

TESIS DOCTORAL

# PINTURA MURAL DEL RENACIMIENTO ITALIANO EN LA ALHAMBRA

NURIA MARTÍNEZ JIMÉNEZ



VOLUMEN I

DIRIGIDA POR EL DR. ANTONIO JUAN CALVO CASTELLÓN

PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA Y ARTES

UNIVERSIDAD DE GRANADA

2019

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales  
Autor: Nuria Martínez Jiménez  
ISBN: 978-84-1117-755-9  
URI: <https://hdl.handle.net/10481/80737>

# ÍNDICE

## VOLUMEN I.

|   |     |
|---|-----|
| RESUMEN.....  | 11  |
| RIASSUNTO .....   | 13  |
| INTRODUCCIÓN.....   | 15  |
| METODOLOGÍA.....  | 21  |
| AGRADECIMIENTOS.....  | 31  |
| I .DECORACIÓN MURAL DE LA ALHAMBRA EN LOS ALBORES DEL SIGLO XVI.....  | 33  |
| 1.1. La pintura mural de los Palacios Nazaríes.....   | 36  |
| 1.1.1. Yeserías .....   | 40  |
| 1.1.2. Revestimientos exteriores y bóvedas .....  | 41  |
| 1.1.3. Zócalos pintados .....   | 42  |
| 1.1.4. Las pinturas de la casa del Partal.....  | 47  |
| 1.2. La ornamentación pictórica en la época de los Reyes Católicos .  | 49  |
| II. GÉNESIS DEL ORNATO DE LAS ESTANCIAS IMPERIALES  | 61  |
| 2.1. Pedro Machuca, muralista en Italia .....   | 61  |
| 2.2. El establecimiento de Pedro Machuca en Granada .....   | 79  |
| 2.2.1. La decoración frustrada de la Capilla Real.....  | 80  |
| 2.3. La gestación del proyecto imperial en la Casa Real de la Alhambra: la visita de Carlos V e Isabel de Portugal en 1526..... | 90  |
| 2.4. Pedro Machuca maestro mayor de Obras de las Casas Reales de la Alhambra.....   | 101 |
| 2.5. En busca del modelo italiano: el retorno de Machuca a Italia en 1527.....  | 104 |
| 2.6. La construcción de los Cuartos Nuevos (1528-1535).....   | 108 |
| 2.6.1. Los Cuartos Nuevos (1529 -1532).....   | 111 |

|   |     |
|---|-----|
| 2.6.2. El acercamiento del Emperador y su círculo más próximo a la pintura mural del <i>cinquecento</i> italiano: Bolonia, Mantua y Génova (1529-1533)..... | 116 |
| 2.6.3. Las reformas de las Estancias Nuevas de la Casa Real Vieja (1532-1536).....  | 140 |
| II. PROCESO ORNAMENTAL DE LAS ESTANCIAS IMPERIALES .....  | 149 |
| 3.1. Dirección y supervisión de las obras.....  | 149 |
| 3.1.1. Diseño del programa iconográfico.....  | 152 |
| 3.2. Una <i>bottega</i> italiana en el corazón de la Alhambra. ....   | 154 |
| 3.2.1. Composición del taller.....  | 156 |
| 3.2.2. Funcionamiento del taller.....   | 185 |
| 3.2.3. Materiales.....  | 188 |
| 3.3. Las técnicas pictóricas empleadas en las pinturas de las Estancias Imperiales y la Estufa .....  | 228 |
| 3.3.1. Fresco acabado a seco: Historias y figuras.....  | 234 |
| 3.3.2. Técnicas mixtas con aglutinantes magros: grutescos sobre estuco. ....  | 239 |
| 3.4. Procedimientos.....  | 252 |
| 3.4.1. Preparación del muro .....   | 252 |
| 3.4.2. Procedimientos de transferencia. ....  | 254 |
| 3.4.3. Acción pictórica.....  | 258 |
| IV. EL PROGRAMA ICONOGRÁFICO.....   | 301 |
| 4.1. Pinturas mitológicas: la fábula de Faetón .....  | 303 |
| 4.1.1. Antecedentes iconográficos de la historia de Faetón pintada en Granada .....   | 303 |
| 4.1.2. El mito de Faetón de la Estufa de la Alhambra.....   | 305 |
| 4.2. La Campaña de Túnez .....  | 312 |
| 4.2.1. Breve contextualización de la Campaña de Túnez 1535.....   | 313 |
| 4.2.2. La cartografía mural: de la representación geográfica a la figuración de un acontecimiento histórico.....  | 318 |
| 4.2.3 Las pinturas de la Campaña de Túnez de la Estufa de la Alhambra .....   | 323 |

|   |     |
|---|-----|
| 4.3. El naturalismo en las Estancias Imperiales de la Alhambra.....   | 335 |
| 4.3.1. Motivos de inspiración .....   | 335 |
| 4.3.2. La representación de la Naturaleza en las Estancias Imperiales .....   | 338 |
| 4.4. La decoración grutesca del Cuarto de la Estufa .....   | 404 |
| V. LA “ESCUELA DE LA ALHAMBRA” Y LA DIFUSIÓN DE LA PINTURA MURAL DEL RENACIMIENTO ITALIANO EN GRANADA Y JAÉN EN EL SIGLO XVI..... | 419 |
| 5.1. La difusión de la pintura mural del Renacimiento italiano en Granada .....   | 420 |
| 5.1.1. La casa de los Tiros.....  | 421 |
| 5.1.2. La Universidad y el Colegio Imperial de la Santa Cruz de la Fe. ....   | 428 |
| 5.1.3. Las casas de Álvaro de Bazán.....  | 430 |
| 5.1.4. El palacio del marqués del Salar (Las casas del Pulgar) . ....   | 432 |
| 5.1.5. Las pinturas del Palacio de Santa Inés.....  | 434 |
| 5.2. Julio Aquiles en Úbeda y la pintura mural jiennense del Renacimiento. ....   | 441 |
| 5.2.1. Julio Aquiles, Alexandre Mayner y el Palacio de Francisco de los Cobos en Úbeda .....                                      | 442 |
| 5.2.2. El establecimiento de Julio Aquiles en Úbeda. ....   | 446 |
| 5.2.3. La estela de Julio Aquiles en la pintura mural jiennense en la segunda mitad del siglo XVI.....                            | 451 |
| 5.3. “Aquí se formaron los ingenios españoles” .....  | 457 |
| VI. CONCLUSIONES .....  | 467 |
| CONCLUSIONI .....   | 473 |

# ÍNDICE

## VOLUMEN II

|  |     |
|--|-----|
| VII. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA .....  | 5   |
| VIII. APÉNDICE DOCUMENTAL .....  | 45  |
| 8.1. Documentación publicada sobre decoraciones murales en la ciudad de Granada en el siglo XVI.....   | 49  |
| 1. Capilla Real de Granada .....   | 49  |
| 2. Santa María de los Valles, Rieti (1528) .....   | 52  |
| 3. “Contra Julium Romanum pictorem” (1533).....  | 53  |
| 4. Colegio imperial de la Santa Cruz de la Fe Pagos a Juan Páez, Domingo de Trueba, Pedro de Robles y Miguel Quintana por la pintura de diversos espacios (1539) ..... | 54  |
| 5. Sobre el retablo de San Nicolás en Granada (1542).....  | 63  |
| 6. Bautismo de Antonio Aquiles( 1545) .....  | 70  |
| 7. Testamento de Julio de Aquilis (1556) .....   | 71  |
| 8.2. Documentación inédita alusiva a la decoración pictórica de las Estancias Imperiales.....  | 75  |
| 8. Cuadernos de nóminas del personal de las obras de la Casa Real (nueva y vieja).....   | 75  |
| 9. 1544, noviembre 5- Alhambra.....  | 116 |
| 10. 1545, octubre, 6. Alhambra- 1545, noviembre, 7. Alhambra. ..   | 118 |
| 11. 1546, marzo 26 – Alhambra. ....  | 126 |
| IX. CORPUS DE IMÁGENES .....   | 129 |

# RESUMEN

La investigación que presentamos plantea el análisis en profundidad de las Estancias Imperiales desde su gestación hasta la ejecución de la decoración pictórica, siguiendo paradigmas italianos.

