Exterior.</p> <p><b>Fortaleza:</b> Galería Exterior.</p> <p><b>Júpiter:</b> templete Linterna; intradós arcos Galería Exterior; templete Galería Exterior; escena Faetón.</p> <p><b>Justicia:</b> Galería Exterior.</p> <p><b>La Fama:</b> templete Linterna.</p> <p><b>La Victoria:</b> templete Linterna; enjutas hornacinas de las Virtudes Fe y Caridad, Galería Exterior.</p> <p><b>Minerva:</b> templete Linterna; intradós arcos Galería Exterior; templete Galería exterior.</p> <p><b>Templanza:</b> Galería Exterior.</p> <p><b>Venus:</b> arco Linterna (hipótesis visual).</p>



<p>FIGURAS HUMANIZADAS</p>	<p><b>Angelotes:</b> zócalos de la Sala de la Estufa; intradós arco de la Linterna; friso superior de la Sala de la Estufa; sobre las puertas de la Galería Exterior.</p> <p><b>Figura masculina desnuda con un telar:</b> intradós arcos Galería Exterior.</p> <p><b>Figuras con extremidades acabadas en vegetal:</b> intradós de las ventanas de la Linterna; Galería Exterior; intradós arcos Galería Exterior.</p> <p><b>Figuras con extremidades en pico:</b> figura femenina y figura masculina en arco de la Linterna; figuras masculinas en Linterna; intradós arcos Galería Exterior.</p> <p><b>Figuras femeninas sedentes sostienen dos escenas del Faetón:</b> Linterna (cuatro en total).</p> <p><b>Niños sin alas:</b> parte superior puerta Sala de la Estufa; Linterna; en la Caridad de la Galería Exterior.</p>
<p>FIGURAS ANIMALES</p>	<p><b>Águilas:</b> arco Linterna; intradós arcos Galería Exterior; intradós ventanas Linterna.</p> <p><b>Búho:</b> Galería Exterior, sobre la puerta Oeste.</p> <p><b>Caballos:</b> Linterna.</p> <p><b>Cabra:</b> Sala de la Estufa, friso superior.</p> <p><b>Cangrejos:</b> Linterna; en las enjutas de los arcos escarzanos de la Galería Exterior.</p> <p><b>Caracol:</b> intradós ventanas Linterna.</p> <p><b>Cisnes:</b> Galería exterior; intradós ventanas Linterna.</p> <p><b>Coquinas:</b> Linterna; en las enjutas de los arcos escarzanos de la Galería Exterior.</p> <p><b>Golondrinas:</b> Linterna; intradós de las ventanas de la Linterna; Galería Exterior.</p> <p><b>Gorriones:</b> Galería Exterior; intradós de las ventanas de la Linterna; sobre las puertas de la Galería Exterior.</p> <p><b>Insectos:</b> intradós ventanas Linterna.</p> <p><b>León:</b> friso superior de la Sala de la Estufa, sobre el arco; intradós de los arcos de las ventanas de la Linterna.</p> <p><b>Pájaros:</b> arco Linterna; Linterna; puerta de acceso a la Sala de la Estufa; intradós de las ventanas de la Linterna; enjutas arcos escarzanos de la Galería Exterior.</p> <p><b>Peces:</b> Linterna; intradós de las ventanas de la Linterna.</p>



## FIGURAS HÍBRIDAS

### \*ANTROPOMORPHES

**Esfinge.** Rostro y pecho de mujer, cuerpo de león y alas de pájaro: en el friso superior de la sala de la Estufa; intradós de las ventanas de la Linterna; Galería Exterior; intradós arcos Galería Exterior.

**Harpía.** rostro de mujer y cuerpo de ave rapiña con garras: arco de la Linterna; Linterna; Galería Exterior.

**Mantícora.** Cabeza humana y cola de dragón: enjutas arco de la Linterna; Linterna.

**Sirena.** Parte superior de mujer y parte inferior de ave: intradós de las ventanas de la Linterna.

**Tritón:** parte superior de hombre, parte inferior de pez: posiblemente en los zócalos de la Sala de la Estufa.

### \*ZOOMORPHES

**Águila bicéfala:** Linterna; parte superior de las puertas de la Galería Exterior.

**Basilisco.** Mitad gallo, mitad serpiente.

**Grifo.** Parte superior de águila con alas doradas, parte inferior león: sobre la puerta de la Sala de la Estufa; Linterna; en las enjutas de los arcos de la Galería Exterior.

**Hipogrifo.** Parte superior de águila, parte inferior caballo.

### \* TERATOMORPHES

**Dragón.** Reptil gigante y alado: arco de la Linterna; intradós de las ventanas de la Linterna; zócalos Linterna.

**Hidra:** serpiente policéfala.

**Quimera.** Cabeza de león o de cabra, alas de ave y cola de dragón: friso superior de la Sala de la Estufa; intradós de las ventanas de la Linterna; intradós de los arcos Galería Exterior; zócalos Linterna.

### \* PHYTOMORPHES

Solución adaptable a todas las categorías anteriores de figurines reales e híbridos. Las figuras fitomorfas humanas a menudo son aladas. El componente vegetal puede comenzar a partir de la cintura o prolongar por las piernas, patas o la cola: friso superior de la Sala de la Estufa [antropomorfo]; parte superior puerta Sala de la Estufa [zoomorfo]; Linterna [antropomorfo].



<p>MÁSCARAS</p>	<p><b>Gorgonas.</b> (Posiblemente en las lagunas pictóricas).</p> <p><b>Medusa.</b> Cabeza de mujer y cabellos de serpientes (posiblemente en las lagunas pictóricas).</p> <p><b>Rostro (General):</b> Linterna; parte superior de las puertas de la Galería Exterior; intradós de las ventanas de la Linterna; Galería Exterior; enjutas de los arcos de la Galería Exterior.</p> <p><b>Rostro de niño con cuernos de cabra:</b> intradós arcos de la Galería Exterior.</p> <p><b>Rostro de niño:</b> parte superior de la puerta Sala de la Estufa; arco de la Linterna; Linterna; sobre la puerta de acceso a la Sala de la Estufa.</p> <p><b>Rostros masculinos barbudos:</b> Linterna; parte superior de las puertas de la Galería Exterior.</p> <p><b>Rostros masculinos sin barba:</b> Linterna; intradós de las ventanas de la Linterna; Galería Exterior; enjutas de los arcos escarzanos de la Galería Exterior.</p>
<p>FORMAS GEOMÉTRICAS E IMITACIONES MARMÓREAS</p>	<p><b>Arcos:</b> Galería Exterior, en las Virtudes.</p> <p><b>Composición de rectángulos con fondos unicolor combinado con fondos marmóreos:</b> ventana de la Sala de la Estufa; arco de la Linterna; zócalos Linterna; zócalos Galería Exterior.</p> <p><b>Polígonos:</b> arco de la Linterna; intradós de los arcos Galería Exterior.</p> <p><b>Zócalos:</b> Linterna; Galería Exterior; Sala de la Estufa.</p>
<p>OBJETOS</p>	<p><b>Altares y Templetos:</b> Linterna; parte superior de las puertas de la Galería Exterior; Galería Exterior; intradós arcos de la Galería Exterior.</p> <p><b>Áncora:</b> Galería Exterior, en las Virtudes.</p> <p><b>Armas.</b> Escudos, lanzas: Linterna; intradós arcos Galería Exterior; Galería Exterior.</p> <p><b>Balanza:</b> Galería Exterior, en las Virtudes.</p> <p><b>Bustos:</b> Galería Exterior.</p> <p><b>Cetro:</b> Galería Exterior, en las Virtudes.</p> <p><b>Columna:</b> intradós de los arcos Galería Exterior.</p> <p><b>Cortinas y colgaduras:</b> arco de la Linterna; Linterna; parte superior de las puertas de la Galería Exterior; intradós de las ventanas de la Linterna; Galería Exterior, en las Virtudes; Galería Exterior; intradós de los arcos Galería Exterior.</p> <p><b>Cruz:</b> Galería Exterior, en las Virtudes.</p> <p><b>Esferas:</b> Linterna.</p> <p><b>Espada:</b> Galería Exterior, en las Virtudes.</p> <p><b>Festones:</b> (por todo el Peinador de la Reina).</p> <p><b>Freno:</b> Galería Exterior, en las Virtudes.</p>



OBJETOS

**Fuegos, llamas y humo:** Linterna; puerta de acceso a la Sala de la Estufa; parte superior de las puertas de la Galería Exterior; Galería Exterior.

**Guirnaldas y coronas vegetales:** ventana de la Sala de la Estufa; Linterna; parte superior de las puertas de la Galería Exterior; intradós de las ventanas de la Linterna; Galería Exterior; intradós de los arcos Galería Exterior.

**Heráldica:** Galería Exterior, en las Virtudes.

**Jarras:** Linterna.

**Jarrones:** Linterna.

**Lámparas de aceite:** Linterna.

**Libro:** Galería Exterior, en las Virtudes.

**Liras:** parte superior de la puerta de la Sala de la Estufa.

**Medallones:** Linterna; Galería Exterior.

**Objetos sacros.** Cáliz: Galería Exterior.

**Ostensorio:** Galería Exterior.

**Peanas:** friso superior de la Sala de la Estufa; Linterna; Galería Exterior; intradós de los arcos de la Galería Exterior.

**Perlas:** arco de la Linterna; Linterna; intradós de las ventanas de la Linterna; Galería Exterior.

**Pizarras y cartelas:** friso superior de la Sala de la Estufa; arco de la Linterna; Linterna; puerta de acceso a la Sala de la Estufa; intradós de las ventanas de la Linterna; en las Virtudes de la Galería Exterior; Galería Exterior; intradós de los arcos Galería Exterior.

**Plato:** Galería Exterior.

**Rayo:** Linterna; Galería Exterior; intradós de los arcos Galería Exterior.

**Telaraña:** Linterna; parte superior de las puertas de la Galería Exterior; intradós de las ventanas de la Linterna; Galería Exterior.

**Trompas:** Linterna.

**Volutas, entablamentos y formas geométricas:** Linterna; parte superior de las puertas de la Galería Exterior; Galería Exterior.

**Yelmo:** Galería Exterior, en las Virtudes.



<p style="text-align: center;">VEGETALES</p>	<p><b>Espigas de trigo:</b> Linterna; arco de la Linterna; parte superior de las puertas de la Galería Exterior; Galería Exterior.</p> <p><b>Flores:</b> Sala de la Estufa; Linterna; Galería Exterior; ventana de la Sala de la Estufa; arco de la Linterna; puerta de acceso a la Sala de la Estufa; parte superior de las puertas de la Galería Exterior; intradós de las ventanas de la Linterna; enjutas de los arcos de la Galería Exterior; intradós de los arcos de la Galería Exterior; zócalos Linterna; zócalos Galería Exterior.</p> <p><b>Hojas:</b> Sala de la Estufa; Linterna; Galería Exterior; parte superior de la puerta Sala de la Estufa; arco de la Linterna; parte superior de las puertas de la Galería Exterior; intradós de las ventanas de la Linterna; enjutas de los arcos de la Galería Exterior; intradós de los arcos Galería Exterior; zócalos Linterna; zócalos Galería Exterior.</p> <p><b>Juncos:</b> arco de la Linterna; Linterna; intradós de las ventanas de la Linterna; Galería Exterior.</p> <p><b>Maíz:</b> Linterna.</p> <p><b>Otros ramajes:</b> Linterna; parte superior de las puertas de la Galería Exterior; intradós de las ventanas de la Linterna; Galería Exterior; enjutas de los arcos de la Galería Exterior; intradós de los arcos de la Galería Exterior; zócalos Linterna; zócalos Galería Exterior.</p> <p><b>Palmas:</b> Linterna; Galería Exterior.</p> <p><b>Ramas de olivo:</b> Linterna; intradós de las ventanas de la Linterna.</p> <p><b>Uvas:</b> Sala de la Estufa, friso superior; Linterna; parte superior puerta Sala de la Estufa; arco de la Linterna; enjutas de los arcos de la Galería Exterior.</p>
<p style="text-align: center;">ESCENAS HISTÓRICAS Y PAISAJES</p>	<p><b>Batalla de Túnez:</b> Sala de la Estufa.</p>
<p style="text-align: center;">ESCENAS MITOLÓGICAS Y PAISAJES</p>	<p><b>Caída de Faetón:</b> Linterna.</p> <p><b>Escena con Angelotes cabalgando figuras híbridas:</b> arco de la Linterna.</p>



## Según los fondos

TONOS	LOCALIZACIÓN
FONDO ROJO POMPEYANO	Linterna; Galería Exterior; enjutas de los arcos de la Galería Exterior; intradós arcos de la Galería Exterior; Sala de la Estufa; arco Linterna.
FONDO BLANCO	Galería Exterior; sobre las puertas de la Galería Exterior; intradós de las Ventanas; zócalos Linterna; Sala de la Estufa; arco Linterna.
FONDO AZUL MARINO	Enjutas de los arcos de la Galería Exterior; intradós de los arcos de la Galería Exterior; arco Linterna.
FONDO OSCURO	Galería Exterior, en las enjutas de los arcos exteriores; interior arcos galería exterior; zócalos Linterna; arco Linterna.
VERDE TURQUESA	Intradós arcos de la Galería Exterior; Sala de la Estufa.
VERDE OSCURO	Zócalos Linterna.
DORADO	Arco Linterna.
OCRE	Enjutas arco Linterna.



## *Anexo II. Friso cronológico*



Documentos que hablan sobre Antoniazzo Romano. 1460-1508.

<b>68 d.c.</b>	Inauguración <i>Domus Aurea</i> .
(...)	
<b>79 d.c.</b>	Desastre de Pompeya y Herculano.
(...)	
<b>1435</b>	Nace Antoniazzo Romano.
(...)	
<b>1460</b>	Nace Marco Antonio Aquili (en torno a este año).
<b>1461</b>	
<b>1462</b>	
<b>1463</b>	
<b>1464</b>	Primera obra fechada de Antoniazzo Romano, <i>Madonna di Rieti</i> .
<b>1465</b>	
<b>1466</b>	Nace Erasmo de Róterdam.
(...)	
<b>1477</b>	Nace Francisco de los Cobos.
(...)	
<b>1480</b>	Descubrimiento de la <i>Domus Aurea</i> .
(...)	
<b>1483</b>	Nace Rafael Sanzio el 6 de abril Viernes Santo.
(...)	
<b>1487</b>	Nace Giovanni da Udine.
(...)	
<b>1492</b>	Toma de Granada el 2 de enero. Residen los Reyes Católicos en Granada. Se descubre el continente americano. Primer asentamiento europeo en la actual Republica Dominicana y Haití.
(...)	
<b>1499</b>	Residen los Reyes Católicos en Granada. Nace Giulio Romano.



Se pinta la Estancia de la Signatura. 1508-1511.

Se pinta la Estancia de Heliodoro. 1511-1514.

Se pinta la Estancia del Incendio de Borgo. 1514-1517.

<b>1500</b>	Nace Carlos V el 24 de febrero. Residen los Reyes Católicos en Granada.
<b>1501</b>	Residen los Reyes Católicos en Granada. Ordenanzas Municipales de Granada para el gremio de pintores.
<b>1502</b>	
<b>1503</b>	Nace Isabel de Portugal el 25 de octubre. Nace Diego Hurtado de Mendoza y Pacheco, hijo de Íñigo López de Mendoza y Quiñones.
<b>1504</b>	Muere la Reina Isabel la Católica el 26 de noviembre. Se proyecta la construcción del Hospital Real en Granada.
<b>1505</b>	Se documenta obra de Marco Antonio Aquili hasta 1521 en Rieti.
(...)	
<b>1508</b>	Llega Rafael Sanzio a Roma desde Florencia. A finales de este año se inicia la decoración de la Sala de la Signatura por Rafael. Muere Antoniazio Romano.
<b>1509</b>	
<b>1510</b>	
<b>1511</b>	Nace Giorgio Vasari en Arezzo. Se termina la decoración de la Estancia de la Signatura por Rafael Sanzio. Se inicia la decoración de la Estancia de Heliodoro por Rafael Sanzio.
<b>1512</b>	Se inicia la construcción de la Logia del Vaticano por Bramante. Fin de la decoración del Triunfo de Galatea en Villa Farnesina por Rafael Sanzio.
<b>1513</b>	
<b>1514</b>	Muere Bramante y continua la construcción arquitectónica de la Logia del Vaticano Rafael Sanzio. Se termina la Estancia de Heliodoro por Rafael y se comienza la Estancia del Incendio de Borgo.
<b>1515</b>	Rafael nombrado conservador de las antigüedades romanas por León X en agosto.
<b>1516</b>	Se inicia la decoración de la Logia del Cardenal de Bibbiena y la <i>Stuffetta</i> por Rafael Sanzio. Muere el Rey Fernando el Católico el 23 de enero. Llega a Roma Perino del Vaga. Carlos I toma posesión de la Corona de España.



<b>1517</b>	<p>Se inicia la decoración de la Logia Vaticana por Rafael.</p> <p>Termina la decoración de la <i>Stuffetta</i> y la Logia del Cardenal Bibbiena en el Vaticano. 1516–1517.</p> <p>Se concluye la decoración de la Estancia del Incendio de Borgo.</p> <p>Julio de Aquiles se muda junto a su familia de Rieti a Roma.</p> <p>Decoración de la logia de Psique en Villa Farnesina por Rafael hasta 1518.</p> <p>Comienza el protestantismo.</p> <p>Los turcos introducen la planta del café etíope en Constantinopla vía Egipto.</p> <p>Viene Alonso Berruguete de Italia a España al servicio de Carlos V.</p>
<b>1518</b>	<p>Se inicia y se hace un pago a Rafael por la decoración de la Logia Vaticana en marzo.</p>
<b>1519</b>	<p>Finalización de la decoración de las Logias Vaticanas en mayo.</p> <p>Pago a Rafael Sanzio por la decoración de la Logia Vaticana el 16 de junio.</p> <p>Rafael Sanzio diseña los planos de Villa Madama.</p> <p>Se inicia la vuelta al mundo en verano por Fernando de Magallanes y Juan Sebastián Elcano.</p>
<b>1520</b>	<p>Muere Rafael Sanzio el 6 de abril en Viernes Santo.</p> <p>Condena de Lutero por el Papa León X.</p> <p>Se empieza con la decoración de Villa Madama liderada por Giovanni da Udine.</p> <p>Regresa Pedro Machuca de Italia a España donde había tomado contacto con Miguel Ángel y Rafael Sanzio.</p> <p>Carlos V es coronado Emperador en Aquisgrán.</p> <p>Nace Gaspar Becerra.</p>
<b>1521</b>	<p>Se trasladan los cadáveres de los Reyes Católicos a la Capilla Real.</p> <p>Giovanni da Udine realiza unos estucos, hoy perdidos, para Giulio di Medici.</p>
<b>1522</b>	<p>Fin de la circunnavegación de la Tierra por Magallanes y Elcano en septiembre.</p>
<b>1523</b>	
<b>1524</b>	<p>Se inicia la construcción del palacio Francisco de los Cobos en Valladolid.</p> <p>Primer documento en el que aparece Julio de Aquiles como pintor en Rieti.</p> <p>En el libro de cuentas de Giovanni da Udine aparece el nombre de Alessander hasta 1526.</p>
<b>1525</b>	<p>Se inician las negociaciones de matrimonio entre Carlos V e Isabel de Portugal.</p> <p>Batalla de Pavía.</p> <p>Se inicia la <i>Stuffetta</i> de Clemente VII por Giovanni da Udine y Julio de Aquiles.</p> <p>Final decoración de Villa Madama.</p>



<b>1526</b>	<p>Carlos V e Isabel de Portugal se desposan en marzo en Sevilla.</p> <p>Carlos V viaja a Granada en su luna de miel (29 de mayo–4 de junio en Santa Fe; 5 de junio–10 de diciembre en Granada).</p> <p>Se funda la Universidad de Granada, Real Cédula.</p> <p>Se inaugura el Hospital Real de Granada.</p>
<b>1527</b>	<p>Llega Carlos V a Valladolid el 28 de enero y admira el palacio que se estaba haciendo.</p> <p>Se inicia la construcción de las Habitaciones del Emperador bajo las trazas de Luis de Vega.</p> <p>Nace Felipe II el 21 de mayo en Valladolid.</p> <p>Se implanta un impuesto a los moriscos en Granada.</p> <p>Finaliza la decoración de la <i>Stuffetta</i> de Clemente VII por Giovanni da Udine y Julio de Aquiles.</p> <p>Luis de Vega se encuentra supervisando los palacios de Francisco de los Cobos.</p> <p>Saco de Roma el 6 de mayo.</p>
<b>1528</b>	<p>Plano Grande de Luis de Vega donde aparecen los “Cuartos Nuevos”.</p> <p>Fin de la construcción del palacio de Francisco de los Cobos de Valladolid por Luis de Vega.</p> <p>Noticias de Julio de Aquiles en Rieti haciendo figuras y molduras.</p> <p>El 6 de septiembre firma Julio de Aquiles con la Cofradía de Santa Maria dei Valli di Rieti, Génova, para pintar la capilla entre otros encargos.</p> <p>Primeras trazas del palacio de Carlos V por Pedro Machuca (hay quienes lo fechan en 1527 y en 1531).</p> <p>Llega Diego de Siloé a Granada por primera vez.</p> <p>Inicio de la decoración del palacio de Andrea Doria por Perino del Vaga.</p>
<b>1529</b>	<p>Desde noviembre de 1529 a marzo de 1530 están Cobos y Carlos V en Bolonia donde Cobos contactó con Pupini y Bagnacavallo.</p>
<b>1530</b>	<p>Carlos V es coronado en Bolonia Emperador el 22 de febrero por el Papa Clemente VII acompañado por su secretario Francisco de los Cobos.</p> <p>Giorgio Vasari trabaja en el arco del triunfo de Bolonia por la coronación de Carlos V.</p> <p>Los artistas que decoraron la <i>Stuffetta</i> de Clemente VII reciben los cobros.</p> <p>Comienzan las obras en la Casa de los Tiros de Granada.</p> <p>Giovanni da Udine continúa trabajando en el Castel Sant’Angelo y recibe un cobro por los trabajos en él.</p> <p>Construcción de la Capilla del Deán Ortega en Úbeda.</p>
<b>1531</b>	<p>Clemente VII concede a Granada la Universidad en la Bula Papal del 14 de julio.</p>
<b>1532</b>	<p>Se inician obras en el palacio de Francisco de los Cobos de Úbeda.</p> <p>Los turcos comienzan una nueva batalla contra Carlos V.</p> <p>Se realiza la chimenea y artesonado por Pedro Machuca para el despacho del Emperador en las Habitaciones del Emperador.</p> <p>Giovanni da Udine realiza los estucos en la Sacristía de la iglesia de San Lorenzo de Florencia.</p>

<b>1533</b>	<p>Carlos V viaja a Génova con Fco. de los Cobos el 27 de marzo al palacio de Andrea Doria donde residió. Fin de la construcción de las Habitaciones del Emperador.</p> <p>La comitiva imperial regresa a España desde Génova el 21 de abril y Francisco de los Cobos trae consigo a los pintores Julio de Aquiles y Alexander Mayner.</p> <p>Se inicia la decoración en el palacio de Francisco de los Cobos de Valladolid por Julio de Aquiles.</p> <p>Perino del Vaga sigue en Génova pintando el palacio de Andrea Doria.</p> <p>Julio de Aquiles en Valladolid el 24 de julio tasando un retablo de Alonso Berruguete con Andrés de Naxera (primera noticia de Aquiles en España).</p> <p>Declaración de discordia el 29 de julio entre Julio de Aquiles y otros tasadores por el valor del retablo de Berruguete.</p> <p>Se inicia la construcción del palacio de Carlos V por Pedro Machuca.</p>
<b>1534</b>	<p>Francisco de Holanda pinta un retrato de Carlos V e Isabel de Portugal en Toledo, hoy perdido.</p> <p>La pareja imperial se encuentra en Valladolid en el palacio de Cobos y pueden admirar las pinturas que se estaban haciendo.</p> <p>Desde este año está documentada la residencia de Alexander Mayner en Granada.</p>
<b>1535</b>	<p>Pernocta en marzo Carlos V en Guadalajara en el palacio del Infantado antes de partir a Túnez.</p> <p>Julio de Aquiles se encuentra en Granada.</p> <p>Se comienza con la decoración de las Salas de las Frutas por Aquiles y Mayner.</p> <p>El 21 de julio se toma Túnez en la Batalla.</p> <p>Según un testimonio de Luis Hurtado de Mendoza se terminan las obras de los “Cuartos Nuevos”.</p> <p>Finaliza la construcción de la capilla del Camarero Vago de Úbeda.</p>
<b>1536</b>	<p>Muere Erasmo.</p> <p>Hacia este año se traza la Puerta de las Granadas por Pedro Machuca.</p> <p>A mediados de este año se instala Isabel de Portugal en el palacio de Fco. de los Cobos en Valladolid ya acabadas las pinturas murales.</p>
<b>1537</b>	<p>Julio de Aquiles y Alexander Mayner aparecen en las listas de nóminas de la Alhambra desde marzo.</p> <p>Julio de Aquiles tasa, junto a Diego de Siloé y Pedro Machuca, el 15 de noviembre figuras de Victorias del palacio de Carlos V de Niccolò da Corte.</p> <p>Se finaliza la decoración de las Salas de las Frutas en noviembre.</p> <p>Se reforma el Mexuar de la Alhambra.</p> <p>Se comienza con la decoración del corredor hasta la Sala de la Estufa.</p>



Se decora la sala de Calisto en el palacio Grimani. 1537-1539.

Se decora las salas Apolo y Diana en palacio Grimani. 1539-1540.

Se decora el corredor hasta la Estufa de la Alhambra. 1537-1539.

Se pinta la torre del Peinador de la Reina. 1539-1545.

<b>1538</b>	<p>Se colocan florones dorados en el techo de los corredores de la Sala de la Estufa.</p> <p>Diego de Siloé por segunda vez en Granada.</p> <p>Alexander Mayner pide que se le pague por lo pintado al Conde de Tendilla.</p> <p>Se pone fin a las pinturas del palacio de Andrea Doria en Génova.</p>
<b>1539</b>	<p>El 1 de mayo muere Isabel de Portugal.</p> <p>Vermeyen está en Toledo con Carlos V en marzo como pintor de la Corte y posiblemente, tras la muerte de la Emperatriz, partiese junto a la comitiva fúnebre a Granada.</p> <p>Arnao de Vergara realiza vidrieras hoy desaparecidas para las dependencias nuevas de la Alhambra.</p> <p>Se finaliza la decoración del corredor de acceso a la Sala de la Estufa.</p> <p>Se comienza con la decoración de la torre del Peinador de la Reina.</p>
<b>1540</b>	<p>Ya construida la planta baja del palacio de Carlos V.</p> <p>Probablemente a partir de esta fecha, Andrés de Melgar se inspira en los grutescos de Julio de Aquiles del palacio de Fco. de los Cobos de Valladolid para la catedral de Santo Domingo de la Calzada.</p> <p>Se finaliza la construcción de la Casa de los Tiros de Granada.</p> <p>Gaspar Becerra colabora en la decoración del Peinador de la Reina de la Alhambra antes de su viaje a Roma en la década de 1540.</p> <p>Se trabaja en el patio de la Chancillería de Granada.</p> <p>Se decora la Sala de Apolo del palacio Grimani de Venecia por Giovanni da Udine.</p>
<b>1541</b>	<p>Aparece el nombre de Alexander Mayner en las listas de cuentas el 12 de abril, habiendo retocado la decoración del corredor de acceso a la Sala de la Estufa.</p> <p>Esculpe Martín Cano los pedestales de las pilastras del segundo cuerpo del palacio de Carlos V.</p>
<b>1542</b>	<p>Julio de Aquiles sigue trabajando en la Alhambra (No se sabe si trabajó ininterrumpidamente desde 1537 por falta de cuentas de algunos meses).</p> <p>Alexander Mayner tasa el retablo de Miguel Quintana de la iglesia de San Nicolas de Granada el 9 de enero.</p> <p>Comienza la guerra italiana enfrentados Francisco I de Francia junto a Solimán I contra Carlos V.</p>
<b>1543</b>	<p>Carlos V se hospeda en el palacio del Infantado de Guadalajara.</p> <p>No aparece Julio de Aquiles en las listas de cuentas de la Alhambra.</p> <p>Niccolò da Corte labra el Pilar de Carlos V en la Alhambra.</p>
<b>1544</b>	<p>No aparece Julio de Aquiles en las listas de cuentas de la Alhambra.</p> <p>Gaspar Becerra viaja a Italia.</p>



<b>1545</b>	<p>Reaparece Julio de Aquiles en las listas de cuentas de la Alhambra en noviembre.</p> <p>Fin de la decoración del Peinador de la Reina.</p> <p>Se bautiza al hijo de Julio de Aquiles en la Alhambra.</p> <p>El 6 de noviembre se inician las pinturas de la capilla del Camarero Vago de Úbeda durante un año según el contrato de Julio de Aquiles.</p> <p>Muere Alexander Mayner.</p> <p>Se inicia el retablo del Dean Ortega por Julio de Aquiles en Úbeda.</p> <p>Concilio de Trento.</p>
<b>1546</b>	<p>El 24 de marzo Julio de Aquiles pide ante D. Iñigo López de Mendoza que se le pagara por lo trabajado en la Estufa, haciendo la tasación Pedro Machuca.</p> <p>El 29 de marzo se paga a Julio de Aquiles por lo hecho en la Estufa.</p> <p>Giorgio Vasari comienza a escribir <i>Vidas</i>.</p> <p>Se finalizan las pinturas de la capilla del Camarero Vago.</p> <p>Muere Giulio Romano el 1 de noviembre.</p> <p>Fin de la guerra italiana enfrentados Francisco I de Francia junto a Solimán I contra Carlos V.</p>
<b>1547</b>	<p>Batalla de Mühlberg el 24 de abril.</p> <p>Muere Francisco de los Cobos el 11 de mayo.</p>
<b>1548</b>	
<b>1549</b>	<p>Se paga a Julio de Aquiles una parte del salario por el retablo del Dean Ortega en la iglesia de San Nicolas de Úbeda.</p>
<b>1550</b>	<p>Muere Pedro Machuca el 4 de agosto.</p> <p>Releva las obras del palacio de Carlos V Luis Machuca.</p> <p>Primera publicación de <i>Vidas</i> de Giorgio Vasari.</p> <p>Julio de Aquiles figura por primera vez como vecino de Úbeda en enero por la venta de un esclavo.</p>
<b>1551</b>	<p>Julio de Aquiles había trabajado en el retablo de Segura de la Sierra.</p>
<b>1552</b>	<p>Se imprimen las Ordenanzas Reales en Granada.</p>
<b>1553</b>	
<b>1554</b>	<p>Julio de Aquiles vivía en Úbeda en la Colación de Santa María.</p> <p>Julio de Aquiles tenía vivienda en Úbeda a fecha del 6 de agosto y también tenía vivienda en la Alhambra.</p> <p>Julio de Aquiles firma haber cobrado por el retablo de la capilla del Dean Ortega en la iglesia de San Nicolás de Úbeda.</p> <p>Juan del Campo realiza las vidrieras para la Catedral de Granada.</p> <p>Se traza el palacio de Yuste.</p>

<b>1555</b>	<p>Julio de Aquiles fija residencia en Úbeda bajo las trazas de Andrés de Vandelvira.</p> <p>Julio de Aquiles interviene en Sacra Capilla del Salvador de Úbeda en junio.</p> <p>Julio de Aquiles, según un protocolo del 6 de noviembre, participó en el retablo mayor de Torreperogil.</p>
<b>1556</b>	<p>Julio de Aquiles vende una de sus casas de la Colación de Santa María al poeta Sebastián de Córdoba el 10 de marzo.</p> <p>Julio de Aquiles redacta su testamento en Úbeda el 18 de junio.</p> <p>Julio de Aquiles fallece el 10 de agosto.</p> <p>Abdica Carlos V en enero en favor de su hijo Felipe II como Rey.</p> <p>Gaspar Becerra regresa a España desde Roma y posteriormente pintará el palacio de El Pardo.</p>
<b>1557</b>	<p>Carlos V llega a Yuste el 3 de febrero.</p> <p>En otoño de este año se crea una sala de la Estufa en Yuste.</p>
<b>1558</b>	Muere Carlos V el 21 de septiembre.
<b>1559</b>	
<b>1560</b>	<p>Termina/abandona las obras del palacio de Carlos V por Luis Machuca.</p> <p>Se importa la semilla de la patata desde las Indias.</p>
<b>1561</b>	
<b>1562</b>	Gaspar Becerra pinta en El Pardo las pinturas murales del Peinador.
<b>1563</b>	<p>Carta de la viuda de Julio de Aquiles exigiendo el pago por lo que su marido había trabajado en el palacio de Francisco de los Cobos en Úbeda.</p> <p>Final Concilio de Trento.</p> <p>Inicio de la decoración de la escalera monumental en el palacio Grimani por Federico Zuccari.</p>
<b>1564</b>	Muere Giovanni da Udine.
<b>1565</b>	Fin de la decoración de la escalera monumental por Federico Zuccari.
<b>1566</b>	
<b>1567</b>	<p>Felipe II ordena que se supriman las costumbres moriscas según un documento que aprobó Carlos V en 1526 y que se dejó en suspensión.</p> <p>Llega Rómulo Cincinato a España.</p> <p>Fundación de El Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.</p>
<b>1568</b>	<p>Se publica la segunda edición de Vidas de Giorgio Vasari.</p> <p>Inicio de la rebelión de las Alpujarras.</p>
<b>1570</b>	Comienza la decoración en el palacio del Infantado.
<b>1571</b>	Fin de la rebelión de las Alpujarras.
<b>(...)</b>	
<b>1574</b>	Retoman las obras del palacio de Carlos V Juan de Orea.
<b>1575</b>	
<b>1576</b>	Inicio de la decoración del palacio del Marqués del Viso.
<b>1577</b>	



<b>1578</b>	Antonio Julio Aquiles, hijo de Julio Aquiles, en octubre dora el retablo del concejo ubetense.
<b>1579</b>	
<b>1580</b>	Se reanudan las obras del palacio de Carlos V por Juan de Herrera. Importación del cacao desde las Indias.
(...)	
<b>1585</b>	Continúa la decoración del palacio del Infantado.
<b>1586</b>	
<b>1587</b>	Fin de la decoración del palacio del Marqués del Viso.
(...)	
<b>1590</b>	Explota la casa de un polvorista junto a la iglesia de San Pedro en Granada. Desaparece gran parte del Archivo de la Alhambra por vender el aguacil los documentos.
<b>1591</b>	Retoman las obras en el palacio de Carlos V con Juan Minjares.
(...)	
<b>1624</b>	Intervención en el pilar de Carlos V por Alonso de Mena. Visita de Felipe IV a Granada entrando en la ciudad del 3 al 10 de abril. El 15 de marzo Pedro de Raxis tasa las reparaciones de Fco. de Potes, de Juan de la Fuente y Alonso Pérez de la Sala de la Estufa. 9 de mayo se paga a Bartolomé Raxis por los grutescos del Peinador.
(...)	
<b>1712</b>	Antonio Palomino conoce la Casa Real de la Alhambra.
(...)	
<b>1729</b>	Se encalan las Habitaciones del Emperador para Felipe V. Restauraciones en la Casa Real por la venida de Felipe V.
<b>1730</b>	Felipe V en Granada desde el 23 de marzo al 5 de junio.
(...)	
<b>1738</b>	Comienzan las excavaciones en Pompeya y Herculano tras su descubrimiento.
(...)	
<b>1797</b>	Cae un rayo en la Casa Real de la Alhambra.
(...)	
<b>1828</b>	Primer viaje de Washington Irving a Granada del 9 al 20 de mayo alojándose en la Foronda del Comercio.
<b>1829</b>	Visita de Washington Irving a Granada hospedándose en la Alhambra desde el 4 de mayo al 29 de julio.
<b>1830</b>	
<b>1831</b>	El 7 de marzo se cae parte de la muralla de la Alhambra en la zona del Peinador de la Reina.
<b>1832</b>	Visitan la Alhambra Francisco de Paula y la Infanta Luisa Carlota en agosto, colocándose un Tocador para la Infanta. Se publica por vez primera <i>Cuentos de la Alhambra</i> de Washington Irving.
(...)	