El estudio se inicia, a manera de preludio, en época nazarí presentando la importancia del color en los muros de la Alhambra islámica y de los Reyes Católicos que, en cierta manera, preservaron el ornato original.

El gran punto de inflexión tuvo lugar en época Imperial, cuando la Casa Real Vieja se transformó para crear nuevas estancias que recibieran con dignidad renacentista al Emperador a su regreso a Granada. En este contexto, antes de la construcción del Palacio de Carlos V se agiganta la figura del arquitecto y pintor Pedro Machuca, artista cuya formación italiana en el círculo de Rafael resultó determinante para el desarrollo del proyecto.

Clave es también, el acercamiento del Emperador y su corte a la pintura mural italiana en las grandes residencias palaciegas, es el caso de las de Federico II Gonzaga en Mantua o la de Andrea Doria en Génova, una experiencia que se gestó a lo largo de los viajes de Carlos V por Italia entre 1529 y 1533.

El proyecto ornamental granadino no hubiera sido posible sin la presencia de dos maestros italianos, que llegaron a España bajo el mecenazgo de Francisco de los Cobos: Julio Aquiles y Alexandre Mayner. Estos artistas no sólo dejaron lo mejor de su obra conocida en la Alhambra, sino que fueron una importante referencia para muchos otros pintores de Granada y Jaén. Ambos fueron, además, los principales responsables de la introducción de novedosos aspectos técnicos y de importantes soluciones pictóricas e iconográficas.

La investigación es, por tanto, una relevante aportación a un renovado conocimiento de la pintura mural de ascendencia italiana en España.





# RIASSUNTO

La ricerca che presentiamo solleva l'analisi approfondita delle Stanze Imperiali dalla loro gestazione, all'esecuzione della decorazione pittorica, secondo i paradigmi italiani.

L'indagine comincia, in quanto preludio, nell'era nasride mostrando l'importanza del colore sui muri dell'Alhambra e dei Monarchi Cattolici che, in un certo senso, conservarono l'ornamento originale.

La grande svolta ebbe luogo in epoca imperiale, quando i palazzi nasridi furono trasformati per creare nuove camere che ricevertero l'Imperatore, con dignità rinascimentale, al suo ritorno a Granada. In questo contesto, prima di iniziare la costruzione del Palazzo di Carlo V, la figura dell'architetto e pittore Pedro Machuca, un artista la cui formazione italiana nella cerchia di Raffaello fu decisiva per lo sviluppo del progetto.

Fondamentale è anche l'approccio dell'Imperatore e della sua corte alla pittura murale italiana nelle grandi residenze: è il caso di quelli di Federico II Gonzaga a Mantova o quella di Andrea Doria a Genova, un'esperienza che si è sviluppata durante i viaggi di Carlos V per l'Italia tra il 1529 e il 1533.

Il progetto ornamentale di Granada non sarebbe stato possibile senza la presenza di due maestri italiani, arrivati in Spagna con il patrocinio di Francisco de los Cobos: Giulio Aquili e Alexandre Mayner. Questi artisti non hanno lasciato soltanto dei loro lavori migliori nella Alhambra, ma sono diventati anche dei punti di riferimento per molti altri pittori spagnoli, soprattutto di Granada e di Jaen. Entrambi sono stati anche i principali responsabili dell'introduzione di nuovi aspetti tecnici e di importanti soluzioni pittoriche ed iconografiche.

L'indagine è pertanto, un contributo significativo per una conoscenza rinnovata della pittura murale del Rinascimento italiano nella Spagna.



# INTRODUCCIÓN

Esta tesis se inscribe en las áreas de conocimiento que han definido mi formación académica, la Historia y la Historia del Arte. Cuando le planteé mis inquietudes al doctor Antonio Calvo Castellón decidimos plantear el estudio de la pintura mural granadina en la Edad Moderna. Para ello, comenzamos realizando un estado de la cuestión que se materializó en el Trabajo de Investigación Tutelada: *Juan de Medina, un muralista en la Granada de la Edad Moderna*. En él, abordamos la trayectoria del pintor durante la primera mitad del siglo XVIII, destacando el análisis de los programas iconográficos de la Iglesia de San Jerónimo y la Basílica de Nuestra Señora de las Angustias de Granada.

Contextualizando el proyecto desde las primeras manifestaciones de la pintura mural granadina en el siglo XVI, advertimos el potencial y el interés de las pinturas murales del Peinador de la Reina o la Estufa, y en general de las Estancias Imperiales.

La trascendencia de estas pinturas tanto en el conjunto monumental de la Alhambra como en el contexto de la introducción de la pintura mural del Renacimiento en España, resulta incuestionable.

Desde su realización, el refinamiento y la singularidad de estos espacios quedaron reflejados en los testimonios de los viajeros, e incluso en los “graffitis” de los muros, donde aparecen los nombres y las fechas de la estancia de los ilustres visitantes.

La relevancia de Aquiles y Mayner en nuestro país fue recogida prácticamente desde su llegada. El primero que los menciona es Cristóbal Villalón en su *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo moderno* (1539). Desde el punto de vista histórico- artístico encontramos su mención en el *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco (1648), en el *Museo Pictórico y escala óptica* de

## Nuria Martínez Jiménez

Antonio Palomino (1715-1724) o en el *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España* de Juan Agustín Ceán Bermúdez (1800). A pesar de las noticias pioneras recogidas en los trabajos de estos eruditos, no fue hasta 1887 cuando Manuel Gómez Moreno publicó el primer estudio científico sobre las obras de Julio Aquiles y Alejandro Mayner en la Casa Real de la Alhambra. En él, el investigador aportó la única documentación conocida hasta ahora sobre el proceso de ejecución de las pinturas, la trayectoria de los pintores o el programa iconográfico.

A lo largo del siglo XX y favorecidas por las restauraciones- entre las que destaca la de Torres Balbás- las pinturas fueron consolidando su valor como muestra de la introducción de la pintura de la Escuela de Rafael y del arte del Renacimiento. Como resultado, encontramos breves menciones a las pinturas, a sus autores y al programa iconográfico en la mayor parte de la historiografía en torno al arte del Renacimiento en España.

Más allá de las referencias a los pintores en guías o en las obras citadas, una de las historiadoras más influyentes ha sido Rosa López Torrijos. Desde sus primeras investigaciones la doctora fue consolidando la relación de los artistas, Aquiles y Mayner con la escuela de Rafael. En sus estudios profundizó en la relación de los grutescos con las pinturas de Udine y en la modernidad que supuso la introducción de estas decoraciones *alla'antica* en las estancias granadinas de la Alhambra. Además, planteó la autoría de Julio en varios diseños conservados en el Museo Metropolitano de Nueva York, y manifestó la relevancia del naturalismo de las Salas de las Frutas, por su indudable conexión con las pinturas de las Logias Vaticanas, así como por su relevancia en el desarrollo de la pintura de bodegones en nuestro país. Por otra parte, López Torrijos realizó importantes aportaciones sobre la trayectoria de Aquiles, identificando sus conexiones familiares con el reconocido pintor Antoniazio Romano y planteó también, la vinculación de Mayner con Perino del Vaga en Génova.

Junto a los estudios de la historiadora, para comprender la relación de los artistas con Italia resultan esenciales los textos de Nicole Dacos. Entre otras aportaciones, destaca la argumentación de la presencia de Pedro Machuca en la Escuela de Rafael, que posteriormente fue corroborada por Liliana Campos; Dacos señala además la conexión de la Estufa de la Alhambra con otras importantes estufas romanas del Renacimiento, como la del Cardenal Bibbiena y la de Clemente VII, así como la vinculación de Julio Aquiles con grandes obras italianas como la Villa Madama, la Estufa

de Clemente VII en Castel Sant'Angelo o el Palacio Doria en Génova, donde según la estudiosa belga pudo ser contratado en 1533.

En cuanto a la trayectoria de Aquiles, también es preciso indicar la atribución de Dacos sobre varios diseños conservados en el Museo Metropolitano de Nueva York; María del Carmen Heredia también le concede la autoría de un importante número de dibujos que forman parte del *Libro de dibujos* de Alonso Berruguete, conservado en la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid.

Además de la trayectoria de los pintores, otro tema que ha motivado la realización de diversos estudios, y que a grandes rasgos también había sido abordado por los autores ya citados, es el programa iconográfico. Entre los artículos contemporáneos más relevantes se encuentra el estudio de los grutescos realizado por José Manuel Almansa y los aportes de Cordero Ciria, que identificó las Historias de Faetón como las primeras representaciones pictóricas del Mito de Ovidio en España. Los episodios de la Campaña de Túnez, favorecidos por su carácter histórico y por la relación de los tapices del mismo tema, han suscitado un mayor interés. Entre los trabajos más relevantes sobresale la obra de Horn *Jan Cornelisz, painter of Charles V and his conquest of Tunis* (1995) donde compara las pinturas con los tapices, cuyos cartones fueron realizados por Vermeyen. Las escenas fueron analizadas también, desde el punto de vista simbólico por Eduardo Blázquez en «El Peinador de la Reina en La Alhambra. Los paisajes testimoniales de conquistas» (1994), y geográfico por Martín Lillo Carpio en el artículo «Consideraciones sobre el realismo geográfico de las pinturas sobre la conquista de Túnez existentes en la Casa Real Vieja de la Alhambra» (1998). Finalmente indicar, el artículo de José Manuel Rodríguez Domingo y de Ana María Gómez Román en el que se abordó sucintamente la evolución de las también llamadas Habitaciones de Carlos V.

A pesar de la variedad de estudios que tratan las pinturas y las Estancias, no fue hasta el año 2000 y sobre todo, 2007, cuando se realizaron los estudios más completos. El primero tuvo lugar con motivo de la Exposición de Carlos V y la Alhambra; en el catálogo, Redondo Cantera abordó la construcción de las Estancias Imperiales y López Torrijos realizó el estudio de la decoración. En cuanto a la publicación de 2007 se trata de un volumen monográfico, el número 42 de *Cuadernos de la Alhambra*, en el que diversos especialistas abordaron las transformaciones de la Torre de Abū l-Haÿÿâÿ, desde su construcción en época nazarí hasta

## **Nuria Martínez Jiménez**

las últimas restauraciones. De esta forma nos situamos ante un tema que aparentemente es conocido, pero que, en gran medida, continúa sosteniéndose sobre los pilares sentados por Gómez Moreno en el siglo XIX y centrado en la presencia de los pintores, principalmente Julio, y en la exclusiva descripción de los principales programas iconográficos de la Estufa o Peinador de la Reina.

En este contexto, nos planteamos realizar un estudio en profundidad sobre las pinturas que trascendiera la trayectoria de los pintores y el programa iconográfico de la Estufa. Para ello, abordamos el conjunto de los aposentos nuevos como una empresa artística, desde su gestación y la influencia de los paradigmas italianos en pintores y mecenas, hasta su ejecución; planteando además, la actividad de un hasta ahora desconocido grupo de artistas que excede extraordinariamente la individualidad de Aquiles y Mayner y que participó activamente en la decoración de las Estancias Imperiales de la Casa Real Vieja de la Alhambra.

# OBJETIVOS

Estudiar la pintura en la Alhambra desde la época nazarí y la importancia de su conservación a la llegada de los Reyes Católicos.

Conocer el proceso constructivo de las Estancias Imperiales y de la Estufa precisando su cronología.

Rastrear el influjo y la vitalidad de los principales conjuntos murales conocidos por Carlos V y su corte durante su viaje a Italia entre 1529 y 1533, para valorar su relevancia en la gestación del programa iconográfico.

Situar y relacionar las pinturas renacentistas de las Estancias Imperiales de la Alhambra en el contexto de las grandes residencias italianas del *cinquecento*.

Rastrear la trayectoria italiana de los maestros más relevantes: Pedro Machuca, Julio Aquiles y Alexandre Mayner.

Identificar la existencia en Granada de un taller o *bottega* de pintores a la manera italiana.

Analizar el proceso de ejecución de las pinturas desde la adquisición de materiales a las técnicas artísticas empleadas, apoyados en una documentación inédita.

Conocer y analizar el programa iconográfico incidiendo en su novedad y aportando nuevas lecturas.

Identificar las especies animales y vegetales para aproximarnos a la naturaleza circundante de la Alhambra en el siglo XVI y analizar la relevancia de su ejecución “al natural”.

Valorar la repercusión de las enseñanzas de Aquiles y Mayner en los pintores que formaron parte de su círculo en Granada y Úbeda.

Señalar la relevancia de los murales de la Alhambra en la introducción de la pintura del Renacimiento Italiano en Granada y su

## **Nuria Martínez Jiménez**

trascendencia en el impulso del muralismo en la ciudad de la Edad Moderna.

Conocer y experimentar con nuevas metodologías y modelos de trabajo que se aplican en otros centros de investigación españoles e italianos.

Colaborar en la revalorización del patrimonio pictórico granadino y andaluz

Difundir las nuevas investigaciones a la comunidad científica y a la ciudadanía para reforzar el sentimiento de pertenencia a su ciudad y, por tanto, la importancia en su intervención activa en la conservación del patrimonio. Para ello es esencial la realización de artículos científicos, la organización e intervención en Congresos y Seminarios sobre la Pintura mural en la Edad Moderna y, en un futuro, la publicación de una monografía sobre la investigación realizada.



# METODOLOGÍA

Para abordar el proyecto, en primer lugar, realizamos el rastreo y análisis de fuentes bibliográficas y documentales que nos permitieran ubicar las Estancias Imperiales en el contexto histórico artístico.

Las primeras, las bibliográficas, partieron de la búsqueda de información en libros de viajeros y en las Guías de la ciudad como la de Simón de Argote, Gómez Moreno, Gallego Burín, Francisco de Paula Valladar, y en obras especializadas sobre la Alhambra. Como indicamos en la introducción, estas primeras búsquedas nos descubrieron un tema bastante conocido desde el siglo XVI, pero abordado de forma parcial y centrado en la trayectoria de los artistas italianos, principalmente en Julio Aquiles, y en la descripción del programa iconográfico.

Por su naturaleza, el estudio de los conjuntos murales está indisolublemente unido a su soporte arquitectónico. En este contexto, decidimos abordar el estudio del conjunto de las Estancias Imperiales en las que se encuentran las pinturas, desde su construcción. Para ello, consultamos los principales textos en los que se abordan las transformaciones de estos espacios en época nazarí y durante el reinado de los Reyes Católicos; para aproximarnos seguidamente a los aposentos adecuados para Carlos V con motivo de la visita a Granada en 1526.

A continuación nos centramos en la búsqueda de información sobre la construcción de las Estancias Imperiales. En este sentido, advertimos la ausencia de estudios sobre la intervención de Pedro Machuca, maestro de obras y pintor con una sólida trayectoria en Italia, la dificultad de establecer una cronología y la escasa atención prestada a las Estancias Imperiales como conjunto arquitectónico.

Desde el punto de vista pictórico, de los estudios realizados hasta el momento, se desprende que la misma singularidad del conjunto y el carácter primigenio que sitúa a las pinturas como el punto de partida del desarrollo de la pintura mural renacentista en nuestro país, también ha motivado que quede descontextualizado. Sin embargo, basta ampliar el marco geográfico para percibir como en los años en los que Pedro Machuca dirigió las obras de las Estancias Imperiales (1528-1546), se asiste a la construcción de palacios y villas italianas (dirigidas por discípulos de Rafael con el mecenazgo de grandes personalidades del momento) destinadas a acoger al Emperador durante sus estancias en Italia. Es el caso de las obras de Giulio Romano, que a partir de 1524 se encargó de las reformas de las residencias de Federico II Gonzaga en Marmirolo, el Palacio del Té o el Palacio Ducal de Mantua; también, de Perino del Vaga que reformó y ornamentó el Palacio Doria en Génova entre 1528 y 1533. Espacios diseñados por pintores, siguiendo los paradigmas arquitectónicos del Renacimiento romano, y ornamentados con pinturas murales. Una casuística similar a la que encontramos en las Estancias Nuevas de la Casa Real Vieja de la Alhambra diseñadas y dirigidas por Machuca (que también había formado parte de la Escuela de Rafael) y ornamentadas con motivos grotescos, escenas mitológicas y, posteriormente, con la representación de las hazañas imperiales en Túnez.