Restauración de Leopoldo Torres Balbás en la Alhambra incluida las Habitaciones del Emperador y Peinador de la Reina. 1923-1936.

<b>1837</b>	Se hicieron obras de reparación en el Peinador de la Reina por José de Salas.
(...)	
<b>1849</b>	En junio visita la Infanta Luisa Fernanda de Borbón la Alhambra.
(...)	
<b>1862</b>	El 9 de octubre Isabel II y su esposo Francisco de Asís visitan Granada y la Alhambra y ordena un decreto para su restauración. El 13 de octubre Isabel II visita la Chancillería de Granada, estando varios días en la ciudad.
(...)	
<b>1870</b>	La Alhambra se declara monumento nacional, histórico y artístico.
(...)	
<b>1923</b>	Leopoldo Torres Balbás como responsable de la restauración de la Alhambra.
(...)	
<b>1930</b>	Se quita el suelo de la Linterna del Peinador de la Reina para recuperar el aspecto primitivo. Se quitan los añadidos de otras épocas en el Peinador de la Reina.
<b>1931</b>	
<b>1932</b>	Se restaura el Peinador de la Reina con Leopoldo Torres Balbás.
(...)	
<b>1936</b>	Hasta aquí las intervenciones de restauración de la Alhambra por Leopoldo Torres Balbás.
(...)	
<b>1959</b>	Se amueblan las Habitaciones del Emperador en la Alhambra con motivo del centenario de la muerte de Washington Irving.
(...)	
<b>1969</b>	Se interviene en la restauración del Peinador de la Reina.
(...)	
<b>1984</b>	El conjunto monumental de la Alhambra se declara Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO.
(...)	
<b>2000</b>	Inicio de restauraciones en el Peinador de la Reina.
<b>2001</b>	
<b>2002</b>	Fin de las restauraciones iniciadas en el 2000 en el Peinador de la Reina.



## Anexo III. Testamento de Julio de Aquiles



### Testamento de Julio de Aquiles firmado el 18 de junio de 1556 ante el escribano Juan de Córdoba<sup>1</sup>

**173r.** a honor de Dios todo poderoso, Padre e Hijo y Espíritu / Santo, tres personas distintas e una sola Esencia Divin, que bibe e reina sin fin

Sepan queantos esta carta de testamento vieren como yo, / Julio de Aquilis, pintor, vecino que soy de esta çibdad de Ubeda, / estando enfermo de mi querpo y en mi buen seso / y entendimiento natural, qual a Dios Nuestro Señor plugo / de me dar, e creyendo firmemente en la Santísima /Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo, tres / Personas e una sola Esencia Divina, e avien/do en mi conoçimiento cómo todas las cosas de este mundo / fenecen e las del otro siglo duran por siempre, / por tanto, deseando poner mi ánima en la carrera / de Salvaçion, por la presente otorgo que fago e / hordeno este mi testamento, en que demuestro mi / imagen e emejança e ofréscola a la Bendi/tísima Virgen María, Nuestra Señora, a quien yo / tengo por abogada; e acaçido que Dios Nuestro / Señor sea servido de me llevar de esta vida, / mando que mi querpo sea sepultado en la iglesia / de Santo Tomás, en una sepultura que alli se tome, / e se le den a los clérigos de limosna lo que les pareçie/re a mis albaças; e mando que vengan a honrar mi / querpo los clérigos de la dicha iglesia de Santo Tomás; / e mando que se lleve sobre mi querpo la ofrenda de pan / e vino e çera, en la cantidad que les pareçiere a / mi albaças; e mando que el dia de mi enterramiento, si fuere / ora suficiente e si no otro dia luego siguiente, me sea / dicho sobre mi querpo un oficio de misa cantada e / virgilia, e se pague la limosna de mis bienes / iten mando que sean dichas por mi ánima tres misas / a honor de la Santa Trinidad, e cinco misas a las / Cinco Llagas de Nuestro Señor paso en la cruz por salvar //

**173v.** los pecadores, e siete misas a los Siete Gozos de Nuestra / Señora, la Virgen María, e nueve misas a los / nueve meses que Ella truxo a su Benditísimo Hijo en su / vientre sagrado, e doçe misas cantadas a los / doçe Apóstoles; e mando que se pague la limosna / y cerca para ello de mis bienes

Iten declaro que yo soy en cargo a un hombre que se dezia / Juanes de Chay, natural de Vizcaya, que fue / un hombre que cayó de un torre pintando en las / casas de Cobos, diez y ocho ducados, el qual murió de la / caída que se cayo de la torre, y en su enterramiento e cumpli/miento de su ánima, yo gasté çierta cantidad, de que / está sentado de mi letra en un papel, mando que / se le pague a sus herederos y a quien por ellos / lo oviere de aver lo que asi les restare; lo qual se / le pague de mis bienes

Iten declaro que Francisco de Haro, vecino de esta çibdad, me dio / seis ducados para que le hiziese una imajen e no se / la e fecho; mando que se le paguen mis bienes

Iten declaro que devo a Jorge Rodriguez, mayordomo / del Deán, quinze reales; mando que se le paguen / de mis bienes  
Iten declaro que, del resto del retablo del Deán, / me quedó deviendo Esteban Sánchez, clérigo, / tres mil maravedies, después de lo qual me prestó el / dicho Esteban Sánchez siete ducados en dos vezes, / de manera que me resta el deviendo un ducado; / mando que de el se cobre

Iten declaro que devo a doña Beatriz Megía, hija / de Fernando Megía, quatro ducados que me avia dado para fa/zer un retabo, e no lo e fecho; mando que se le pague de / mis bienes

Iten declaro que yo devo a Zamora, el carpin/tero que bibe cabe San Pablo, treinta ducados de he/chura de unas puertas; mando que se les paguen / de mis bienes//

**174r.** iten declaro que yo tengo a façer un retablo en Fernando / de Segur, para la capilla de los Seguras, en / Santo Tomás, el qual yo tengo ençeçado a fazer a mi / costa y esta fecho de madera alguna parte de el, e para / quenta de ello yo tengo reçibidos veinte e çinco / mil maravedies, menos lo que paresçiere por una çedula / que tengo de Pedro de

<sup>1</sup> A. H. M. U., F. P. N. Juan de Córdoba. Legajo 767, ff. 173r.–173v.; 174r.–174v.; 175r. Referencia. 43.566./ Transcripción En: Ruiz Fuentes, 1992, pp. 93–95.



Molina, hermano del dicho Fernando de Segura; mando / que por personas que de ello sepan se vea lo que esta fecho a mi costa / e, tasado lo que valiere, se aiente cuenta con el / dicho Fernando de Segura, e si le deviere, que de el / se cobre Iten declaro que yo tengo a fazer un retablo / de Mayor de Zambrana, el qual me dieron fecho / de madera, e lo que toca a lo que esta pintado y / estofado e dorado e fecho, en el todo se a fecho a mi costa / e me an pagado algunas cantidades, lo que pareçie/re de pago, por que de ello tengo dadas; mando que / sea taado por oficiales que de ello sepan lo que / pareçiere de lo que tengo fecho, e si yo restare / algo deviendo, se lo pague de mis bienes, e si / a mí me restare algo, se le cobre de ella

Iten declaro que don Alonso de Villarroel me a dado qua/renta y çinco fanegas de treigo, que valia a tres / reales y medio e a quatro, al tiempo que me los dio, e a cuenta de ello yo le tengo pintado una pieça en la casa de la calle/juela; mando que se vea por oficiales que de ello sepan / y se tase; y se le restare yo deviendo algo, / se le paguen de mis ienes; e si el deviere algo, / se cobre de el e se de a mis herederos

Iten declaro que el vicario e consejo de la villa de / Segura, me restan debiendo del remanente del re/tablo que les fize, quarenta ducados; mando que / de lo que se cobre se den a mis herederos//

**174v.** iten declaro que al tiempo que yo casé con Isabel de Mon/zon, mi muger, ella truxo cierto dote e de ello / le fize carta dotal por ante escribano; mando que lo que por ella / pareçiere, se le pague de mis bienes

Iten declaro que yo fize çiertos padrones, que fueron doze, / a Juan del Campo, vecino de Granada, maestro de fazer / vidrieras, e se conçentraron que de cada padrón / me avie de pagar de hechura tres ducados / y yo tenia reçibidos en Ubeda, en nombre del dicho Juan del Cam/po, treinta ducados, los quales recibí de el Deán y de / sus mayordomos; mando que seis ducados restan de/biando el dicho Juan del Campo se cobre de el y se den / a mis herederos

Iten declaro que Moratalla, alvañir, me debe / tres ducados que le di, e me a enviado çierta piedra, la / qual a dado a Navarrete, alvañir; mando que con juramento / declare el dicho Navarrete lo que podrá valer la / piedra que a dado, e se le desquite de los dichos / tres ducados, y lo demás que se cobre de el se de a mis / herederos

Iten declaro que yo truxe a poder de la dicha mi muger, / en çiertos ienes muebles, al tiempo que con ella case, / fasta en contia de sesent y seis ducados; declaro/lo para que los hayan mis herederos

E juro por Dios Nuestro Señor e por Santa María / e por una señal de la cruz, en que corporalmente puse / mi mano derecha, como buen cristiano, en forma de derecho, / que estas declaraciones que tengo fechas son çiertas / e verdaderas, con que declaro que doña María / de Mendoza me resta debiendo, de la obra / que le pinté de sus casas, setenta ducados, e no / me los a querido pagar; e mando que de ella se cobren / y se den a mis herederos

E para cumplir e pagar este mi testamento / e las mandas en el contenidas, dexo e nombro //

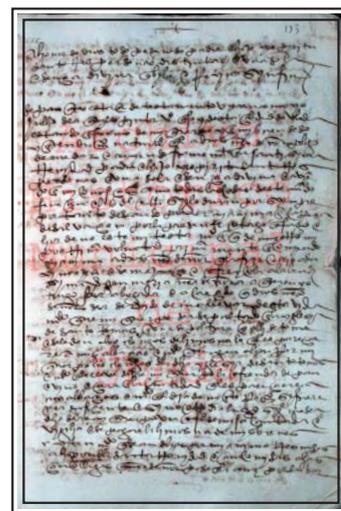
**175r.** por mis albaçecas a Francisco de Oria e a Juan de la / Torre, clérigos, a los quales y a cada uno de ellos, / por sí, in solidum, do yo poder cumplido para que / entren y tomen de mis bienes los que bastaren, / y cumplen e paguen este mi testamento y las mandas en el contenida e cumplido e pagado, / en el remanente que fincare e quedare de todos / mis bienes muebles e raice, derechos e abçiones / que a mi pertenezcan en qualquier manera, / dexo e nombro por mis universales / herederos a Jerónima de Aquilis e Juan / de Monzon e Marco Antonio de Aquilis / e Faustina e Luis de Monzon e Lucia e Va/lentina, mis hijos e hijas, los quales mando que / los ayan y hereden por iguales partes, / para si como cosa suya propia; e por / este mi testamento que agora fago, revoco y / mudo otros qualesquiera testamentos e codiçiliois / que antes de este aya fecho, asi por escripto como / de palabra, que quiero que no valgan ni hagan / fe en juicio ni fuera de el, salvo este que agora / fago, en que demuestro mi postrimera voluntad / e quiero que valga por mi testamento e por mi co/diçilio e por escriptura publica, o como mejor de / derecho oviere lugar; en testimonio de lo qual otrogué / esta carta ante escribano y testigos de yuso escriptos; que es fecha / e por mi otorgada en la dicha çibdad de Ubeda, a diez / y ocho dias del mes de junio, año del nçimiento de / Nuestro Señor Jesucristo del mil e quinientos e cincuenta / y seis años, siendo testigos a su otrogamiento Francisco de Oria, Clerigo, e Sebastián de Córdoba e Cristóbal / de Torres e Antonio de Borges, vecinos de Ubeda; y / lo firmó de su nombre

Julio de / Aquilis

Pasó ante mí

Juan de Córdoba

Escribano del reino.



(Fig. 284) De Córdoba, Juan. (1556). *Testamento de Julio de Aquiles* [Documento]. A.H.M.U., Úbeda.



# Anexo IV. Documento de Julio de Aquiles



## Documento de Julio Aquiles fechado en marzo de 1546<sup>2</sup>

**1r.** En el Alhambra de Granada, a veynte e quatro dias del mes de março de mil quinientos y quarenta y seys años, ante el Muy Ilustre Señor Don Yñigo Lopez de Mendoça, Conde de Tendilla, Señor de la Villa del Prado, Capitan General del Reyno de Granada, Alcaide de la dicha çibdad y su Alhambra y fortaleças e etc. mi Señor. Paresçio Julio de Aquiles, pintor de ymajeneria, y dixo que, como ya mi Señor sabe, por mandado (tachado:de su señoria el) a labrado y pintado en el estufa de las Casas Reales que por mandado de Su Magestad se edifican e hacen en esta Alhambra çiertas cosas (tachado: como ya su señoria sabe) por tanto que pide e suplica a su Señoria la mande pagar lo que ansi a librado e pintado en las dichas Casas Reales e pidió justicia.

E visto lo susodicho por su Señoria dicho que mndava a mando que Pedro Machuca, Maestro Mayor de las Obras Reales de esta Alhambra e pintor de ymaxeneria, vea lo que el dicho Jullio de Aquiles a hecho y labrado en la stufa de las dichas Casas Reales y con juramento que Pedro Machuca, en forma de derecho, declare lo que justamente a su parecer mereçe para que visto por su Señoria provea lo que fuere justicia.

E luego el dicho Julio de Aquiles que estava presente açebto el dicho nombramiento y consintió que el dicho Pedro Machuca tase y modere lo que ansi a labrado e hecho en la dicha estufa con juramento e por lo que declare prometió de estar e pasar por ello e lo cumplir y firmolo de su nombre. Julio de Aquilys.

**1v.** En el Alhambra, este dicho dia mes e año susodicho, Pedro Machuca dixo que en cumplimiento de lo mandado por su Señoria el fue a ver e ha visto mui bien las obras y pinturas que el dicho Jullio de Aquiles a hecho e pintado en la stufa de la Casa Real de esta Alhambra, presente el dicho Jullio de Aquiles, e juro en foma de derecho de hazer la tasaçion de lo susodicho a lo que alcançare ien e fielmente syn tener açesion de personas. Y las obras e pinturas que el dicho Jullio a hecho en la dicha stufa porque no a librado en otra parte los preçios en que las tasa es lo siguiente:

Honze quadros de grutesco y bestiones de quadrdos y molduras los tasa a quatro ducados y medio cada uno que monta quarenta y nueve ducados y medio.

Un friso grande de follaje del romano ocho ducados.

Un pedaço de enmaderamiento de entrepuertas seys ducados.

Tres puertas y una ventana pintadas y barnidas de todas partes con ciertos adobos otros que hizo todo doze ducados.

Otros dos frisos de grutesco ençima de las puertas sys ducados.

Quinientos panes de oro quatro ducados los quales dichos quinientos panes de oro a gastado en dorar guarniçiones e molduras.

Del asyento de estos quinientoss panes de oro otros quatro ducados.

Lo qual declara a toda costa del dicho Jullio en monto todo treinta e tres mil e quinientos e sesenta e dos maravedies e que esto es verdad.

**2r.** Por el juramento que hizo a lo que alcançe e firmolo de su nombre. Pedro Machuca.

Este dicho dia yo el dicho escribano ley e notifique la dicha tasaçion a el dicho Jullio de Aquiles el qual dixo que la consyente e firmo Julio de Aquili.

Este dicho dia mes e año vista por su Señoria la dicha tasaçion e atento que le cosnta ha visto que se an hecho por el dicho Jullio las dichas obras y pinturas en la dicha estufa, dixo que mandava y mando que el contador Martin de Montufar, ante my el dicho escribano, acuda e pague al dicho Jullio los dichos treinta e tres mil e quinientos e sesenta y dos maravedies e con su carta de pago ante mi el dicho escrivano los a por bien pagados y formolo de su nombre. El Conde de Tendilla. Por mandado de su Señoria Luys de Ribera.