Tras analizar las principales fuentes bibliográficas, acudimos a los archivos. Los primeros meses de la investigación se centraron en el rastreo y búsqueda de la pista de los artistas italianos y de los trabajos murales de los integrantes del círculo de pintores la Alhambra. Para lograr este propósito, acudimos al Archivo Histórico Provincial, al Archivo Diocesano, Archivo de Protocolos Notariales y al Archivo del Instituto Gómez Moreno, en el Archivo de la Casa de los Tiros; además rastreamos la existencia de pinturas del siglo XVI en la Escuela de Arquitectura, en la Concejalía de Cultura y Urbanismo, pero únicamente pudimos constatar la existencia de documentación ya publicada por Manuel Gómez Moreno y la doctora Liliana Campos.

Con el fin de rastrear conocer las obras realizadas bajo Patronato Real acudimos al Archivo General de Simancas. Tras consultar numerosos legajos de la Sección Archivo, Casas y Sitios Reales y la Contaduría Mayor de Cuentas (primera época) encontramos pagos generales a trabajadores de la Alhambra; también pudimos comprobar los pagos a pintores en 1535 recogidos por Redondo. Así mismo hallamos los documentos publicados

por Gómez Moreno sobre el proyecto de la decoración pictórica de la Capilla Real y las Instrucciones de la Alhambra.

Fue en el Archivo del Patronato de la Alhambra y el Generalife donde hallamos el principal núcleo documental en torno a las pinturas murales de las Estancias Imperiales y de la Estufa. Consultamos diversos legajos referentes a los artistas entre los que advertimos la existencia de uno inédito de Juana Luzón, viuda de Mayner fechado en 1544; también examinamos otro documento publicado sobre Mayner (fechado en octubre de 1545) y la tasación de las Pinturas del Peinador realizada en 1546 por Pedro Machuca.

Por otra parte, gracias a la orientación de su directora, Bárbara Jiménez, consideramos la posibilidad de abordar el estudio de las pinturas desde un punto de vista muy novedoso. El análisis de la documentación inédita existente en los Cuadernos de nóminas nos ofrecía una oportunidad excepcional para analizar los materiales empleados para reconstruir las técnicas artísticas y los procedimientos de ejecución, y, también contrastarlos con las pinturas y los resultados de las últimas restauraciones del Peinador.

Entre otros asuntos, la documentación nos desveló además, el nombre de los integrantes del taller de pintores, entre los que se encontraban Julio Aquiles y Alexandre Mayner, pero también artistas locales como Miguel Quintana, Pedro Robles y Juan Páez; junto a ellos otros pintores foráneos entre los que destacan los giennenses Gaspar Becerra y Antonio Sánchez Ceria. No obstante, es preciso tener en cuenta que en el archivo existen importantes lagunas, puesto que los primeros legajos son de marzo de 1537; por tanto, cualquier cuestión referente al proceso creativo, la selección de artistas o la invención del repertorio iconográfico, no ha podido ser documentada. Además, se han perdido numerosos legajos a partir de 1542 y únicamente se conservan las pinturas de la Estufa. En este espacio excepcional, a la dificultad indicada hay que añadir que, tras el desmote del suelo del gabinete (Sala de Faetón), nos encontramos ante una torre hueca, lo que obstaculiza acercarse a las pinturas e incluso fotografiarlas con detalle.

Como hemos venido señalando, nos encontramos ante la primera manifestación artística de la pintura mural del *cinquecento* en España, concebida y ejecutada por artistas de formación italiana. En este sentido, pensamos que era absolutamente necesario viajar a Italia para profundizar en el contexto histórico- artístico en el que se desarrolló la trayectoria de

Machuca, Aquiles y Mayner, e identificar los factores que motivaron las decisiones de realizar el ornato mural de las Estancias Imperiales.

Para ello, realicé una estancia internacional de tres meses en Roma que además me permitiría obtener la Mención de Doctorado Internacional. La estancia tuvo lugar entre septiembre y diciembre de 2017, en convenio con la Università Roma Tre, con la Ayuda de Movilidad Internacional para estudiantes de doctorado de la Universidad de Granada.

Durante este periodo contacté principalmente con mi tutora en Roma, M<sup>a</sup> Cristina Terzaghi, pero también con otros investigadores como la doctora Silvia Ginzburg de la Università degli Studi Roma Tre, y el doctor Andrea Zezza profesor titular en el Departamento de Letras y Bienes Culturales de la Seconda Università di Napoli. Además, consulté numerosa bibliografía especializada en la Biblioteca Hertziana de Roma, la Biblioteca Vaticana y la del Palacio Venezia.

El volumen de bibliografía existente en la Herztiana, me permitió la posibilidad de rastrear los modelos para la realización del programa iconográfico identificando la influencia de Rafael y de sus discípulos: sobre todo los grutescos de Giovanni da Udine, los paisajes característicos de Polidoro di Caravaggio y las historias de Faetón diseñadas por Perino para el Palacio Fassolo de Génova.

Aprovechando la estancia también recopilé numerosa información gráfica. En Roma tuve la oportunidad de conocer *in situ* los palacios y villas paradigmáticos para la arquitectura y la pintura mural del Renacimiento en los que intervinieron Rafael y sus discípulos. Es el caso de las Estancias Vaticanas, la Villa Farnesina, la Villa Médici (actual sede del Ministerio de Exteriores), así como la Estufa de Clemente VII en Castel Sant'Angelo, un espacio que normalmente no está abierto al público y al que nos permitieron acceder, para corroborar la intervención de Julio Aquiles y Alexander Mayner.

Durante la estancia, además intenté reconstruir la trayectoria italiana de los pintores. Los mayores resultados, los obtuve en relación a Aquiles. Para ello, acudí a los archivos en los que tenía constancia de documentación familiar para contrastar su ubicación e intentar hallar documentación inédita. Como resultado, en el Archivio Capitolino y el Archivio di Stato di Roma comprobé la existencia de documentos referente a sus padres, Marcantonio Romano y Diana, relacionados con la casa que tenían en la calle Cerasa de Roma.

El mayor volumen de documentos lo encontré en Rieti, concretamente en el Archivio di Stato y en el Archivio del Duomo. Aprovechando el buen estado de la documentación del Camerlengo o Camerlengato del Archivio Capitulare constaté los trabajos realizados por Marcantonio Romano para la Catedral entre 1505 y 1528, así como la ausencia de Julio a pesar de sus requerimientos. Además aconsejada por el responsable del archivo Alfredo Pasquetti, rastree su posible actividad en los libros de visitas pastorales pero no hallé rastro de Aquiles en las obras de la Catedral.

En el Archivio di Stato el hecho de que los documentos fueran privados de los notarios dificultó enormemente su lectura. Gracias a Giacinta Balducci pude identificar los documentos que habían sido transcritos por Angelo Sacchetti Sasseti y actualizar su ubicación, aunque no encontré documentación inédita. No obstante, el análisis de los documentos y del entorno familiar me permitió el acercamiento a la formación temprana de Julio Aquiles en Rieti y Roma, cuyo resultado fue la publicación del artículo: «La trayectoria italiana de Julio Aquiles en el círculo de Rafael» en Archivo Español de Arte.

La situación estratégica de Roma, me facilitó el traslado a Bolonia. Allí consulté un documento sobre Julio Romano pintor en Bolonia en 1533 en el Archivio di Stato de Bolonia. Seguidamente me desplazé a Anguillara-Sabazia, donde visité el Palacio Baronal. Allí, acompañada por la historiadora Viviana Normando, comprobé las conexiones técnicas y estilísticas de la representación de la batalla de La Goleta y las escenas de las batallas de Túnez en Granada.

De vuelta a España, tras el análisis de la información recopilada, mi director y tutor Antonio Calvo Castellón y yo planteamos la necesidad de realizar un segundo viaje a Italia con el fin de documentar la presencia de los jóvenes pintores Aquiles y Mayner en otros centros italianos como Bolonia y Génova; pero también, para valorar la repercusión de los viajes del Emperador y de su Corte por el norte de Italia, entre 1529 y 1533, en la reforma de las Estancias Imperiales y en la conformación del programa iconográfico.

Esta nueva estancia la realicé entre abril y julio de 2018. En este caso, contó con financiación propia, el convenio se firmó con la Universidad de Verona y mi tutora fue la doctora Paola Artoni.

Esta actividad formativa tuvo tres pilares fundamentales. Por una parte, realicé el vaciado de la correspondencia entre España y Mantua en la primera mitad del siglo XVI, conservada en el Archivio di Stato di Mantova, con el fin de comprender sus relaciones diplomáticas y artísticas. Para ello consulté las cartas conservadas en el Archivio Gonzaga, tanto las recibidas (legajos 528-589), como las enviadas entre 1523 a 1533 (copielettere, legajos 2929-2937). Además intenté hallar a los artistas entre Le Schede Davari (legajos 1-3). A través de estos documentos corroboré la relevancia de los diplomáticos mantuanos en el acercamiento de Carlos V al arte italiano, documenté la relación entre la familia Gonzaga y los Mendoza, y localicé varias referencias sobre la intención del Emperador de visitar Granada en los años treinta.

El segundo pilar de esta estancia fueron los avances en el análisis técnico. Como indicamos uno de los aspectos inéditos de la tesis se encuentra en la información extraída en los Cuadernos de nóminas de la Alhambra. Esta documentación reviste una extraordinaria importancia, puesto que a través de las compras específicas para los pintores y los pagos de los artífices podemos reconstruir el modo de trabajo de una *bottega* italiana del Renacimiento. Un hecho excepcional que únicamente ha sido documentado con tal precisión en Mantua, puesto que en el Archivio di Stato se conserva gran parte de la documentación relativa a las obras realizadas por Giulio Romano durante sus años en la ciudad.

En este punto, para comprender las técnicas murales y los procedimientos empleados por los grandes maestros del Renacimiento resultaron clave las orientaciones de Miquel Herrero (investigador de la Universidad de Lleida), la doctora Paola Artoni y la restauradora de pintura mural, Emanuela Scaravelli.

Además, para completar la labor en el Archivio di Stato de la ciudad, también acudí a diversas bibliotecas como la Baratta y la Teresiana de Mantua y me desplazé al Instituto Kunst en Florencia, otro de los grandes centros especializados en la Historia del Arte.

El tercer pilar consistió en la identificación de los conjuntos monumentales que pudieron influir en el acercamiento del Emperador a la pintura mural. Para ello, decidí reconstruir parte del recorrido realizado por la corte imperial entre 1529 y 1533.

Para la selección de los destinos me basé principalmente en el tiempo de pernoctación<sup>1</sup> y en el volumen y la calidad de los conjuntos pictóricos de las ciudades visitadas. De esta forma, tras conocer *in situ* los principales ciclos pictóricos de Génova, Parma, Módena, Bolonia y Mantua pude corroborar, las noticias recogidas en la *Cronaca* sobre la fascinación del Emperador por los programas pictóricos boloñeses entre los que destacan los de Bagnacavallo y Pupini (pintores contratados por Francisco de los Cobos en 1530), por los imponentes conjuntos de Giulio Romano en Mantua y por las bóvedas de Perino del Vaga en la Villa Doria en Génova.

En este contexto, la última parte de mi estancia me condujo a la ciudad ligur, donde el tiempo limitó las búsquedas en el Archivio di Stato a la consulta de los legajos emitidos por los notarios en 1532 y 1535, años en los que estimamos que debió de producirse la contratación de Julio y Alexandre (Notaii antichi, legajos 2009-2013, 1634-1670, 1570, 1597, 1712, 1737, 1787, 1809, 1897). Además, nos dirigimos al archivo Doria Pamphili de Roma. Si bien es cierto, que la búsqueda documental resultó infructuosa, la estancia en la ciudad nos permitió conocer de primera mano la obra de Perino en la ciudad y visitar el Palacio Doria, una extraordinaria residencia palaciega que acogió al Emperador en sus estancias en la ciudad a partir de 1533 y cuya influencia en las pinturas granadinas, hasta el momento, sólo se explica por la participación de los pintores en el conjunto.

Los últimos meses de la investigación los he dedicado a reunir y analizar la información recopilada, en gran medida a tiempo parcial, a lo largo de estos cuatro años de trabajo.

Para presentar los resultados obtenidos en esta tesis hemos intentado seguir un orden cronológico. Para ello, hemos dedicado el primer capítulo a la pintura mural de la Alhambra en época nazarí y a la importancia de su conservación durante el reinado de los Reyes Católicos. En este apartado, se evidencia la relevancia del color en los recintos palaciegos, pero también

---

<sup>1</sup> Bolonia (138 días), Mantua (25 días) y Génova( 16 días). FAGIOLO, Marcello. «L'effimero di Stato. Strutture e archetipi di una città d'illusione». En: FAGIOLO Marcello, *La città effimera e l'universo artificiale del giardino. La Firenze dei Medici e l'Italia del '500*. Roma: Officina, 1980, pp. 9-21.

hemos de destacar la escasa bibliografía existente, de ahí la relevancia de los textos de Carmen Rallo y Rafael Domínguez Casas.

A continuación, abordamos la construcción de las Estancias Imperiales desde la visita de Carlos V e Isabel de Portugal en 1526. Este capítulo se inicia con la figura de Pedro Machuca como muralista en el taller de Rafael, un aspecto planteado por Liliana Campos que resulta esencial para la concepción del espacio arquitectónico y el diseño del programa iconográfico de las Estancias Nuevas. Por otra parte, siguiendo su propuesta, incorporamos la relevancia del retorno de Machuca a Italia en 1527. De esta forma, sentamos las bases para la génesis de la construcción de las Estancias; proceso que, a nuestro juicio, fue alterado por el acercamiento del Emperador y su corte a los grandes conjuntos murales del norte de Italia en los años treinta.

En el tercer capítulo se aborda el proceso ornamental de las Estancias Imperiales. En él presentamos la mayor parte de las aportaciones inéditas. Apoyándonos en la documentación y la información obtenida en Italia hemos reconstruido la trayectoria de los pintores italianos Julio Aquiles y Alexandre Mayner, identificando además el funcionamiento del taller. La presencia de artistas extranjeros nos plantea la introducción de técnicas pictóricas aplicadas a la pintura mural que distaban de la tradición hispana y que en el caso de Granada, ni siquiera aparecen recogidas en las Ordenanzas de Pintores. En este sentido, tras identificar a los artífices hemos intentado identificar el grado de innovación técnica que supuso la irrupción de los maestros italianos, con el fin de vislumbrar su influencia en la consolidación del lenguaje del clasicismo en la pintura granadina del siglo XVI. Para ello, hemos analizado e interpretado los datos obtenidos en los Cuadernos de nóminas conservados en el Archivo del Patronato de la Alhambra y el Generalife, las técnicas descritas en tratados de pintura (principalmente de Cennini y Vasari, artista contemporáneo a los pintores de la Alhambra), los resultados obtenidos de las muestras en la última restauración (2000-2001) y las propias pinturas. Todo ello con el fin de identificar las técnicas pictóricas y reconstruir el proceso ornamental de las pinturas.