En Granada, a veynte e seys dias del mes de março del dicho año de mil e quinientos e quarenta e seys años, el dicho Jullio de Aquiles recibió en mi persona, y de que doy fee del dicho contador Martin de Montufar veynte e çinco mil e trezientos y doze maravedies y los veynte e dos ducados restantes pertenecientes a los treinta e tres mil e quinientos y sesenta y dos maravedies que se le mandan dar por la dicha tasaçion el dicho Jullio confeso avellos reçibidos del dicho contador Montufar en diez dias de diziembre de mil e quinientos e quarenta e quatro años, los quales recibió en

<sup>2</sup> A.P.A.G. Escribano Luis de Ribera. Legajos 3–9. En: Galera Andreu, 2000, pp. 325–326.



socorro 2v/y en ellos entro dos ducados de una piedra que se conpro para moler color. Otorgose por contento de los dichos veinte e dos ducados e renuncio la exevçion de pecunia y leyes de prueba e paga. E firmolo de su nombre siendo testigos Francisco Fernandez, tendero, e Miguel Rodriguez, criado del dicho contador. Va entre renglones do dize que se le mandar por la dicha tasación. Julio de Aquilis.

## *Anexo V. Contrato entre Francisco de Vago y Julio de Aquiles*

### **Contrato entre Francisco de Vago y Julio Aquiles para su capilla en la parroquia de San Pablo<sup>3</sup>**

Primeramente, a de ser la bóveda de la capilla todos los cruceros dorados in ciertas partes donde mas convenga y lo demás de los dichos cruceros que vayan pintados de muy buenos colores muy bien acabadas.

Ytem que los campos que quedan entre medias de los dichos cruceros ande ser pintados de grutescos al romano de muy buenos colores y muy bien acabado como a la dicha ora se requiere.

Ytem que en lo que queda entre medias del retablo y la bóveda encima a la ystoria de santo Alfonso anse de pintár y cavar dos profetas los quales qedan a elección del señor camarero los que an de ser.

Ytem en lo que queda junto con la bóveda encima al sepulcro ase de hacer y pintar la ystoria de la resurecion acabada con my perfectos colores y con sus molduras alrededor como se requiere a la dicha ystoria.

Ytem que en lo que queda de los lados del retablo anse de hacer unos tras pilares con sus capiteles y vasas y sus molduras y en medio de los dichos pilares a de llevar un follaje al romano de muy bien acabado.

Ytem que da la otra parte hacia la ventana junto con la bóveda ase de hacer una ystoria de la oracion debuerto la cual a de ser muy perfectamente acabada con sus moluras alrededor de la dicha ystoria.

Ytem que dentro de la ventana en el grueso de la pared ase de pintar un angel en lo alto y de los lados unos pastores con las orejas que representa la ystoria de gloria en ecelsisdeo.

Ytem que debajo de la ventana ase de hacer la ystoria del prneidmineto de nuestro señor con todas las feguras que se requiere a la dicha ystroia las cuales an de ser pintadas y acabadas con buenos colores como se requiere a la ystoria.

Ytem que debajo de dicha ystoria a de seguir el basamento todo alrededor de la capilla conforme al de piedra.

Ytem que el espacio que queda encima al arco donde esta la reja ase de hacer un repartimiento de jaspres d emanera que que acompañado el arco.

Ytem que los dos pilares que estan da los lados de la reja da la parte de dentro an de ser pintados confollaje al romano contraecho de marmo en campo azul.

Ytem que todo lo suso dicho ase de pintar sobre enlucido de cal y arena par que vaya la obra labrada sobre fijo y ase de quitar todo lo que estoviese de (sic) yeso.

Ytem que el retablo y columnas a de y pintado al oleo las coas que ser quieren y dorado de oro mate la tabla y molduras y las feguras de sus colores muy perfectas con sus guarniciones de oro como convengan y que en el papo delarco del retablo don de esta el aro vaya de un grutesco de colores en sus artesones repartidos en la vuelta.

Ytem en el artár la tall del y acanefas pintado y dorado todo lo que fuere menester.

Ytem que en las vasas y pedestales del arco de piedra dorado y de jaspres como al maestro mejor pareciere por la parte de fuera y de dentro.

Ytem que en lo que se aser en el sepulcro e que se de dorar y pinta en las partes donde se requiere y fuese necesario que quadre bien a la dicha obra.

<sup>3</sup> A.H.M.U. Fondo Municipal. Legajo. 6.16. En: Campos, 1925, pp. 241–242.

**B I B L I O**

**G R A F Í A**



## Bibliografía y Webgrafía

- Accademia Nazionale dei Lincei. (2014). *Villa Farnesina*. Consultado el 13 de febrero de 2020. <http://www.villafarnesina.it>
- Agapito y Revilla, Juan. (1927). Estatuas de alabastro, por Berruguete. *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid*, (10), 165–179.
- Agapito y Revilla, Juan. (1929). Del artista italiano Julio de Aquiles, que trabajó en Úbeda. *Don Lope de Sosa*, 17(201), 276–278.
- Agapito y Revilla, Juan. (1991). *Arquitectura y urbanismo del antiguo Valladolid*. Valladolid: Caja España.
- Agudo Villanueva, Mario. (2017, 13 de enero). *Giorgio Capriotti: “lo que hace única a la tumba de Tiro es que se inspira en la mitología griega y se expresa con un lenguaje artístico romano de influencia oriental”*. Mediterráneo Antiguo. Consultado el 25 de abril de 2018. <https://mediterraneoantiguo.com/2017/01/13/giorgio-capriotti-lo-que-hace-unica-a-la-tumba-de-tiro-es-que-se-inspira-en-la-mitologia-griega-y-se-expresa-con-un-lenguaje-artistico-romano-de-influencia-oriental/>
- Aguilar Gutiérrez, Juan y Hasbach Lugo, Bárbara. (2007). Restauración y conservación del Peinador alto de la Reina. *Cuadernos de la Alhambra*, 41(42), 119–149.
- Aguilar Gutiérrez, Juan. (2006). La necesaria preponderancia de los valores históricos sobre los estéticos. Restauración y conservación de las pinturas murales del Peinador de la Reina en la Alhambra. En Fundación Santa María la Real (Ed.), *Tratamientos y metodologías de conservación de pinturas murales. Actas del Seminario sobre restauración de pinturas murales* (pp. 152–172). Palencia: Fundación de Santa María la Real, Centro de estudios del Románico.
- Alcalde Martín, C. y Torné Poyatos, M. I. (1997). La chimenea genovesa del Palacio de Carlos V y el mito de Leda. *Florentia Iliberritana*, (8), 19–38.
- Alighieri, Dante. (1975). *La divina comedia*. Madrid: Espasa Calpe. (Original publicado en 1321).
- Almagro García, Antonio. (2003). *Artistas y artesanos en la ciudad de Úbeda durante el siglo XVII*. Jaén: Universidad de Jaén.
- Almansa Moreno, José Manuel. (2008<sup>a</sup>). *La pintura mural del Renacimiento en el Reino de Jaén*. Jaén: Instituto de estudios Giennenses.
- Almansa Moreno, José Manuel. (2008<sup>b</sup>). La introducción del grotesco en España. Julio de Aquiles y Alejandro Mayner. En I. Henares Cuéllar (Ed.), *Modelos, intercambios y recepción artística: (de las rutas marítimas a la navegación en red)*, Vol.1(pp. 233–244). Congreso Nacional de Historia del Arte, Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears.
- Almansa Moreno, José Manuel. (s.f.). *Antonio Julio de Aquiles*. Real Academia de la Historia. Consultado el 31 de agosto de 2018. <http://dbe.rah.es/biografias/72128/antonio-julio-de-aquiles>
- Almansa, J. M., Martínez, N. y Quiles, F. (Eds.). (2018). *Pintura mural en la Edad Moderna. Entre Andalucía e Iberoamérica*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide.
- Andros, A. C. (1860). *Pen and pencil Sketches of a holiday scamper in Spain*. Londres: W. Clowes and Sons.
- Angulo Íñiguez, Diego. (1954). *Ars Hispaniae, Vol. XII: Pintura del Renacimiento*. Madrid: Editorial Plus–Ultra.
- Angulo Íñiguez, Diego. (2010). *La mitología en el arte español: del Renacimiento a Velázquez*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- Antón, Beatriz. (2018, 6 de Julio). Imagen de la paz armada en la literatura emblemática. En C. Chaparro (Presidencia), *Carlos V: Guerra y paz a ambos lados del Atlántico* [Conferencia]. Campus Yuste de la Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, Cuacos de Yuste.



- Aristóteles, Boliéau, N. y Horacio, Q. (1984). *Poéticas* (A. González Pérez, Ed.). Madrid: Editor Nacional, D.L.
- Ávila, A., Buendía, J., Cervera, L., García, M.C. y Sureda, J. (1998). *El siglo del Renacimiento en España*. Madrid: Ediciones Akal.
- Ballarín Iribarren, Alberto. (2000). *Arquitectura y construcción del Monasterio y Palacio de Carlos V en Yuste* [Tesis de doctorado]. Universidad Politécnica de Madrid.
- Barrios Rozúa, Juan Manuel. (2008). La Alhambra de Granada y los difíciles comienzos de la restauración arquitectónica (1814–1840). *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, (106–107), 131–158.
- Barrios Rozúa, Juan Manuel. (2016). *Alhambra romántica: los comienzos de la Restauración arquitectónica en España*. Granada: Universidad de Granada.
- Bascle de Lagreze, Gustave. (1872). *Pompéi: Les Catacombes: L'Alhambra: Étude a l'aide des monuments de la vie Païenne a son Déclin, de la vie Chrétienne a son aurore de la vie musulmane a son apogée*. París: Typographie Firmin Dibot.
- Belloso Martín, Carlos. (2020, 19 de noviembre). El regreso de Carlos V a Castilla tras su Coronación en Aquisgrán: justicia y Perdón Real para los Comuneros. En Red de cooperación de las rutas del emperador Carlos V (Organizador), *500 Aniversario de la Coronación de Carlos V: Sueños y Pesadillas de un Imperio* [Webinar]. Canal YouTube Carolus V Emperador / Carlos V Emperador. <https://www.youtube.com/watch?v=yjZFOiAIGNA&t=79s>
- Bencivenga, Giovanni. (1898). *Descrizione delle Gallerie di Pittura nel Pontificio Palazzo Vaticano*. Roma: Tipografía Vaticana.
- Bénézit, Emmanuel. (1976). *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. Tomos I/VII. París: Gründ.
- Bermúdez de Pedraza, Francisco. (1989). *Historia eclesiástica de Granada* (I. Henares Cuellar, Ed.). Granada: Universidad de Granada. (Original publicado en 1639).
- Bermúdez Pareja, Jesús. (1971). *Forma y color. Los grandes ciclos del arte, Vol. LV: El Palacio de Carlos V y la Alhambra Cristiana*. Granada: Albaicín/Sadea Editores.
- Berry, Joanne. (1998). *Bajo el Lapilli: Estudios sobre la Región I de Pompeya* [Catálogo de exposición]. Milán: Electa.
- Bertelli, Carlo. (2003). *Perchè Giovanni fu sepolto al Pantheon?: Giovanni da Udine con Bramante e Raffaello*. Udine: Collana storica 22.
- Blázquez Mateos, Eduardo. (1994). El Peinador de la Reina en la Alhambra. Los paisajes testimoniales de conquistas. *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, (25), 11–23.
- Boccaccio, Giovanni. (2008). *Los quince libros de la genealogía de los dioses paganos* (R. M. Iglesias y M. C. Álvarez, Trad.). Madrid: Centro de Lingüística Aplicada Atenea. (Original publicado en 1360).
- Boni, Mauro. (1797). *Su la pittura di un Gonfalone della V. Fraternalità Di S. Maria di Castello e su di altre opere fatte nel friuli da Giovanni di Udine discepolo di Giorgione e di Raffaello*. Udine: Impresa per Girolamo Murero.
- Bravo, María Concepción. (2018, 5 de Julio). Una lectura contemporánea de la visión de los vencidos. En C. Chaparro (Presidencia), *Carlos V: Guerra y paz a ambos lados del Atlántico* [Conferencia]. Campus Yuste de la Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, Cuacos de Yuste.
- Bristot, Annalisa. (2001). Dedicato all'amore per l'antico: il camerino di Apolo a palazzo Grimani. *Arte Veneta: Rivista di storia dell'arte fondata nel 1947*, (58), 43–102.
- Bristot, Annalisa. (2008). *Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa: Storia, arte, restauri*. Verona: Scripta edizioni.
- Brozal, V., Clayton, M., Connelly, F., Dreux, E., Hofmann, W., Stals, J. L., Melot, M., Puelles, L., y Tricot, X. (2012). *El Factor Grotesco* [Catálogo de exposición, Museo Picasso Málaga, 22 de octubre de 2012–10 de febrero de 2013]. Málaga: Museo Picasso Málaga.



- Buck, Stephanie y Hohenstatt, Peter. (2007). *Rafaello Santi, llamado Rafael: 1483–1520*. Colonia: Tandem.
- Cabezas Gelabert, Lino. (2008). *El dibujo como invención: idear, construir, dibujar: (en torno al pensamiento gráfico de los tracistas españoles del siglo XVI)*. Madrid: Cátedra.
- Cabezas Gelabert, Lino. (Coord.). (2011). *Dibujo y construcción de la realidad*. Madrid: Cátedra.
- Camón Aznar, José. (1979). *La pintura española del siglo XVI*. Vol. XXIV. Madrid: Espasa Calpe.
- Campos Ruiz, Miguel. (1925). La capilla del Camarero Francisco de Vago, en San Pablo, de Úbeda. *Don Lope de Sosa*, 13(152), 238–242.
- Cañil, Ana. (2019, 28 de marzo). *Rincones escondidos de la Alhambra: la Alhambra que no ves y no puedes perderte*. Guía Repsol. Consultado el 1 de abril de 2019. <https://www.guiarepsol.com/es/viajar/vamos-de-excursion/visita-los-rincones-ocultos-de-la-alhambra-granada/>
- Carande, Ramón. (1945). *Carlos V y sus banqueros. La vida económica de Castilla (1516 – 1556)*. De la Real Academia de la Historia, Madrid: Sucesores de Rivadeneira.
- Carande, Ramón. (1949). *Carlos V y sus banqueros. La hacienda Real de Castilla*. Madrid: Sociedad de estudios y publicaciones, Sucesores de Rivadeneira.
- Cartari, Vincenzo. (1581). *Le imagini de i dei de gli antichi. Nelle quali Cantengono gl'Idoli, Riti, Ceremonie & altre cose appartenenti alla religione de gli antichi, raccolte dal sig. Vincenzo Cartari, con la loro esposizione, & con la bellissime & accommodate figure nouamente ristampate...* Lyon: Apresso Bartholomeo Honorati.
- Cavanah Murphy, James. (1987). *Las antigüedades árabes de España: la Alhambra*. Granada: Editorial Procyta.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín. (1800). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. Tomos I/II/III. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Cennini, Cennino. (1982). *El libro del arte* (F. Olmeda Latorre, Trad.). Madrid: Akal.
- Cervera Vera, Luis. (1987). *La Fábrica y ornamentación del pilar de Carlos V en la Alhambra Granadina*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife.
- Cervini, F. (2017, 14–15 de diciembre). Belve di ferro: un percorso nell'arte dell'armatura alla fine del medioevo. En S. Riccioni (Presidencia), *Bestiarium: immagini, testi e contesti. La rappresentazione del mondo animale dal Medioevo all'Età moderna* [Conferencia]. Convegno internazionale di studi, Palazzo Grimani, Venecia.
- Chapapría, Julián Esteban. (2012). *Leopoldo Torres Balbás: un largo viaje con la Alhambra y el corazón*. Valencia: Pentagraf editorial.
- Chaparro, César. (2018, 5 de Julio). El Evangelio de la paz y la espada de la guerra: un binomio de difícil conciliación en la conquista y evangelización del Nuevo Mundo. En C. Chaparro (Presidencia), *Carlos V: Guerra y paz a ambos lados del Atlántico* [Conferencia]. Campus Yuste de la Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, Cuacos de Yuste.
- Chastel, André. (2000). *El grottesco* (M. Morán Turina, Trad.). Móstoles: Ediciones Akal.
- Chastel, André. (2005). *El Renacimiento Italiano, 1460–1500* (I. Morán García, Trad.). Madrid: Akal.
- Checa Cremades, Fernando. (1983). *Pintura y escultura del Renacimiento en España*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Clédat, Jean. (1992). *Arquitectura de interiores: la decoración mural desde la antigüedad hasta mediados del siglo XIX*. Madrid: Eagle Books.
- Comeli, Giovanni. (1950). *Udine: illustrazione storico-artistica*. Udine: Camera di Commercio, Industria e Agricoltura.
- Conti, Natale. (1988). *Mitología* (R. M. Iglesias Montiel y M. C. Álvarez Morón, Trad.). Murcia: Universidad de Murcia. (Original publicado en 1567).



Contreras, Jaime. (2018, 4 de Julio). Las comunidades de Castilla: conflicto político y guerra “santa”. C. Chaparro (Presidencia), *Carlos V: Guerra y paz a ambos lados del Atlántico* [Conferencia]. Campus Yuste de la Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, Cuacos de Yuste.

Contreras, Rafael. (2007). *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba, ó sea La Alhambra, el Alcázar y la Gran Mezquita de Occidente*. Sevilla: Extramuros.

Coppel, Rosario. (2011, 25 de octubre). Los Retratos de la Emperatriz Isabel y de Juana de Austria. En Desconocido (Presidencia), *Simposio internacional: el arte de Leone y Pompeo Leoni* [Conferencia]. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Corti, Laura. (1989). *Vasari: catalogo completo dei dipinti*. Florencia: Cantini.