En el cuarto capítulo se presenta el programa iconográfico. La realización de este capítulo reviste de gran complejidad puesto que, a grandes rasgos, únicamente contamos con los techos de las Salas de las Frutas (que se encuentran muy deteriorados) y con las pinturas de la Estufa, espacio que a su vez ha sido transformado a lo largo de los años. En este apartado, además de estudiar las conocidas historias mitológicas,



las escenas de la Campaña de Túnez y los grutescos, presentamos un completo inventario con las distintas especies vegetales y animales reunidas en grupos y siguiendo el orden alfabético.

En el último capítulo se muestra la repercusión directa de Aquiles y Mayner en la pintura mural en Granada y en Jaén, principalmente en Úbeda. Para ello, hemos intentado rastrear los pasos de los principales integrantes de lo que hemos denominado el “Taller de la Alhambra”.

Finalmente, a modo de epílogo y con el fin de abrir nuevas líneas de investigación, hemos planteado la influencia indirecta de las pinturas renacentistas de la Alhambra en la trayectoria de algunos de los grandes ingenios españoles mencionados por Pacheco, que personifican la transición entre la pintura mural del quinientos y el seiscientos.

Aportamos además, un segundo volumen, en el que se incluye la documentación, publicada e inédita relacionada con los conjuntos murales de Granada, desde el proyecto frustrado de la decoración de la Capilla Real hasta el fallecimiento de los artistas italianos. También hemos considerado oportuno incluir un corpus de imágenes de las Estancias y de otros edificios granadinos, así como de conjuntos palaciegos italianos; material gráfico que contribuye a contextualizar las pinturas murales del Renacimiento en la Alhambra.



# AGRADECIMIENTOS

A lo largo de estos años han sido muchas las personas que han contribuido a la realización de esta tesis.

En primer lugar, merecen un sincero reconocimiento los profesionales y técnicos de Bibliotecas, Archivos y Museos, tanto de España como de Italia, que amablemente me han proporcionado la información requerida y, en ocasiones, que me han ayudado a descifrar las grañas imposibles de notarios y escribanos. Entre ellos destacan, Bárbara Jiménez, directora del Archivo del Patronato de la Alhambra y el Generalife, y Soledad Martínez cuyo apoyo y motivación resultaron decisivos.

En las conclusiones mencioné la dificultad de enfrentarme a un tema interdisciplinar. En este sentido, han sido muchos los que me han ayudado a conseguir mis objetivos con su apoyo y conocimiento. Es el caso de la Dra. Esmeralda Zambrano, cuya atenta mirada a la botánica y conocimientos sobre la caseína resultaron muy esclarecedores; la Dra. María del Mar Muñoz, compañera constante desde tiempos inmemoriales, o Manuel Navas y María José Aguilar, improvisados expertos en ornitología. Por otra parte, han resultado fundamentales las nociones sobre técnicas pictóricas de Miquel Herrero y Emanuela Scaravelli. Además, es preciso resaltar la profesionalidad y la colaboración, de Elena Escuredo mi compañera en las intensas jornadas en la biblioteca Hertziana de Roma. Todos ellos y otros tantos amigos, han contribuido a la realización de esta apasionante tesis, animándome en los momentos difíciles y acompañándome en este complejo proyecto.

Un reconocimiento especial merece mi director-tutor, guía en mis interminables tutorías y un respaldo esencial en todos estos años, el Dr. Antonio Calvo Castellón. Todo un referente como docente, como investigador y, sobre todo, como persona.

Finalmente, he de dar las gracias a mis padres y mi abuela, las personas fundamentales de mi vida. Sin su confianza, comprensión y apoyo constante no hubiera sido posible esta tesis. A todos, gracias de corazón.



# I

## DECORACIÓN MURAL DE LA ALHAMBRA EN LOS ALBORES DEL SIGLO XVI

La decoración mural pintada hunde sus raíces en la Antigüedad. Durante la época romana la técnica del fresco comenzó a emplearse para el recubrimiento de casas y palacios, con el fin de embellecer los espacios privados. Este tipo de pintura también aportaba solidez y aislamiento térmico, contra la humedad. Ejemplares en este sentido son las pinturas pompeyanas o las bóvedas de la Domus Aurea de Nerón en Roma donde los seres fantásticos y arquitecturas ilusorias se distribuían prodigiosamente en la superficie de los muros. Sin embargo, acorde con los restos arqueológicos hallados, la mayor parte de los revestimientos decorados con pinturas se encontraban en la parte inferior de las paredes. En estos zócalos se solían imitar suntuosas decoraciones pétreas en forma de sillares o losas de mármol, aunque también era frecuente la presencia de sencillas composiciones monocromas<sup>2</sup>.

Tras la caída del Imperio Romano de Occidente, gran parte de la tradición romana se mantuvo en Oriente. En efecto, en la Mesopotamia islámica la pintura mural adquirió un gran relieve incorporando estucos y

---

<sup>2</sup> TORRES BALBÁS, Leopoldo. «*Los zócalos pintados en la arquitectura hispanomusulmana*. *Al-Andalus*, v. VII, (1942), pp. 395-396.

complejas figuras geométricas o florales como las de la zona abasí de Samarra o Raca (s. IX). Estos modelos tuvieron una extraordinaria difusión acorde con el avance del Islam. Esto explica su presencia en diversos núcleos urbanos de la Península Ibérica en época califal; destacando sobre todos ellos, las excepcionales muestras conservadas en Medina Azahara.

Como advierte Víctor Medina, en las decoraciones de la Península en el siglo X se aprecia el paso de la decoración mural romana<sup>3</sup>, cuyo rasgo distintivo es el empleo del rojo en la decoración de muros y de zócalos, a otro tipo de ornato especializado en la representación de sencillos dibujos geométricos<sup>4</sup> como los empleados en Medina Azahara o en Medina Elvira; esta última ciudad vecina a Granada, donde también aparecieron restos de paredes revestidas en yeso en cuya parte inferior discurría una cenefa pintada en rojo<sup>5</sup>.

Tras la disgregación del Califato de Córdoba, las geometrías ornamentales empleadas en las construcciones islámicas comenzaron a desarrollar una trayectoria propia, que estuvo influida por las corrientes procedentes del norte de África, traídas por los almohades y los almorávides; pero también las características propias de cada territorio.

Uno de los reinos surgidos al final del imperio almorávide fue el nazarí. En 1237 Muhammad ibn Yusuf ibn Nasr, más conocido como Alhamar, se instaló en Granada dando inicio al sultanato nazarí<sup>6</sup> y estableciendo allí su capital. El territorio se extendía desde Tarifa hasta Almería, aunque sus fronteras se fueron alterando con el pasar de los años.

Una de las peculiaridades del sultanato nazarí era su condición de vasallo el rey de Castilla. Este hecho permitió que, al margen de los periodos de enfrentamiento, se produjeran importantes intercambios,

---

<sup>3</sup> GARCÍA BUENO, Ana, MEDINA FLÓREZ, Víctor Jesús. «Algunos datos sobre el origen de la técnica de la pintura mural hispanomusulmana». *AL-QANTARA*, n° XXIII (2002), p. 221.

<sup>4</sup> MEDINA FLOREZ, Víctor Jesús, MANZANO MORENO, Eloisa. *Técnica y metodología en la restauración de pinturas murales nazaríes*. Granada: Universidad de Granada y Diputación provincial de Granada, 1995, p. 22.

<sup>5</sup> GÓMEZ MORENO, Manuel. *Medina Elvira*. Granada: Imprenta de La Leal, 1988, pp. 9-18.

<sup>6</sup> DIEZ JORGE, Elena, *La Alhambra y el Generalife. Guía Histórico- Artística*. Granada: Universidad de Granada, 2006, p. 18.

principalmente comerciales, en los que también participaron catalanes, florentinos, genoveses o venecianos.

Durante el gobierno de Muhammad V tuvo lugar uno de los periodos de mayor esplendor. A lo largo del siglo XIV se asiste a un periodo de máxima fluidez en las relaciones de los reinos peninsulares, gracias al incipiente comercio y a la amistad entre este sultán nazarí y Pedro I de Castilla. Todo ello, se reflejó en un excepcional intercambio cultural y artístico, potenciado por el desplazamiento de artistas y artesanos de una zona a otra de la Península.