Cruz Cabrera, José Policarpo. (2017). En torno al retablo mayor del Monasterio de San Jerónimo de Granada: sus artífices, proceso constructivo, iconografía y modelos visuales. *Hispania Sacra*, 69(139), 163–176. <https://doi.org/10.3989/hs.2017.011>

Dacos, Nicole. (1968). Il trastullo di Raffaello. *Paragone: Revista mensile di arte figurativa e letteratura*, 19(219), 3–29.

Dacos, Nicole. (1969). *Le Découverte de la Domus Aurea et la formation des Grottesques a la Renaissance*. Londres: The Warburg Institute University of London.

Dacos, Nicole. (1995). *Roma Quanta Fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*. Roma: Donzelli editore.

Dacos, Nicole. (2007). <<Julio y Alejandro>> Grutescos italianos y cartografía flamenca en el Peinador de la Reina. *Cuadernos de la Alhambra*, 41(42), 81–117.

De Acuña, Hernando. (s.f.). *Sonetos de Hernando de Acuña: (Sacados a la luz por Ramón García González)*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Consultado el 31 de agosto de 2018. [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sonetos-de-hernando-de-acuna--0/html/fff7a8c2-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sonetos-de-hernando-de-acuna--0/html/fff7a8c2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html)

De Argote, Simón. (1805). *Nuevos paseos históricos, artísticos, económicos–políticos por Granada y sus contornos*. Tomo II. Granada: Imprenta de D. Francisco Gómez Espinosa de los Monteros.

De Belgrado, Bernardo. (1847). *Notizie Biografiche di Giovanni da Udine del nobile conte*. Udine: Tipografia Vendrame.

De Covarrubias Horozco, Sebastián. (2006). *El tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Iberoamericana. (Original publicado en 1611).

De Foronda y Aguilera, Manuel. (1914). *Estancias y viajes del Emperador*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.

De Góngora y Argote, Luis. (2008). *Poesías de Don Luis de Góngora y Argote*. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/poesias-de-don-luis-de-gongora-y-argote--0/>

De Herrera, Fernando. (1808). *Rimas de Fernando de Herrera* (R. Fernández, Ed.). Tomo IV. Madrid: Imprenta Real.

De Holanda, Francisco. (1921). *De la pintura antigua seguido de <<El diálogo de la Pintura>>*. (F. J. Sánchez Cantón, Ed.). Madrid: Visor Libros.

De Holanda, Francisco. (2018). *Diálogos de Roma* (I. Soler, Trad.). Barcelona: Acantilado. (Original publicado en 1548).

De la Vega Paramino, Leandro. (1994). *Informes de conservación de las pinturas murales, atribuidas a Andrés de Melgar, procedentes de la Iglesia parroquial de Arenzana de Arriba (La Rioja)*. Ministerio de Cultura, Instituto de conservación y restauración de bienes culturales. Consultado el 13 de diciembre de 2019. [http://catalogos.mecd.es/opac/doc?q=andres+de+melgar&start=1&rows=1&sort=fecha%20desc&fq=mssearch\\_fid64&fv=\\* &fo=and&fq=media&fv=\\* &fo=and](http://catalogos.mecd.es/opac/doc?q=andres+de+melgar&start=1&rows=1&sort=fecha%20desc&fq=mssearch_fid64&fv=* &fo=and&fq=media&fv=* &fo=and)

De Luca, S. (2017, 14–15 de diciembre). Dal Bestiario di San Rufino: Storia e iconografia. En S. Riccioni (Presidencia), *Bestiarium: immagini, testi e contesti. La rappresentazione del mondo animale dal Medioevo all’Età moderna* [Conferencia]. Convegno internazionale di studi, Palazzo Grimani, Venecia.

De Michieli, Lucia. (2014). *Suggestioni dalle storie di Callisto e Marsia “Riflettendo Ovidio”*. Venecia: Graphic Nord Group.

- De Pazzis, Magdalena. (2018, 4 de Julio). Carlos V y la defensa marítima del Imperio. En C. Chaparro (Presidencia), *Carlos V: Guerra y paz a ambos lados del Atlántico* [Conferencia]. Campus Yuste de la Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, Cuacos de Yuste.
- De Sagredo, Diego. (1976). *Medidas del Romano* (L. Cervera Vera, Ed.). Valencia: Albatros Ediciones. (Original publicado en 1526).
- De Villalón, Cristóbal. (1898). *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*. Madrid: Sociedad de Bibliógrafos españoles. <http://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=18741>
- Dolce, Lodovico. (2010). *Diálogo de la pintura, titulado Aretino, y otros escritos de arte* (Ed. S. Arroyo). Madrid: Akal. (Original publicado en 1557).
- Domínguez Casas, Rafael. (1993). *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos: artistas, residencias, jardines y bosques*. Madrid: Alpuerto.
- Domínguez Cubero, José. (2002). Pintores giennenses del siglo XVI: Los Bolaños en la transición protobarroca. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, (181), 145–185.
- E. Rosenthal, Earl. (1988). *El Palacio de Carlos V en Granada* (P. Vázquez Álvarez, Trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- E. Rosenthal, Earl. (1992). Emperor Charles V as Patron of the visual arts. *Cuadernos de arte de Universidad de Granada*, (23), 97–106.
- El País. (2013, 3 de enero). *La Alhambra abre este mes las habitaciones del Emperador*. El País. [https://elpais.com/ccaa/2013/01/03/andalucia/1357212192\\_381649.html](https://elpais.com/ccaa/2013/01/03/andalucia/1357212192_381649.html)
- Fabié, Antonio María. (1889). *Viajes por España de Jorge de Eingenen, del Barón Leon de Rosmithal de Blatine, de Francisco Guicciardini y de Andrés Navajero*. Madrid: Librería de los Bibliófilos Fernando Fé.
- Ferino, S. y Zancan, M. A. (1992). *Rafael*. Madrid: Ediciones Akal.
- Fernández Arenas, José. (1979). La decoración grutesca. Análisis de una forma. *D'Art: Revista del Departament d'Historia de l'Arte*, (5), 5–20.
- Fernández de Oviedo, Gonzalo. (1959). *Historia general y natural de las Indias* (J. Pérez de Tudela y Bueso, Ed.). Madrid: Atlas. (Original escrito en el siglo XVI).
- Fernández Murga, Félix. (1962). Roque Joaquín de Alcubierre. Descubridor de Herculano, Pompeya y Estabia. *Archivo Español de Arqueología*, 35(105–106).
- Ferrer Morales, Ascensión. (1995). *La pintura mural: su soporte, conservación, restauración y las técnicas modernas*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Ferrer Orts, Albert. (2014). La ornamentación clásica en la creación artística: El grutesco en España. *Argos*, 31(60–61).
- Ford, Richard. (2012). *Granada, escritos con dibujos inéditos del autor Richard Ford* (A. Gámir Sandoval, Trad.). Granada: Universidad de Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife.
- Foronda Aguilera, Manuel. (1916). Los mayordomos de Casa y Boca de Carlos V. *Discursos leídos ante la Real Academia de la Historia en la recepción pública del Excmo. Señor Manuel de Foronda y Aguilera el día 11 de junio de 1916*. Madrid: Est. Tip, sucesores de Rivadeneyra.
- Francisco de Holanda. (2018, 10 marzo). En *Wikipedia*. Consultado el 9 de mayo de 2018. [https://es.wikipedia.org/wiki/Francisco\\_de\\_Holanda](https://es.wikipedia.org/wiki/Francisco_de_Holanda)
- Franco Rubio, Gloria. (24 de Julio, 2019). Las mujeres en la Casa de Austria en el Siglo XVI. En R. M. Martínez (Presidencia), *El mundo de Carlos V: la mujer en la Europa renacentista y en el Nuevo Mundo* [Conferencia]. Campus Yuste de la Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, Cuacos de Yuste.



- Frutos, Juan. (Director). (2019). *Carlos V: los caminos del Emperador* [serie de televisión]. RTVE; Orange Productions; Canal Extremadura.
- Furlan, Caterina. (2014). *I Cardinali della Serenissima: arte e committenza tra Venecia e Roma (1523 – 1605)*. Cinisello Balsamo: Silvana.
- Gadea, Sira. (2015, 21 de septiembre). *La Iglesia del Monasterio Jerónimo de la Concepción de Granada*. Viajar con el arte [página de blogspot]. Consultado el 26 de noviembre de 2018. <https://viajarconelarte.blogspot.com/2015/09/la-iglesia-del-monasterio-jeronimo-de.html>
- Galera Andreu, Pedro. (2000). Carlos V y la Alhambra. En P. Galera Andreu (Ed.), *Carlos V y la Alhambra* (pp. 21–52). Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, Consejería de Cultura.
- Galera Andreu, Pedro. (2000). Fichas. En P. Galera Andreu (Ed.), *Carlos V y la Alhambra* (pp. 325–326). Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, Consejería de Cultura.
- Galera Mendoza, Esther. (2017). *Mujeres en la Alhambra: colección de documentos de los siglos XVI y XVII*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- Gallego Morell, Antonio. (1961). *El mito de Faetón en la literatura española*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones científicas.
- Gallego Morell, Antonio. (1974). *La corte de Carlos V en la Alhambra en 1526*. Granada: Universidad de Granada.
- Gallego y Burín, Antonio. (1996). *Granada: Guía Artística e histórica de la ciudad*. Granada: Comares.
- García de Cortázar, F. y González Vesga, J. M. (1993). *Breve historia de España*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- García-Frías Checa, Carmen. (2005). *Gaspar Becerra y las pinturas de la Torre de la Reina del Palacio de El Pardo: una nueva lectura tras su restauración*. Madrid: Patrimonio Nacional.
- Gerard, Veronique. (1984). *De Castillo a Palacio: El Alcázar de Madrid en el siglo XVI* (J. del Agua, Trad.). Bilbao: Xarait Ediciones.
- Giménez-Serrano, José. (1846). *Manual del artista y del viajero en Granada*. Granada: J. A. Linares. <http://simurg.bibliotecas.csic.es/viewer/fullscreen/CSIC000323006/1/>
- Girardi, Mónica. (2000). *Rafael: la búsqueda de la perfección y la ternura de la naturaleza*. Madrid: Electa.
- Gombrich, Ernst Hans. (2002). *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica* (G. Ferrater, Trad.). Madrid: Debate.
- Gómez de la Cruz, Fernando y Boutellier, Jules. (1898). *La Alhambra. Descripción completa y breve de esta maravilla arquitectónica, en español y en francés, para guía de los turistas que la visiten*. Granada: Imp. F. Gómez de la Cruz.
- Gómez González, María Luisa. (1994). *Informe sobre el análisis químico de la “Santa Generación”, pintura sobre tabla de Andrés de Melgar, depositada por la Escuela Taller de Santo Domingo de la Calzada, procedente de la Iglesia parroquial de Tirgo (La Rioja)*. Ministerio de Cultura, Instituto de conservación y restauración de bienes culturales. Consultado el 13 de diciembre de 2019. [http://catalogos.mecd.es/opac/doc?q=andres+de+melgar&start=2&rows=1&sort=fecha%20desc&fq=mssearch\\_fld64&fv=\\* &fo=and&fq=media&fv=\\* &fo=and](http://catalogos.mecd.es/opac/doc?q=andres+de+melgar&start=2&rows=1&sort=fecha%20desc&fq=mssearch_fld64&fv=* &fo=and&fq=media&fv=* &fo=and)
- Gómez Molina, Juan José. (Coord.). (2002<sup>a</sup>). *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Madrid: Cátedra.
- Gómez Molina, Juan José. (Coord.). (2002<sup>b</sup>). *Máquinas y herramientas de dibujo*. Madrid: Cátedra.
- Gómez-Moreno Calera, José Manuel. (1985). *Valores Permanentes de la Alhambra*. Granada: Universidad de Granada.
- Gómez-Moreno Calera, José Manuel. (2007<sup>a</sup>). La torre de Abu–l–Hayyay o del Peinador en época nazarí: orígenes históricos y estudio arquitectónico. *Cuadernos de la Alhambra*, 41(42), 9–35.



- Gómez–Moreno Calera, José Manuel. (2007<sup>b</sup>). Transformaciones cristianas en la torre del Peinador entre los siglos XVI y XIX. *Cuadernos de la Alhambra*, 41(42), 37–55.
- Gómez–Moreno González, Manuel. (1873<sup>a</sup>). *Pinturas del Tocador de la Reina en la Casa Real de la Alhambra*. Granada: Imp. de D. Indalecio Ventura.
- Gómez–Moreno González, Manuel. (1873<sup>b</sup>). Julio y Alejandro, pintores italianos del siglo XVI, y sus obras. *El Liceo de Granada: revista quincenal de ciencias, literatura y artes*, 5(8), 113–118.
- Gómez–Moreno González, Manuel. (1884). *Breve reseña de los monumentos y obras de arte que ha perdido Granada en lo que va de siglo*. Granada: Imprenta de D. José López Guevara.
- Gómez–Moreno González, Manuel. (1885<sup>a</sup>). *Palacio del Emperador Carlos V en la Alhambra*. Madrid: Establecimiento tipográfico de El Correo, á cargo de Francisco Fernández.
- Gómez–Moreno González, Manuel. (1885<sup>b</sup>). Palacio de Carlos V en la Alhambra. *Revista de España*, 18(410), 191–225.
- Gómez–Moreno González, Manuel. (1887). Los pintores Julio y Alejandro y sus obras en la casa Real de la Alhambra. *Boletín del Centro Artístico de Granada*, 2(22), 189–195.
- Gómez–Moreno González, Manuel. (1888<sup>a</sup>). Los pintores Julio y Alejandro y sus obras en la Casa Real de la Alhambra. *Cosas granadinas de arte y arqueología* (pp. 121–147). Granada: Imprenta de la Lealtad.
- Gómez–Moreno González, Manuel. (1888<sup>b</sup>). Los monumentos artísticos de Granada del siglo XVI. *Cosas granadinas de arte y arqueología* (pp. 43–67). Granada: Imprenta de la Lealtad.
- Gómez–Moreno Martínez, Manuel. (1967). *Catálogo monumental de España: provincia de Salamanca*. Tomos I/II. Madrid: Dirección general de Bellas Artes.
- Gómez–Moreno Martínez, Manuel. (1983). *Las águilas del Renacimiento español*. Madrid: Xarait ediciones.
- Gómez–Moreno Martínez, Manuel. (1991). *Sobre el Renacimiento en Castilla*. Granada: Instituto Gómez Moreno.
- Goodman, Nelson. (1990). *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor.
- Grant, Michael. (1976). *Eros en Pompeya: el gabinete secreto del museo de Nápoles*. (J. M. García de la Mora, Trad.). Barcelona: Diamon.
- Guardia Olmedo, José. (1986). *Arte y deterioro en los monumentos Granadinos: Catedral, Chancillería y Palacio de Carlos V*. Granada: Universidad de Granada.
- Gutiérrez Ruiz, Antonio. (2011, 22 de julio). *El Infante Francisco de Paula Antonio. Primer Duque de Cádiz. Con la familia tomó baños de mar en el Puerto hace 179 años*. Gente del Puerto. Consultado el 10 de abril de 2019. <http://www.gentedelpuerto.com/2011/07/22/1-083-s-a-r-infante-francisco-de-paula-antonio-con-la-familia-tomo-banos-de-mar-en-el-puerto-hace-179-anos/>
- Heredia Moreno, Carmen. (2005). Dibujos de Alonso Berruguete, Julio de Aquilis y Andrés Melgar en la Fundación Lázaro Galdiano. *Goya, Revista de Arte*, (306), 132–144.
- Hinojosa Canovaca, Juan Carlos. (2007). La torre de la estufa y la introducción del clasicismo en la Alhambra. *Cuadernos de la Alhambra*, 41(42), 69–79.
- Homero. (1985). *La Iliada* (E. Rull, narr.). Madrid: Club Internacional del libro, Colección Grandes Genios de la literatura Universal. (Original publicado en segunda mitad siglo VIII a.C.).
- Hurtado de Mendoza, Diego. (1627). *Gverra de Granada. Hecha por el Rei de España don Philippe II. Nuestro señor contra los Morifcos de aquel reino, fus rebeldes. Historia escrita en quatro libros. Por don Diego de Mendoça, del confejio del Emperador don Carlos V. fu Embaxador en Roma, i Venecia; fu Governador i Capitan General en Toscana. Publicada por el licenciado Luis Tribaldos de Toledo, Chronista mayor del Rey nuestro señor por las Indias, refidente en la corte de Madrid, i por el dedicada A don Vicente Noguera, Referendario de ambas signaturas de fu Santictidad, del Confejio de las dos Mageftades Cefare i Catholica, gentilhombre de la Camara del Archiduque de Auftria Leopoldo*. Lisboa: Girdo de la Viña.



- Iacopi, Irene. (1999). *Domus Aurea*. Roma: Electa.
- Irving, Washington. (2001). *Cuentos de la Alhambra*. Madrid: Espasa Calpe. (Original publicado en 1832).
- Irving, Washington. (2009). *Cartas desde la Alhambra* (A. Garnica Silva, Trad.). Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife.
- Janssens, Gustaaf. (2018, 4 de Julio). El buen Emperador Carlos V y la crisis en los Países Bajos. Dos imágenes contrapuestas. En C. Chaparro (Presidencia), *Carlos V: Guerra y paz a ambos lados del Atlántico* [Conferencia]. Campus Yuste de la Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, Cuacos de Yuste.
- Jiménez Titos, Francisco. (2000, 28 de mayo). *El flechazo de Carlos V*. El País. [https://elpais.com/diario/2000/05/28/andalucia/959466134\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2000/05/28/andalucia/959466134_850215.html)
- Jódar Miñarro, A. y Marín Viadel, R. (2010). *Los dibujos del tiempo: Impresiones del templo de Edfú. Apuntes, bocetos y dibujo a partir de las figuras de los sacerdotes portainsignias de la escalera oeste* [Catálogo de exposición, El Cairo y Granada]. Granada: Caja Granada, Obra Social.
- Jódar Miñarro, A. y Marín Viadel, R. (Eds.). (2021). *Pinturas murales de la habitación del emperador Carlos V en la Alhambra: una hipótesis visual*. Granada: Universidad de Granada y Patronato de la Alhambra y Generalife.
- Jódar Miñarro, A. y Marín, Viadel R. (2015). *Dibujo y patrimonio: Qubbet El-Hawa, Edfú y Tesalónica* [Catálogo de exposición, Centro de Arte Contemporáneo “Francisco Fernández”, abril 2015–marzo 2016]. Torreblascopedro: Diputación de Jaén.
- Jódar Miñarro, Asunción (Coord.). (2006). *Por dibujado y por escrito*. Granada: Universidad de Granada.
- Jódar Miñarro, Asunción. (2012). *Color y tiempo: nuevas interpretaciones de las figuras de los portainsignias del templo de Edfú* [Catálogo de la exposición, 6 de marzo–10 de abril de 2012]. Granada: Universidad de Granada
- Jódar Miñarro, Asunción. (1990). *La intencionalidad en la creación artística y los métodos de formación del artista* [Tesis de doctorado]. Universidad de Granada.
- Jódar Miñarro, Asunción. (2018). *El dibujo contemporáneo como intérprete del patrimonio: la sala de caballeros XXIV de la Madraza de Granada* [Catálogo de exposición, Sala Capilla del Hospital Real de Granada, 20 de noviembre de 2018–15 de febrero de 2019]. Granada: Universidad de Granada.
- Karafel, Lorraine. (2016). *Raphael's Tapestries: the grotesques of Leon X*. Yale University Press New Haven and London: Yale University Press.
- Kayser, Wolfgang. (2004). *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Móstoles: La balsa de la Medusa.
- Keniston, Hayward. (1980). *Francisco de los Cobos: secretario de Carlos V* (R. Rodríguez-Moñino, Trad.). Madrid: Editorial Castilla.
- Lafuente Alcántara, M. (1843). *El libro del viajero en Granada*. Granada: imprenta y librería de Sanz.
- Layna Serrano, Francisco. (1941). *El palacio del Infantado en Guadalajara: obras hechas a fines del siglo XV y artistas a quienes se deben*. Madrid: Hauser y Menet.
- Lazzarini, Lorenzo y Falcone, Roberto. (1994). Marmi Veneziani: le decorazioni del Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa. En G. Arbore (Ed.), *Dalla Morfologia del Degrado alla morfologia della conservazione*. Roma: Consiglio Nazionale della Ricerche.
- Lefevre, Renato. (1984). *Villa Madama*. Roma: Editalia.
- León Coloma, Miguel Ángel. (1984). *El programa iconográfico del palacio de la Real Chancillería de Granada* [Tesis de licenciatura]. Universidad de Granada.
- Limardo, Elisabetta. (2001). *Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo*. Milán: Electa.



- Longo, Lucía. (1999). *Grottesche: motivi dell'antico nei fregi di alcune dimore gentilizie*. Trento: Gruppo Culturale Civis.
- López de Gomara, Francisco. (1553). *Hispania Victrix: Primera y segunda parte de la historia general de las Indias cõ todo el descubrimiento, y cosas notables que han acaescido dende que se ganaron hasta el año de 1551: con la conquista de Mexico, y de la nueva España / [Francisco Lopez de Gomara clerigo, escriue la presente historia...]*. Medina del Campo: por Guillermo de Millis.
- López Torrijos, Rosa. (1980). Representaciones de Hércules en obras religiosas del siglo XVI. *Boletín del seminario de estudios de arte y Arqueología: BSAA*, (46), 299–308.
- López Torrijos, Rosa. (1982). *La mitología en la pintura española de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Fundación Juan March.
- López Torrijos, Rosa. (1985). *La mitología en la pintura española del siglo de Oro*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- López Torrijos, Rosa. (1986). La escuela de Rafael y el bodegón español. *Archivo español de arte*, (59), 33–52.
- López Torrijos, Rosa. (2000). Las pinturas de la Torre de la estufa o del Peinador. En P. Galera Andreu (Ed.), *Carlos V y la Alhambra* (pp. 107–129). Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, Consejería de Cultura.
- López Torrijos, Rosa. (2006). Las casas de la familia Bazán en Granada. *Archivo español de arte*, (313), 23–42.
- López Torrijos, Rosa. (2007). Sobre pintores italianos en España (Castello, Peroli y el falso Cesare Arbasia en el palacio del Viso). En A. E. Pérez (Ed.), *In sapientia libertas: escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez* (pp. 198–202). Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Lundgren, Egron. (1882). *Anotaciones de un pintor* (B. Nordencreutz, Trad.). Estocolmo: P.A. Norstedt et Söner.
- Magagnini, Antonella. (2010). *El arte de Pompeya* (C. Melús García, Trad.). Barcelona: Editorial Blume.
- Mâle, Emile. (2001). *El arte religioso de la contrarreforma* (A. M. Guasch, Trad.). Madrid: Encuentro Ediciones.
- Mancini, Matteo. (2003). *Botticelli*. (M. Córdor, Trad.). Madrid: Biblioteca El Mundo.
- Manieri Elia, G. y Miljanovic, A. (Eds.). (2013). *In Grimani: Ritsue Mishima glass Works* [Catálogo de la exposición, Biennale di Venezia, 2013]. Venecia: Marsilio.
- Mañas, Manuel. (2018, 6 de Julio). La guerra y la paz en algunos textos de Erasmo, Vives y Agripa de Nettesheim. En C. Chaparro (Presidencia), *Carlos V: Guerra y paz a ambos lados del Atlántico* [Conferencia]. Campus Yuste de la Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, Cuacos de Yuste.
- Mariás Franco, Fernando. (1982). Los frescos del Palacio del Infantado en Guadalajara: Problemas históricos e iconográficos. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, (55), 175–216.
- Marín Viadel, R. y Jódar Miñarro, A. (2016). *Arqueología y dibujo contemporáneo en el Museo de Cádiz* [Catálogo de exposición, 20 de mayo–28 de noviembre de 2016]. Granada: Universidad de Granada.
- Marín Viadel, R. y Jódar Miñarro, A. (2013). *Las Incantadas. Una instalación de dibujos monumentales a partir del patrimonio cultural de Macedonia en el Norte de Grecia* [Catálogo de exposición, Museo Arqueológico de Tesalónica, septiembre de 2012–diciembre de 2013]. Tesalónica: Museo Arqueológico de Tesalónica.
- Marín Viadel, Ricardo. (2017). *Reivindicación de cinco piezas etruscas del Museo Arqueológico de Granada* [Catálogo de exposición, Cuarto Real de Santo Domingo de Granada, 22 de junio–24 de agosto de 2017]. Granada: Ayuntamiento de Granada.
- Marín Viadel, Ricardo. (Ed.). (2005). *Investigación en educación artística: Temas, métodos y técnicas de indagación sobre el aprendizaje y la enseñanza de las artes visuales*. Granada: Universidad de Granada.
- Marín, R., De Laiglesia, J. y Tolosa, J. L. (1998). *La investigación en Bellas Artes: tres aproximaciones a un debate*. Granada: Grupo editorial universitario.



- Martín Céspedes, Miguel Ángel. (2007). La restauración del Peinador de la Reina realizada por Torres Balbás. *Cuadernos de la Alhambra*, 41(42), 57–67.
- Martínez Elvira, Juan Ramón. (1997). Julio de Aquiles, el pintor italiano que vivió y murió en Úbeda (I). *Revista Ibiut*, 17(98), 22–23.
- Martínez Ferrando, J. Ernesto. (1943). *Privilegios otorgados por el emperador Carlos V en el Reino de Nápoles*. Barcelona: Casa provincial de Caridad de Barcelona imprenta–escuela.
- Martínez Jiménez, Nuria. (2018<sup>a</sup>). Aprendiz de frescos. Noticias sobre la presencia de Gaspar Becerra en la Estufa de la Alhambra. *Archivo español de arte*, 91(361), 65–69. <https://doi.org/10.3989/aearte.2018.05>
- Martínez Jiménez, Nuria. (2018<sup>b</sup>). El oficio de pintor en las ordenanzas gremiales de Granada. En F. Villaseñor Sebastián et ál (Ed.). *La Formación artística: creadores, historiadores, espectadores* (pp. 214–222). Santander: Universidad de Cantabria.
- Martínez Jiménez, Nuria. (2019). La trayectoria italiana de Julio de Aquiles en el Círculo de Rafael. *Archivo español de arte*, 92(365), 1–16. <https://doi.org/10.3989/aearte.2019.01>
- Martínez Jiménez, Nuria. (2020<sup>a</sup>). Niccolò da Corte, escultor de portadas y fuentes en Génova y Granada. *De Arte. Revista de Historia del Arte*, (19), 61-77. <http://dx.doi.org/10.18002/da.v0i19.6242>
- Martínez Jiménez, Nuria. (2020<sup>b</sup>). La perpetuación de una victoria efímera: las pinturas murales de la Batalla de Túnez en Marmirollo, Anguillara Sabazia y Granada. *Eikón Imago*, 9(1), 133-159.
- Martínez, Rosa María. (2018, 5 de Julio). Paz en las fronteras: otra forma de leer los procesos de conquista y colonización de la América indígena. C. Chaparro (Presidencia), *Carlos V: Guerra y paz a ambos lados del Atlántico* [Conferencia]. Campus Yuste de la Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, Cuacos de Yuste.
- Maspoli Genetelli, Silvia. (2006). *Il filosofo e le grottesche: la pluralità dell'esperienza estetica in Montaigne, Lomazzo e Bruno*. Roma–Padova: Medioevo e Umanesimo 111.
- Ministerio de educación y ciencia. (1967). *Informe sobre las pinturas existentes en el Peinador de la Reina y en la torre de las Damas de la Alhambra*. Ministerio de educación y ciencia. Dirección general de Bellas Artes. Instituto central de restauración. Consultado el 13 de diciembre de 2019. [http://catalogos.mecd.es/opac/doc?q=peinador+de+la+reina&start=4&rows=1&sort=fecha%20desc&fq=mssearch\\_fid64&fv=\\*&fo=and&fq=media&fv=\\*&fo=and](http://catalogos.mecd.es/opac/doc?q=peinador+de+la+reina&start=4&rows=1&sort=fecha%20desc&fq=mssearch_fid64&fv=*&fo=and&fq=media&fv=*&fo=and)
- Ministerio de educación y ciencia. (1968). *Informe y presupuesto para la restauración total del Peinador de la Reina, de la Alhambra–Granada*. Ministerio de educación y ciencia, Dirección general de Bellas artes, Instituto central de restauración. Consultado el 13 de diciembre de 2019. [http://catalogos.mecd.es/opac/doc?q=peinador+de+la+reina&start=4&rows=1&sort=fecha%20desc&fq=mssearch\\_fid64&fv=\\*&fo=and&fq=media&fv=\\*&fo=and](http://catalogos.mecd.es/opac/doc?q=peinador+de+la+reina&start=4&rows=1&sort=fecha%20desc&fq=mssearch_fid64&fv=*&fo=and&fq=media&fv=*&fo=and)
- Ministerio de educación y ciencia. (1969). *Informe sobre la visita efectuada a los trabajos de restauración de pinturas murales que se realizan en el “Peinador de la Reina” de la Alhambra de Granada*. Ministerio de educación y ciencia, Dirección general de Bellas Artes, Instituto central de restauración. Consultado el 13 de diciembre de 2019. [http://catalogos.mecd.es/opac/doc?q=peinador+de+la+reina&start=4&rows=1&sort=fecha%20desc&fq=mssearch\\_fid64&fv=\\*&fo=and&fq=media&fv=\\*&fo=and](http://catalogos.mecd.es/opac/doc?q=peinador+de+la+reina&start=4&rows=1&sort=fecha%20desc&fq=mssearch_fid64&fv=*&fo=and&fq=media&fv=*&fo=and)
- Ministerio de educación y ciencia. (1969). *Restauración de las pinturas murales del Peinador de la Reina en la Alhambra de Granada*. Ministerio de educación y ciencia, Dirección general de Bellas Artes, Instituto central de restauración. Consultado el 13 de diciembre de 2019. [http://catalogos.mecd.es/opac/doc?q=peinador+de+la+reina&start=4&rows=1&sort=fecha%20desc&fq=mssearch\\_fid64&fv=\\*&fo=and&fq=media&fv=\\*&fo=and](http://catalogos.mecd.es/opac/doc?q=peinador+de+la+reina&start=4&rows=1&sort=fecha%20desc&fq=mssearch_fid64&fv=*&fo=and&fq=media&fv=*&fo=and)
- Morasso, Mario. (1908). *Domus Aurea: La reggia, la festa, l'amore a Venezia*. Roma: Torino–Tipografía Vincenzo Bona.
- Morel, Philippe. (2001). *Les Grottesques: les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*. París: Champs Flammarion.



- Moreno Mendoza, Arsenio. (1993). *Úbeda Renacentista*. Madrid: Electa.
- Moreno Mendoza, Arsenio. (1999). *El pintor y la sociedad andaluza del siglo de oro*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Educación y Ciencia.
- Moreno Mendoza, Arsenio. (2002). La pintura en la ciudad de Úbeda en el Siglo XVI: una aproximación histórica. *Laboratorio de Arte: revista del departamento de Historia del Arte*, (15), 83–109.
- Moreno Mendoza, Arsenio. (2007, 1 de noviembre). *La capilla del Deán Ortega. Úbeda: patrimonio de la Humanidad*. Consultado el 6 de septiembre de 2018. [http://ubeda.com/Capilla\\_del\\_Dean\\_Ortega/index.htm](http://ubeda.com/Capilla_del_Dean_Ortega/index.htm)
- Moretti, S. (2017, 14–15 de diciembre). La sirene nell'arte medievale: marinae puellae?. En S. Riccioni (Presidencia), *Bestiarium: immagini, testi e contesti. La rappresentazione del mondo animale dal Medioevo all'Età moderna* [Conferencia]. Convegno internazionale di studi, Palazzo Grimani, Venecia.
- Müller Profumo, Luciana. (1985). *El ornamento icónico y la arquitectura 1400–1600* (J. L. Checa, Trad.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Münzer, J. (1924). *Viaje por España y Portugal en los años 1494 y 1495* (J. Puyol, Trad.). Tomo LXXXIV. Madrid: Boletín de la Real Academia de la Historia.
- Museo del Prado. (2019). *Antoniazzo Romano. Antonio di Benedetto Aquili*. Museo del Prado. Consultado el 22 de mayo de 2019. <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/antoniazzo-romano-antonio-di-benedetto-aquili/e108c85e-d1b9-41a3-8628-a543e752a360>
- Naval y Ayerve, Francisco. (1922). *Tratado compendioso de arqueología y bellas artes*. Tomo II. Madrid: Viuda de Prudencio Pérez.
- Nieto Alcaide, Víctor. (2002). *Las vidrieras del Renacimiento en Granada*. Granada: Sección de publicaciones Diputación de Granada.
- Osorio Pérez, M.<sup>a</sup> José y Díez Jorge, M.<sup>a</sup> Elena. (Coords.). (2000). *Las mujeres y la ciudad de Granada en el siglo XVI*. Granada: Ayuntamiento de Granada.
- Ovidio Nasón, Publio. (1972). *Las Metamorfosis* (F. C. Sainz de Robles, Trad.). Madrid: Espasa Calpe. (Original de 8 d. C.).
- Pacheco, Francisco. (1649). “Libro tercero de la pintura de sv pratica, i de todos los modos de exercitarla”. Cap. III. De la iluminacion, estofado, i pintura a fresco, i de fu Antigüedad, i duración. *De la pintura sv antigüedad y grandezas: describense los hombres eminentes que ha auído en ella, afsi antiguos como modernos; del dibujo, y colorido; del pintar al temple, al olio, de la iluminacion, y estofado; del pintar al fresco; de las encarnaciones, de polimento, y de mate; del dorado, bruñido, y mate. Y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagrada* (pp. 352–368). Sevilla: Simon Faxardo, impreffor de libros, a la Cerrajería.
- Palazzo Grimani [@museopalazzogrimani]. (2019, 8 de marzo). *Dettaglio dell'affresco di Giovanni da Udine, 1538, Camerino di Apollo di Palazzo Grimani, Venezia* [fotografía]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/Buvo8dAAY8j/>
- Palomino Velasco, Antonio. (1715). Theorica de la pintura, en que se describe sv origen, effencia, especies, y qualidades, con todos los demás accidentes; que la enriquezen, è ilufran. Y se prveban, con demostraciones mathematicas, y filosoficas, fus mas radicales fundamentos. *El museo pictórico y escala óptica*. Tomo I. Madrid: por Lucas Antonio de Bedmar, impreffor del Reyno.
- Palomino Velasco, Antonio. (1724). El parnaso Español pintoresco y laureado con Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes Españoles, Que con svv Heroycas obras han inlufrado la Nacion: y de aquellos Estrangeros iluflres, que han concurrido en estas Provincias, y las han enriquecido, con svv Eminentes Obras; graduados segun la serie de el tiempo, en que cada vno floreció: para eternizar la memoria, que tan juftamente fe vincularon en la posteridad tan sublimes, y remontados espiritus. *El Museo pictórico y escala óptica* (pp. 231–498). Tomo III. Madrid: [Imprenta desconocida].
- Palomino Velasco, Antonio. (1742). El parnaso Español pintoresco y laureado con Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles, Que con fus Heroycas obras han inlufrado la Nacion: y de aquellos Estrangeros iluflres, que han concurrido en estas Provincias, y las han enriquecido, con fus Eminentes Obras. *El Museo pictórico y escala óptica*. Tomo III. Londres: Impreffo por Henrique Woodfall A`Costa de Claude du Bosc & Guilliermo Darres en el mercado de Heno.