La llegada de motivos decorativos, característicos del arte mudéjar toledano, contribuyó al enriquecimiento de la arquitectura pero, también, de las yeserías y la cerámica; dotando de color y vida los espacios a través de la incorporación de figuras y siluetas animadas procedentes del repertorio animalístico hispanoárabe y gótico<sup>7</sup>. Esta influencia también se dejó sentir en la decoración mural. En efecto, como recogió Gómez Moreno, Aben Faldim declaró que: “el trato frecuente con los cristianos, indujo a los moros andaluces a seguir la moda de pintar en las paredes de sus casas y palacios, retratos y figuras humanas y animales”<sup>8</sup>.

El espacio que mejor refleja la riqueza y suntuosidad del arte nazarí, más concretamente de su pintura, es la Alhambra. Una ciudad-fortaleza donde se evidencia la sabia conjunción de la tradición islámica y las innovaciones procedentes de Castilla, para enriquecer un extraordinario conjunto, en el que el color contribuiría a resaltar la belleza y majestuosidad de sus muros.

---

<sup>7</sup> Pavón señaló que tipo de decoración, propia de la arquitectura, se empleó frecuentemente en la ornamentación en yeso, en la pintura e incluso en las miniaturas como en el Manuscrito de la Biblioteca Vaticana: *Historia de los Amores de Bayad y Riyad*. PAVON MALDONADO, Basileo. «Estudios sobre La Alhambra, I. La Alcazaba. El Palacio de Los Abencerrajes. Los accesos a la Casa Real Vieja. El Palacio de Comares. El Partal: II. El Generalife, Torre de la Cautiva, El Cuarto de Leones. Puertas y Torres de la Alhambra (siglo XIV). Las Columnas en la arquitectura nazarí. Decoración mural pintada. Conclusión, la qubba del Islam occidental». *Cuadernos de la Alhambra* (Granada). Anejo I (II) (1975), p. 187.

<sup>8</sup> GÓMEZ MORENO GONZÁLEZ, Manuel. «La pintura en Granada». En: *Obra dispersa e inédita*. Compilación y estudio preliminar de Javier Moya Morales. Granada: Instituto Gómez Moreno de la Fundación Rodríguez Acosta, 2004, p. 1.

## 1.1. La pintura mural de los Palacios Nazaríes

### XVIII.

Diadema con que se ciñe  
tu Granada, son tus brillos  
del color en que se tiñe  
roja el alba al purpurar.  
Tus diamantes son palacios  
engastados en cintillos  
de murallas de topacios,  
que deslumbran el mirar.

### XIX.

Y esas bóvedas ligeras  
cual prendidos cortinages,  
y esos muros como encages  
delicados en labor,  
de las manos hechiceras  
de los genios han salido,  
que en secreto ha sometido  
á su dueño el Criador.

*De la Alhambra*, José Zorrilla<sup>9</sup>,

La Alhambra es considerada un conjunto monumental, cuya belleza casi irreal dificulta su comprensión como espacio urbano. Para comprender este complejo entramado es preciso trazar algunas líneas generales sobre la historia desde su formación en época islámica.

El conjunto palatino de la Alhambra se gestó en una antigua fortaleza ubicada sobre la colina de la Sabika. Del texto de Al Jatib se deduce que en el siglo IX Sawwār, dirigente de los árabes de Ilbīra<sup>10</sup>, estableció una fortificación en la Colina Roja aprovechando su ubicación estratégica: así podría controlar los confines de la Vega y también la propia

---

<sup>9</sup> ZORRILLA, José. *Leyenda de Muhammad Al-Hamar el nazārīta, rey de Granada*. Madrid: Imprenta de Julián Peña, 1853, p. 68.



urbe ubicada en la colina opuesta. Aunque no hay constancia arqueológica de estas construcciones, lo más probable es que se ubicaran en la zona occidental, sobre la que posteriormente se levantó la Alcazaba<sup>11</sup>.

La Alcazaba debió construirse en torno al siglo XI, periodo en el que el visir Ibn Nagrela edificó su palacio en esta zona. Desde entonces, la Alhambra ya se concebía como ciudad independiente, aunque quedaba unida con la urbe a través de un paño de muralla y una coracha que facilitaba el abastecimiento de agua desde el Darro<sup>12</sup>. No obstante, no fue hasta el siglo XIII cuando Muhammad I (1237-1273), decidió crear una potente fortificación, establecer allí su residencia y sentar las bases para una futura ciudad creando un complejo sistema hidráulico<sup>13</sup>.

Con el establecimiento de Muhammad I se asiste a un cambio político que se reflejará en la estructura urbana de Granada, puesto que el traslado de la sede política a la Alhambra, frente a la antigua Alcazaba Cadima, alteró el centro del poder. Este hecho suponía la inversión en el sistema hidráulico de la Acequia Real, pero también la construcción de una fortaleza defensiva en la que residiría el sultán, la Torre del Homenaje<sup>14</sup> y la de la Vela, en un contexto eminentemente castrense.

La conformación definitiva de la ciudad tuvo lugar en tiempos de Muhammad III. A su sultanato se atribuye edificación de la mezquita real, ubicada estratégicamente entre la calle real y la acequia real, consolidándose como centro neurálgico y lugar de reunión<sup>15</sup>. Posiblemente en esta época ya se habían levantado los Abencerrajes y construido el Generalife, un área agraria en el que se encontraba gran parte de las huertas reales. De esta forma, como recoge Carta, la ciudad palatina en el siglo XIV estaba “configurada a partir del escalonamiento de la

---

<sup>11</sup> CARTA, Rafaella. *Cerámica italiana en la Alhambra*. Granada: editora la autora, 2003, p. 11.

<sup>12</sup> MALPICA CUELLO, Antonio. «Granada, ciudad islámica: centro histórico y periferia urbana» *Cuadernos de la Alhambra* (Granada), 29-30, (1993-1994), pp. 77-98.

<sup>13</sup> Esto explicaría la decisión de crear un complejo sistema hidráulico, demasiado complejo para abastecer sólo a la Alcazaba. GONZÁLEZ ALCANTUD, José, A. y MALPICA CUELLO, Antonio. *El agua. Mitos, ritos y realidades*. Barcelona, 1995, pp. 215-239.

<sup>14</sup> MALPICA CUELLO, Antonio. «La ciudad de Granada y la ciudad palatina de la Alhambra en época medieval». *Revista del Instituto Egipcio de estudios islámicos en Madrid (Madrid)*, 28 (1996), pp. 117-118.

<sup>15</sup> MALPICA CUELLO, Antonio. *La Alhambra de Granada, Un estudio arqueológico*. Granada; Universidad de Granada, 2002, pp. 23-29.

colina, perceptible en el lado N y en el S<sup>16</sup>. Se habían levantado el palacio del Partal, la mezquita real y habían comenzado a construirse viviendas y talleres en el lado sur, donde también estaba el palacio de los Abencerrajes. Durante este periodo se sentaron las bases de la torre del Vino<sup>17</sup> y la puerta de las Armas<sup>18</sup> (que daba acceso a la ciudad desde la Medina Granada y cuyo lienzo de la muralla entroncaba con la puerta de los Tableros<sup>19</sup>. Conjuntamente había otro paño que unía la Alcazaba con las Torres Bermejas)<sup>20</sup>.

Durante el siglo XIX se asiste a la consolidación política y económica de la dinastía, a pesar de los enfrentamientos con los reinos cristianos y norteafricanos. Este auge se vio reflejado en la ampliación y la suntuosidad de los palacios. Según Torres Balbás en época de Ismāil I (1314-1325) se levantaron la primitiva Torre de Comares y la Sala de la Barca y el retrete anexo, aunque tendrían dimensiones más reducidas<sup>21</sup>. También se le atribuye el, actualmente conocido como, patio de Machuca y de la Rauda (cementerio nazarí) y algunas reformas en las zonas aledañas<sup>22</sup>.