Paravicini, A. (2017, 14–15 de diciembre). Dal papa–pavone al Papstesel. Figure di papi–animali nel Bestiario del Papa. En S. Riccioni (Presidencia), *Bestiarium: immagini, testi e contesti. La rappresentazione del mondo animale dal Medioevo all’Età moderna* [Conferencia]. Convegno internazionale di studi, Palazzo Grimani, Venecia.

Pascual Molina, Jesús F. (2018). Los oficios artísticos en la Casa Real en España durante el siglo XVI, y su relación con la fiesta cortesana. En F. Villaseñor Sebastián et ál (Ed.). *La Formación artística: creadores, historiadores, espectadores* (pp. 107–119). Santander: Universidad de Cantabria.

Pastor, Jorge (2019, 6 de diciembre). *La Alhambra más “real”*. Ideal. <https://www.ideal.es/culturas/reina-dona-letizia-granada-inaugura-exposicion-bereberes-alhambra-20191205112142-nt.html>

Patronato de la Alhambra y Generalife. (1829–1872). *Libro de firmas de la Alhambra. 9 de mayo de 1829 a 20 de mayo de 1872*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife. <http://www.alhambra-patronato.es/ria/handle/10514/813>

Pavón Maldonado, Basilio. (1985). La Torre de Abu–l–Hayyay de la Alhambra o del Peinador de la Reina. En Jornadas de Cultura Árabe e Islámica (Ed.). *Actas de las II Jornadas de Cultura Árabe e Islámica (1980)* (pp. 429–442). Madrid: Instituto Hispano–Árabe de Cultura.

Perales, Rosa María. (2018, 6 de Julio). La guerra vista a través de las artes. El concepto humanístico de la belleza de la batalla. En C. Chaparro (Presidencia), *Carlos V: Guerra y paz a ambos lados del Atlántico* [Conferencia]. Campus Yuste de la Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, Cuacos de Yuste.

Pérez Gil, Javier. (2002). El palacio de Francisco de los Cobos en Úbeda y la notoriedad del Linaje. *Máquina: Revista Universitaria*, (10), 161–174.

Pérez, A., Díez, J. L., y Gómez, M. E. (1996). *Dibujos del legado Gómez Moreno* [Catálogo de exposición, 19 junio–13 julio de 1996]. Granada: Fundación Caja Granada.

Pérez, Joseph. (2004). *Carlos V*. L’Hospitalet: Biblioteca ABC.

Perissinotto, L. (2017, 14–15 de diciembre). Uomini, lupi, leoni, serpenti e altri animali: Sui limiti dell’antropomorfismo. En S. Riccioni (Presidencia), *Bestiarium: immagini, testi e contesti. La rappresentazione del mondo animale dal Medioevo all’Età moderna* [Conferencia]. Convegno internazionale di studi, Palazzo Grimani, Venecia.

Pi y Margall, Francisco. (1850). *Recuerdos y bellezas de España...: Reino de Granada, comprende las provincias de Jaén, Granada, Málaga y Almería: obra destinada á dar a conocer sus monumentos y antigüedades en láminas dibujadas del natural y litografiadas por F.J. Parcerisa*. Madrid: José Repullés.

Pi y Margall, Francisco. (1981). *Granada, Jaén, Málaga y Almería*. Granada: Don Quijote.

Piñar, Javier et ál. (2007). *Luz sobre papel: la imagen de Granada y la Alhambra en las fotografías de J. Laurent* [Catálogo de exposición, 2007]. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, Consejería de Cultura.

Pizarro Gómez, F. J., y Rodríguez Prieto, M. T. (2003). *El monasterio de Yuste y el Palacio de Carlos V*. Badajoz: Fundación caja de Badajoz.

Prisse d’Avennes, Émile. (2014). *Egyptian Art*. Köln: Taschen.

Puerto Fernández, M.<sup>a</sup> Isabel y Jódar Miñarro, Asunción. (2020). Estudio del patrimonio a través del dibujo: hipótesis visual sobre las imágenes de las Virtudes en el Peinador de la Reina. *Revista PH*, (99), 98–119. <https://doi.org/10.33349/2020.99.4426>

Puerto Fernández, M.<sup>a</sup> Isabel. (2020). Estudio del patrimonio a través del dibujo: hipótesis visual sobre las imágenes de los temples de la galería exterior en el Peinador de la Reina de la Alhambra. *Revista Eviterna*, (8), 181–202. <https://doi.org/10.24310/Eviternare.vi8.9835>

Puerto Fernández, María Isabel. (2016). *Ecclesia Igneus: Reconstrucción del patrimonio perdido* [Tesis de máster]. Universidad de Granada.

Ramos Torres, M.<sup>a</sup> Cruz. (1972). Álbum de la Alhambra: preparativos en la Alhambra ante la venida de Felipe V. *Cuadernos de la Alhambra*, (8), 91–98.

- Raya Retamero, Salvador. (2001). *Documentos para la historia de la Alhambra y el Palacio de Carlos V*. Albolote: Grupo de investigación HUM-594, Consejería de Educación y Ciencia, Dirección General de Universidades e investigación, Junta de Andalucía.
- Real Academia Española. (2019). Investigación. En *Diccionario de la lengua española* (edición de tricentenario). Consultado el 10 de junio de 2020. <https://dle.rae.es/investigaci%C3%B3n>
- Real Academia Española. (2019). Ornamento. En *Diccionario de la lengua española* (edición de tricentenario). Consultado el 10 de junio de 2020. <https://dle.rae.es/ornamento?m=form>
- Reder Gadow, Marion. (24 de Julio, 2019). Isabel de Portugal, gobernadora de los Reinos de España. En R. M. Martínez (Presidencia), *El mundo de Carlos V: la mujer en la Europa renacentista y en el Nuevo Mundo* [Conferencia]. Campus Yuste de la Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, Cuacos de Yuste.
- Redín Michaus, Gonzalo. (2007). *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527–1600*. Madrid: Editorial CSIC.
- Redondo Cantera, María José. (2000). La Casa Real Vieja de la Alhambra como residencia de Carlos V. En P. Galera Andreu (Ed.), *Carlos V y la Alhambra* (pp. 53–105). Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, Consejería de Cultura.
- Redondo Cantera, María José. (2010). Los sepulcros de la Capilla Real de Granada. En M. A. Zalama (Dir.), *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno* (pp. 185–214). Valladolid: Ayuntamiento de Tordesillas.
- Redondo Cantera, María José. (2013<sup>a</sup>). Arte y suntuosidad en torno a la Emperatriz Isabel de Portugal. *Ars & Renovatio*, (1), 109–147.
- Redondo Cantera, María José. (24–25 de junio, 2013<sup>b</sup>). El palacio “imperial” de Francisco de los Cobos en Valladolid. En M. C. Impronta (Presidencia), *El San Juanito de Úbeda restituido* (pp. 229–248) [Conferencia]. Actas de la Conferencia Internacional de Florencia.
- Redondo, M.J. y Zalama, M. A. (Coords.). (2009). *Carlos V y las artes: promoción artística y familia Imperial*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Réveil. (1833). *Loges du Vatican: Sujets peints a fresque par Raphael, et gravés a l'eau-forte, sur acier*. París: Audot Éditeur.
- Ricci, Franco Maria. (2002). *Roma Domus Aurea. La decorazione del Palazzo Neroniano nell'album delle "Terme di Tito" conservato al Louvre*. Milán: Editorial FMR spa.
- Riccioni, S. (2017, 14–15 de diciembre). Il bestiario liminale: la rappresentazione del mondo animale nei pavimenti musivi del Medioevo veneziano. En S. Riccioni (Presidencia), *Bestiarium: immagini, testi e contesti. La rappresentazione del mondo animale dal Medioevo all'Età moderna* [Conferencia]. Convegno internazionale di studi, Palazzo Grimani, Venecia.
- Ripa, Cesare. (1987). *Iconología* (J. Barja y Y. Barja, Trad.). Tomos I/II. Madrid: Akal.
- Rodríguez Moya, M.<sup>a</sup> Inmaculada. (2021, 14 de enero). Un emperador distante: visiones iconográficas de Carlos V en América. En Seminario de Estudios Latinoamericanos (Organizador), *V Centenario de la coronación de Carlos I de España como Rex Romanorum en Aquis-grán (1520–2020)* [Webinar]. Canal de YouTube La Madraza. <https://www.youtube.com/watch?v=DD4Y49NKR0I&feature=youtu.be>
- Rodríguez Prieto, M.<sup>a</sup> Teresa. (2017). Arquitectura carolina en Extremadura. Proceso constructivo de la residencia Imperial de Yuste. *Revista de estudios Extremeños*, 73(3), 2977–3010.
- Roldan, Joaquín y Marín, Ricardo. (2012). *Metodologías artísticas de investigación en educación*. Archidona: Ediciones Aljibe.
- Rosellini, Ippolito y Serino, Franco. (2003). *The monuments of Egypt and Nubia*. Cairo: The American University in Cairo Press.



Ruiz Fuentes, Vicente M. y Almagro, Antonio. (1985). Vandelvira en Úbeda obras inéditas: portadas. *Revista Ibiut*, (17), 8–19.

Ruiz Fuentes, Vicente Miguel. (1991). *Contratos de obra protocolizados ante los escribanos ubetenses durante el s. XVI* [Tesis de doctorado]. Universidad de Granada.

Ruiz Fuentes, Vicente Miguel. (1992). El pintor Julio de Aquilis: Aportes documentales a su vida y obra. *Cuadernos de arte de Universidad de Granada*, (23), 83–96.

Ruiz Prieto, Miguel. (1999). *Historia de Úbeda*. Granada: Facsímil.

Saccardo, F. (2017, 14–15 de diciembre). Marmi scolpiti medievali con raffigurazione di animali alla Ca'd'Oro e nelle raccolte del barone Giorgio Franchetti. En S. Riccioni (Presidencia), *Bestiarium: immagini, testi e contesti. La rappresentazione del mondo animale dal Medioevo all'Età moderna* [Conferencia]. Convegno internazionale di studi, Palazzo Grimani, Venecia.

Saccomani, Elisabetta. (1971). *Le "Grottesche" Venete del '500*. Tomo CXXIX. Venecia: Stamperia di Venezia, Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.

Salomón, Remigio. (s.f.). *Guía del Viajero en Granada*. Granada: Tipografía de D. Paulino V. Sabatel.

Salvini, Roberto. (1983). *Stanze e logge di Raffaello*. Novara: Istituto Geografico de Agostini.

Sánchez, Eustaquio. (2018, 5 de Julio). El principio vim vi repellere licet en la polémica sobre las conquistas de ultramar en el siglo XVI. En C. Chaparro (Presidencia), *Carlos V: Guerra y paz a ambos lados del Atlántico* [Conferencia]. Campus Yuste de la Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, Cuacos de Yuste.

Sánchez–Barriga Fernández, Antonio. (1999). *Informe de restauración del óleo sobre tabla "Calvario", atribuido a Alonso Gallego y Andrés de Melgar, procedente del Museo Arqueológico Provincial de Logroño (La Rioja)*. Ministerio de educación y cultura, Dirección general de Bellas artes y bienes culturales, Instituto del patrimonio histórico español. Consultado el 13 de diciembre de 2019. [http://catalogos.mecd.es/opac/doc?q=andres+melgar&start=0&rows=1&sort=-fecha%20desc&fq=mssearch\\_fld64&fv=\\* &fo=and&fq=media&fv=\\* &fo=and](http://catalogos.mecd.es/opac/doc?q=andres+melgar&start=0&rows=1&sort=-fecha%20desc&fq=mssearch_fld64&fv=* &fo=and&fq=media&fv=* &fo=and)

Sánchez–Montes González, Francisco. (2018). *El viaje de Felipe IV a Andalucía en 1624: tiempos de recursos y consolidación de lealtades*. Granada: Universidad de Granada.

Sánchez–Montes González, Francisco. (2019). La estancia de Felipe IV en Granada en 1624: el viaje de un monarca al sur. *Andalucía en la historia*, (65), 56–61.

Santos, Francisco. (1698). *Descripcion del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, vnica maravilla del mundo. Fabrica del el prvdentissimo Rey Filipo segundo, coronada por el catolico Rey Filipo IV. El Grande, con la magestuosa obra del Pantheon, y traslacion de los cuerpos Reales Reedificada por nuestro Rey, y señor Carlos II. Despves del incendio, y nuevamente exhornada con las excelentes pinturas de Lucas Jordan. Dedicada a su Magestad Catolica, por el Padre Fray Francisco de los Santos...* Madrid: Imprenta de Juan Garcia Infançon, Impresor de la S. Cruzada.

Sebastián López, Santiago. (1966). Las fuentes inspiradoras de los grutescos del plateresco. *Príncipe de Viana*, 27(104–105), 229–234.

Sebastián López, Santiago. (1981). *Arte y humanismo*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Sebastián López, Santiago. (1986). Los soportes antropomorfos y sus variaciones. *Fragmentos*, (8–9), 64–77.

Seco Álvarez, M. y Jódar Miñarro, A. (Eds.). (2015). *Los Templos de Millones de Años en Tebas*. Granada: Universidad de Granada.

Segala, Elisabetta. (1999). *Domus Aurea*. Roma: Electa.

Servantie, Alain. (2018, 4 de Julio). El Imperio Carolino vs. el Imperio Otomano. Choque de titanes. En C. Chaparro (Presidencia), *Carlos V: Guerra y paz a ambos lados del Atlántico* [Conferencia]. Campus Yuste de la Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, Cuacos de Yuste.



- Seznec, Jean. (1983). *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento* (J. Aranzadi, Trad.). Madrid: Taurus.
- Talvacchia, Bette. (2007). *Rafael*. Londres: Phaidon.
- Torre, R., Villafranca, M., Garnica, A., González, J. A., Villoria, J., Galera, P., Eagen, K. y Rodríguez, A. (2009). *Washington Irving y la Alhambra: 150 aniversario. 1859–2009* [Catálogo de exposición, Conjunto Monumental de la Alhambra y Generalife, Octubre 2009–febrero 2010]. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, Consejería de Cultura.
- Torres Balbás, Leopoldo. (1926). La Alhambra de hace un siglo. *Arquitectura. Revista mensual, Órgano oficial de la Sociedad Central de Arquitectos*, 8(90), 370–379.
- Torres Balbás, Leopoldo. (1931). Paseos por la Alhambra: La Torre del Peinador de la Reina o de la Estufa. *Archivo español de arte y arqueología*, 7(21), 193–212.
- Trentini, F. (2017, 14–15 de diciembre). Etología e metáfora del mundo nel soffitto della Sala Fogliami di Palazzo Grimani. En S. Riccioni (Presidencia), *Bestiarium: immagini, testi e contesti. La rappresentazione del mondo animale dal Medioevo all'Età moderna* [Conferencia]. Convegno internazionale di studi, Palazzo Grimani, Venecia.
- Trevisan, Angelo. (1993). *Lettere Sul Nuovo Mondo: Granada 1501*. Venecia: Albrizzi.
- Vasari, Giorgio. (1998). *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos (Antología)* (Méndez Baiges y Montijano García, Trad.). Madrid: Editorial Tecnos. (Original publicado en 1568).
- Vasari, Giorgio. (2004). *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos* (Giovanna Gabriele, Trad.). Madrid: Ediciones Cátedra. (Original publicado en 1568).
- Vázquez Vera, Miguel Ángel. (2017). *Posibilidades del dibujo griego en un contexto creativo contemporáneo: piezas cerámicas del Museo Arqueológico de Tesalónica* [Tesis de doctorado]. Universidad de Granada.
- Velázquez Bosco, Ricardo. (1914). *Informes acerca del estado de la Alhambra*. Granada: Tip. Noticiero Granadino.
- Velázquez de Echeverría, Juan y Romero Yranzo, José. (1764). *Paseos por Granada, y sus contornos, que en forma de dialogo traslada al papel Don Joseph Romero Yranzo*. Tomo I. Granada: Imprenta de Nicolàs Moreno.
- Vergara, Francesco. (2018, 4 de Julio). Sicilia: frontera y puerta del Mediterráneo de Carlos V y Felipe II. En C. Chaparro (Presidencia), *Carlos V: Guerra y paz a ambos lados del Atlántico* [Conferencia]. Yuste de la Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, Cuacos de Yuste.
- Vilar Sánchez, Juan Antonio. (2000). La cara humana del emperador Carlos V. En P. Galera Andreu (Ed.), *Carlos V y la Alhambra* (pp. 131–161). Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, Consejería de Cultura.
- Vilar Sánchez, Juan Antonio. (2016). *1526 Boda y luna de miel del emperador Carlos V: la visita imperial a Andalucía y al Reino de Granada*. Granada: Universidad de Granada.
- Vilar Sánchez, Juan Antonio. (2020, 30 de noviembre). El verano inolvidable de Carlos V en Granada: Soñando con la paz entre guerras. En Seminario de Estudios Latinoamericanos (Organizador), *V Centenario de la coronación de Carlos I de España como Rex Romanorum en Aquisgrán (1520-2020)* [Webinar]. Canal de YouTube La Madraza. <https://www.youtube.com/watch?v=nlGnHy-qF3E>
- Vílchez Vílchez, Carlos. (1988<sup>a</sup>). *La Alhambra de Leopoldo Torres Balbás (obras de restauración y conservación. 1923–1936)*. Granada: Comares.
- Vílchez Vílchez, Carlos. (1988<sup>b</sup>). *Las actuaciones arqueológicas y arquitectónicas conservadoras en la Alhambra en la etapa de Leopoldo Torres Balbás: (1923–1936)* [Tesis de Doctorado]. Universidad de Granada.
- Villa Emo Foundation Onlus. (2019). *El trabajo de Battista Zelotti*. Fondazione Villa Emo Onlus. Consultado el 5 de agosto de 2019. <https://www.villaemo.org/la-pittura>



Villafranca, M.<sup>a</sup> del Mar. (2007). Peinador de la Reina: investigación y síntesis cultural. *Cuadernos de la Alhambra*, 41(42), 7.

Viñes Millet, Cristina. (1984). La visión de la Alhambra en la prensa Granadina del XIX. *Cuadernos de arte de Universidad de Granada*, (16), 389–426.

Viñes Millet, Cristina. (2007). Viajeros en la Alhambra: el Peinador de la Reina. *Cuadernos de la Alhambra*, 41(42), 151–171.

Virgilio Marón, Publio. (1985). *La Eneida* (E. Rull, narr.). Madrid: Club Internacional del Libro, Colección Grandes Genios de la Literatura Universal. (Original publicado en 19 a. C.).

Vitruvio Polión, Marco. (1987). *Los diez libros de arquitectura* (J. Ortiz y Sanz, Trad.). Barcelona: Alta Fulla. (Original publicado en 15 a. C.).

Zambon, F. (2017, 14–15 de diciembre). Il verme e la fenice: gli animali come “simboli dissomiglianti” in Giovanni Scoto Eriugena. En S. Riccioni (Presidencia), *Bestiarium: immagini, testi e contesti. La rappresentazione del mondo animale dal Medioevo all’Età moderna* [Conferencia]. Convegno internazionale di studi, Palazzo Grimani, Venecia.

Zamperini, Alessandra. (2007). *Le grottesche: il sogno della pittura nella decorazione parietale*. Verona: Arsenale Editrice.

Zungo, Francesca. (2013). *Decorazioni naturalistiche nella Venezia del Cinquecento: la sala Fogliami di Palazzo Grimani e la Sacrestia di San Salvador* [Tesis de doctorado]. Università Ca’ Foscari.

\*Normativa APA séptima edición\*

\*La última revisión de los enlaces webs de este apartado tuvo lugar el 14 de enero de 2021\*

## Fuentes primarias

A.P.A.G. Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra. Caja 2, legajos 5, 6, 7, 10, 13.

A. H. M. U., F. P. N. Juan de Córdoba. Legajo 767, ff. 173r.–173v.; 174r.–174v.; 175r. Referencia. 43.566.





LUGARES D

E CONSULTA



## Lugares de Consulta Físicos

- A.H.M.U. Archivo Histórico Municipal de Úbeda. [https://aytoubeda.transparencialocal.gob.es/es\\_ES/archivo-y-biblioteca](https://aytoubeda.transparencialocal.gob.es/es_ES/archivo-y-biblioteca)
- A.P.A.G. Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife. <https://www.alhambra-patronato.es/descubrir/investigacion/archivo>
- B.M.A. Biblioteca Municipal de Alcaracejos. <http://bibliotecaalcaracejos.blogspot.com/>
- B.M.AÑ. Biblioteca Municipal de Añora.
- B.M.P. Biblioteca Municipal de Pozoblanco.
- B.M.U. Biblioteca Municipal de Umbrete.
- B.N.M. Biblioteca Nazionale Marciana. <https://marciana.venezia.sbn.it/>
- B.P.G. Biblioteca Palazzo Grimani. <https://polomusealeveneto.beniculturali.it/musei/museo-di-palazzo-grimani>
- B.Q.S. Biblioteca Querini Stampalia. <http://www.querinistampalia.org/ita/biblioteca.php>
- B.UGR. Biblioteca Universidad de Granada. <https://biblioteca.ugr.es/>
- B.UJA. Biblioteca Universidad de Jaén. <https://www.ujaen.es/servicios/biblio/>
- F.C.A. Fundación Casa Alba. <https://www.fundacioncasadealba.com/>
- M.L.G. Museo Lázaro Galdiano. <http://www.flg.es/>
- M.P.V. Museos y Palacios Vaticanos. <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/es.html>

\*La última revisión de los enlaces webs de este apartado tuvo lugar el 14 de enero de 2021\*

## Webs de Consulta

- A.G.A. Archivo General de la Administración. Colección Digital. <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/archivos/aga/portada.html>
- A.H.N. Archivo Histórico Nacional. Colección Digital. <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/archivos/ahn/portada.html>
- A.M. The Albertina Museum Viena. Colección Digital. <https://www.albertina.at/home>
- A.P.A.G. Patronato de la Alhambra y Generalife. Colección digital. <https://www.alhambra-patronato.es/ria/handle/10514/11>
- A.R.A.H. Archivo de la Real Academia de la Historia. Colección Digital. <http://bibliotecadigital.rah.es/es/inicio/inicio.do>
- B.A.P. Beaux-arts de Paris. Colección Digital. <https://www.beauxartsparis.fr/fr>

B.D.CL. Biblioteca Digital Castilla y León. <http://bibliotecadigital.jcyl.es/>

B.M. British Museum. Colección Digital. <https://www.britishmuseum.org/>

B.N.E.–B.D.H. Biblioteca Nacional de España. Biblioteca Digital Hispánica. <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>

B.N.E.–H.D. Biblioteca Nacional de España. Hemeroteca Digital. <http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>

B.V.A. Biblioteca Virtual de Andalucía. <http://www.bibliotecasdeandalucia.es/web/biblioteca-virtual-de-andalucia>

B.V.CSIC. Biblioteca Virtual del CSIC. <http://bibliotecas.csic.es/>

B.V.F.N.Y. Biblioteca Virtual The Frick Collection de New York. <https://www.frick.org/research/library>

B.V.M.C. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/>

B.V.P.A. Biblioteca Virtual del Principado de Asturias. <http://www.biblioasturias.com/biblioteca-virtual-del-principado-de-asturias/>

B.V.P.H. Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. <https://prensahistorica.mcu.es/>

C.E.R.E.S. Red digital de Colecciones y Museos de España. Ministerio de Cultura y Deporte. <http://ceres.mcu.es/>

DD.UAB. Dipòsit digital de documents de la UAB. <https://ddd.uab.cat/>

D.I.A. Detroit Institute of Arts. Colección Digital. <http://www.dia.org/>

Dialnet. <https://dialnet.unirioja.es/>

DIGIBUGR. Fondo bibliográfico antiguo de la Universidad de Granada. Colección Digital. <https://digibugr.ugr.es/handle/10481/163>

E.libro. <https://elibro.net/>

F.M.S. Fundación Casa Medina Sidonia. <http://agfcms.com/>

F.R.A. Fundación Rodríguez Acosta. Colección Digital. <http://www.fundacionrodriguezacosta.com/>

F.V.E. Fondazione Villa Emo. <https://www.villaemo.org/>

G.D.U. Gallerie Degli Uffizi. Colección Digital. <https://www.uffizi.it/>

I.P.C.E. Instituto del Patrimonio Cultural de España. Colección Digital. <https://ipce.culturaydeporte.gob.es/documentacion/archivo.html>

K.M.W. Kunsthistorisches Museum Wien. Colección Digital. <https://www.khm.at/>

M.A.C.P.S. Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla. <http://www.museosdeandalucia.es/web/museodeartesycostumbrespopularesdesevilla>

M.E.T. The Metropolitan Museum of Art, New York. Colección Digital. <https://www.metmuseum.org/>

M.L. Musée du Louvre. Colección Digital. <https://www.louvre.fr/>

M.N.A. Museo Nacional de Antropología. Colección Digital. <http://www.culturaydeporte.gob.es/mnantropologia/>

M.N.A.D. Museo Nacional de Artes Decorativas. Colección Digital. <http://www.culturaydeporte.gob.es/mnartesdecorativas/>



M.N.E. Museo Nacional de Estocolmo. Colección Digital. <https://www.nationalmuseum.se/>

M.N.P. Muzeum Narodowe W Poznaniu. Colección Digital. <https://mnp.art.pl/>

M.N.PRA. Museo Nacional del Prado. Colección Digital. <https://www.museodelprado.es/>

N.G.A. National Gallery of Art, Washington D. C. Colección Digital. <https://www.nga.gov/>

O.A.O. Oxford Art Online. Grove art online. Benezit Dictionary of artists. <https://www.oxfordartonline.com/groveart>

Ö.N.B. Österreichische Nationalbibliothek. <https://www.onb.ac.at/>

P.A.R.E.S. Portal de Archivos Españoles. <http://pares.culturaydeporte.gob.es/>

P.G.M. Paul Getty Museum. Colección Digital. <https://www.getty.edu/art/collection/>

R.A.BB.AA.S.F. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Biblioteca y Colección Digital. <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/archivo-biblioteca>

R.A.C.O. Revistes Catalanes amb Accés Obert. <https://www.raco.cat/index.php>

R.A.G.BB.AA. Real Academia Gallega de Bellas Artes. <http://www.academiagallegabellasartes.org/>

R.B.E. Real Biblioteca de España. Patrimonio Nacional. Colección Digital. <https://www.realbiblioteca.es/>

R.C.T. Royal Collection Trust. Colección Digital. <https://www.rct.uk/>

R.S. Residenzgalerie Salzburg. Colección Digital. <https://www.domquartier.at/residenzgalerie>

S.K.D. Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Colección Digital. <https://www.skd.museum/>

S.M. Städel Museum. Colección Digital. <https://www.staedelmuseum.de/de>

U.M.M.A. University of Michigan Museum of Art. Colección Digital. <https://umma.umich.edu/>

Úbeda. Revista Ibiut. [www.Vbeda.com/ibiut/index.php](http://www.Vbeda.com/ibiut/index.php)

V&A.M. Victoria and Albert Museum. Colección Digital. <https://www.vam.ac.uk/>

Villa Farnese Caprarola. <http://www.polomusealelazio.beniculturali.it/index.php?it/239/palazzo-farnese>

Villa Farnesina. <http://www.villafarnesina.it/>

Wikimedia Commons. <https://commons.wikimedia.org/wiki/Portada>

YouTube. <https://www.youtube.com/>

\*La última revisión de los enlaces webs de este apartado tuvo lugar el 14 de enero de 2021\*

## Lugares Visitados

Alhambra, Granada.  
Capilla de Luis de Lucena, Guadalajara.  
Capilla del Salvador, Úbeda.  
Casa de los Tiros, Granada.  
Catedral y Capilla Real, Granada.  
Colación de Santa María, Úbeda.  
Colación de Santo Domingo, Úbeda.  
Convento de Santa Inés, Granada.  
Hospital de Santiago, Úbeda.  
Iglesia de San Matías, Granada.  
Iglesia de San Nicolás, Úbeda.  
Iglesia de San Pablo, Úbeda.  
Iglesia de San Pedro y San Pablo, Granada.  
Iglesia de Santa María, Torreperogil.  
Iglesia de Santa María, Úbeda.  
Iglesia de Santo Domingo, Granada.  
Iglesia de Segura de la Sierra.  
Iglesia del Salvador, Venecia.  
La Madraza, Granada.  
Monasterio de San Jerónimo de Yuste, Cuacos de Yuste.  
Museo Arqueológico de Granada.  
Museo de Bellas Artes de Granada.  
Museo y Palacios Vaticanos, Ciudad del Vaticano.  
Palacio de Francisco de los Cobos, Úbeda.  
Palacio de Vázquez de Molina, Úbeda.  
Palacio del Infantado, Guadalajara.  
Palacio del Marqués de Santa Cruz, El Viso del Marqués.  
Palazzo Grimani, Venecia.  
Plaza de las Pasiegas, Granada.  
Real Chancillería, Granada.  
Real Monasterio de San Jerónimo, Granada.  
Ruinas iglesia de Santo Tomás, Úbeda.







# Agradecimientos



Quisiera dedicar este apartado para mostrar mi gratitud a Asunción Jódar Miñarro, mi tutora y directora de tesis, por haber confiado plenamente en mí desde el primer momento para emprenderme en la carrera investigadora, primero con mi trabajo final de máster y posteriormente con la presente tesis doctoral; por haberme ayudado con sus consejos durante este camino y por haberme enseñado nuevas formas de ver el Arte. Ella ha sido y será una gran fuente de inspiración.

Por permitirme colaborar como miembro del equipo de investigación, dar las gracias a Ricardo Marín Viadel, investigador principal del proyecto I+D+I “Métodos artísticos y visuales de investigación, innovación educativa e intervención social” MAIN 4 (Referencia del proyecto: HAR2016-76353-R), dentro del Grupo de Investigación *Composición y narrativa en el dibujo contemporáneo* (HUM-805). La participación en el equipo de investigación ha sido una experiencia muy enriquecedora con los estudios de las pinturas murales de las Habitaciones del Emperador en la Alhambra, muy ligados a esta tesis doctoral y en el que he podido contribuir en una publicación editada por el Patronato de la Alhambra y Generalife y Universidad de Granada, divulgando parte de este estudio; además de la participación en las exposiciones artísticas colectivas con parte de obra creada para las hipótesis visuales del Peinador de la Reina de la Alhambra. Las exposiciones se han celebrado primeramente en la Sala Cripta del palacio de Carlos V entre los días 28 de octubre de 2020 y 29 de enero de 2021, y posteriormente en el Hospital de Santiago de Úbeda durante el mes de mayo de 2021.

También quiero hacer mención al Patronato de la Alhambra y Generalife para agradecerles las facilidades que me han proporcionado para el desarrollo y elaboración de la presente investigación desde el año 2016 hasta la actualidad: a la dirección del Patronato, al personal del Servicio de Investigación y al personal del Archivo y Biblioteca.

Asimismo, quiero dar las gracias al Polo Museale del Veneto con la dirección de Daniele Ferrara, y en especial al Palazzo Grimani de Venecia por haberme acogido durante tres meses para llevar a cabo parte de mi trabajo. Debo mencionar a la Diputación de Córdoba por haberme otorgado una beca ELMER para poder realizar dicha estancia de investigación.

Nombrar también al palacio del Infantado de Guadalajara, a Turismo de Guadalajara y al Museo Lázaro Galdiano por haberme facilitado de primera mano material para la investigación; a Ramón Beltrán Almazán, director del Archivo Histórico Municipal de Úbeda, por haberme permitido acceder a las fuentes históricas y por facilitarme material de investigación; al personal de las bibliotecas visitadas por proporcionarme los recursos digitales y materiales; a los responsables de todos los monumentos visitados por la cortesía ofrecida, otorgándome información y autorizándome para la realización de fotografías; a todas las Instituciones públicas y privadas mencionadas a lo largo de la investigación por ofrecer el servicio de sus recursos digitalizados para la investigación académica.

Resaltar el apoyo recibido de mis padres, de mi hermana y de toda mi familia durante todos estos años, sin cuyos ánimos me hubiera sido aún más complicado elaborar este proyecto. Ellos son responsables de construir lo que soy hoy.

Gracias por todo.



# María Isabel Puerto Fernández



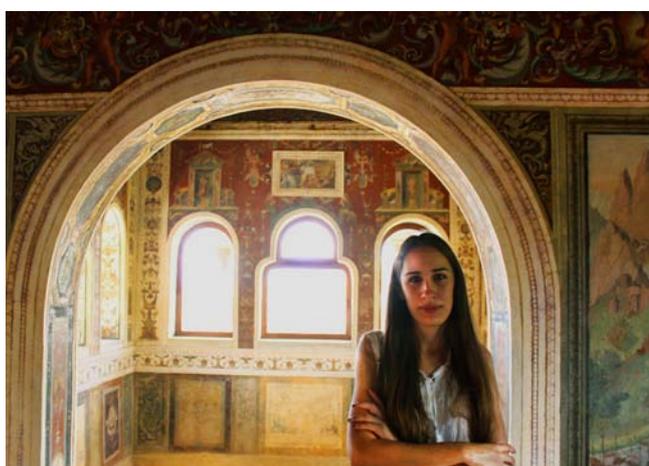
Puerto Fernández, María Isabel (Alcaracejos, 1993).

Graduada en Bellas Artes por la Universidad de Granada (2015). Máster oficial en *Dibujo: creación, producción y difusión* por la Universidad de Granada (2016). Doctorado en el programa *Historia y Artes* de la Universidad de Granada; línea de investigación *Creación artística, audiovisual y reflexión crítica*.

Miembro del Grupo de Investigación *Composición y narrativa en el dibujo contemporáneo* (HUM-805). Colaboración en el proyecto I+D+I “Métodos artísticos y visuales de investigación, innovación educativa e intervención social”, *MAIN 4* (Referencia del proyecto: HAR2016-76353-R).

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-3457-7022>

Correo electrónico: maisapufe@gmail.com



---

Puerto Fernández, María Isabel (Alcaracejos, 1993).

Graduated in Fine Arts, University of Granada (2015). Official master in *Drawing: creation, production and diffusion*, University of Granada (2016). PhD in *History and Arts* program, University of Granada; research line *Artistic creation, audiovisual and critical reflection*.

Research Group Member *Composition and narrative in contemporary drawing* (HUM-805). Collaboration in R+D+I project “Artistic and visual research methods, educational innovation and social intervention”, *MAIN 4* (Reference: HAR2016-76353-R).

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-3457-7022>

E-mail: maisapufe@gmail.com







*M.I.P.F.*