Durante los sultanatos de Yūsuf I (1333-1354) y Muhammad V (1354-1359; 1362-1391)<sup>23</sup> asistimos al periodo de máximo esplendor de los Palacios Nazaríes y a la configuración de la Alhambra que hoy conocemos. Un próspero periodo que también se plasmó en la ciudad: se

---

<sup>16</sup> CARTA, Rafaela. *Cerámica italiana en ...*, p. 13.

<sup>17</sup> TORRES BALBÁS, Leopoldo, *La Alhambra y el Generalife*. Madrid, 1953. p. 33; MALPICA CUELLO, Antonio. «Entre la arqueología y la historia. Castillos y poblamiento en Granada. Estudio de una política edilicia a partir de la Alhambra». *Técnica y sociedad: las grandes obras públicas en la Europa Medieval*. XII Semana de Estudios Medievales. Estella, 1995 pp. 314-315.

<sup>18</sup> Según Diez, la Torre de las Armas y el pabellón cupulado del Partal se construyeron en época de Ismail I. DIEZ JORGE, Elena, *La Alhambra y el...*, p. 21.

<sup>19</sup> MALPICA CUELLO, Antonio. «Entre la arqueología...» p. 317.

<sup>20</sup> DIEZ JORGE, Elena, *La Alhambra y el...*, p. 21.

<sup>21</sup> TORRES BALBÁS, Leopoldo, *La Alhambra y...* p. 47.

<sup>22</sup> TORRES BALBÁS, Leopoldo. «Paseos por la Alhambra: Una necrópolis nazarí: la rauda». *Archivo español de arte y arqueología*, 6 (1926) pp. 261-285.

<sup>23</sup> A finales del siglo XIV, la inestabilidad política y el cese patrocinador de los sultanes fue limitando las construcciones. Durante el sultanato de Yusuf III (1408 y 1417) la edificación de la Torre de las Infantas y la culminación del Palacio de Yusuf III, culminaron la construcción del conjunto alhambrense. DIEZ JORGE, Elena, *La Alhambra y el...*, p. 22.

crearon la madraza, el Corral del Carbón y la Alcaicería<sup>24</sup>. Durante el sultanato de Yusuf I también se edificaron la puerta de los Siete Suelos<sup>25</sup>, de la Justicia, la torre de la Cautiva, de Machuca, de Comares y de Abū l-Hayyāy así como los baños. Asimismo se renovó un paño de la muralla para ampliar la zona administrativa del Mexuar<sup>26</sup>. De esta forma, otorgó un fuerte sentido al conjunto transmitiendo el mensaje de buena justicia.

Por su parte Muhammad V priorizó el aspecto monumental del conjunto, se reddecoraron espacios existentes como la Puerta del Vino, se amplió la entrada del Mexuar y los palacios que se distribuirían en torno a tres grandes patios: Mexuar, Comares y Leones.

Durante este periodo los palacios alcanzaron su cénit ornamental. Se incluyen las fachadas pantalla en los accesos del Mexuar, y en la fachada pórtico y patio de Comares, que continuó siendo el espacio de representación político-administrativa organizado en torno a una serie de dependencias que conducían a la majestuosa sala del trono. Además, se realizó el Palacio de los Leones (palacio- jardín destinado a la residencia del sultán), a admirable por su arquitectura y por el virtuosismo con el que se gestó y creó su enigmático programa decorativo.

Frente al imponente aspecto exterior de estos espacios arquitectónicos sobresale la extraordinaria riqueza interior. En ella, destacan la grandiosidad de los artesonados (como el de los Siete Cielos ubicado en la Torre de Comares<sup>27</sup>); el preciosismo de las yeserías y mocárabes (como en Sala de las Dos Hermanas y de los Abencerrajes) y el brillo parpadeante de los azulejos sobre el que inciden luces y destellos procedentes del agua de la alberca, como en el Patio de los Arrayanes.

---

<sup>24</sup> Malpica CUELLO, Antonio. «Granada, ciudad islámica: centro histórico y periferia urbana». *Arqueología y territorio medieval*, 1 (1994), p. 201.

<sup>25</sup> VALLADAR, Francisco de Paula. «La Puerta de los Siete Suelos». *La Alhambra* (Granada), 37, 13, (1910), pp. 658-670; CONTRERAS, Rafael. *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba, o sea la Alhambra, el Alcázar y la gran Mezquita de Occidente*. Madrid: Imprenta y Litografía de A. Rodero, 1878, pp. 165-166.

<sup>26</sup> TORRES BALBÁS, Leopoldo. «Cronología de las construcciones de la Casa Real de la Alhambra». *Al-Andalus*, 45I (1959), pp. 403-404.

<sup>27</sup> Sobre la policromía el techo de la Torre de Comares véase: CABANELAS RODRÍGUEZ, Darío. «La antigua policromía del techo de Comares de la Alhambra», *Al-Andalus*, 35 (1970) 423-451; CABANELAS, RODRÍGUEZ, Darío. *El techo del Salón de Comares en la alhambra. Decoración, Policromía, Simbolismo y Etimología*, Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 1988; FERNÁNDEZ PUERTAS, Antonio. *The Alhambra*, Londres: Saqi Books, 1997, pp. 390-404.

Junto a estas fascinantes decoraciones nos llama poderosamente la atención prestada por Muhammad V a la decoración pictórica de los muros tanto en el interior como en el exterior de la Alhambra.

Uno de los primeros estudios en los que se ensalzó la importancia de la decoración pictórica de los palacios reales de la Alhambra fue el de Diego Sánchez Sarabia. Este texto forma parte del encargo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando al pintor para analizar la Alhambra dentro del proyecto de las Antigüedades árabes de España. Además de un prolijo estudio sobre los espacios palatinos, Sarabia, reprodujo la policromía de bóvedas y arquitecturas en las que resaltó el colorido de los elementos cerámicos, artesonados, de las suntuosas yeserías y las columnas, en las que el pintor recreó la belleza de sus capiteles<sup>28</sup>.

El devenir de los años, nos ha privado del esplendor original (del que ya carecían las pinturas en el siglo XVIII); sin embargo, aún es posible percibir la sutil presencia de la policromía del conjunto alhambrense y advertir su importancia en la configuración de los espacios y los ambientes.

Para acercarnos a estas decoraciones resultan clave los estudios de Carmen Rallo, Víctor Medina y Ana García Bueno. Gracias a los análisis realizados en las pinturas y a sus investigaciones, los doctores han contribuido a la revalorización de la policromía de época nazarí evidenciando la presencia de ornato pictórico mural en las yeserías, los revestimientos de los muros, de puertas y torres, así como en los zócalos de varias habitaciones privadas, en los que se fingen decoraciones arquitectónicas e incluso tejidos.

#### 1.1.1. Yeserías

A grandes rasgos, la decoración de los palacios se compone de una estructura muy sencilla: en la parte inferior se encuentran los alicatados; en la zona intermedia, un paramento liso de yeso que, posiblemente,

---

<sup>28</sup> SÁNCHEZ SARABIA, Diego. *Descripción histórica que comprende la de los reales Alcázares de la ciudad de Granada (1761-1762)*. Biblioteca Nacional, Madrid. Ms. N. 13, 188; RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín «Diego Sánchez Sarabia y las antigüedades árabes de España: los orígenes del proyecto». *Espacio, tiempo y forma. Serie VII. Historia del Arte* (Madrid) 3 (1990) pp. 225-257; RODRÍGUEZ RUIZ Delfín. *La Memoria frágil. José de Hermosilla y Las Antigüedades Árabes de España, Madrid*: Fundación Cultural COAM., 1992. Para ver los dibujos realizados por Sarabia, véase el catálogo de la exposición: *El legado de al-Ándalus. Las antigüedades árabes en los dibujos de la Academia*. Realizada en la Academia de San Fernando, 23 de septiembre de 2015-8 diciembre de 2015.

estaría decorado por tapices y brocados, y en la parte superior la techumbre, cubierta por artonados y aljarfes de madera, o por bóvedas de mocárabes.

En las superficies de la zona intermedia y superior aún es posible apreciar una preciosa decoración pictórica en la que aparecen motivos vegetales y geométricos pintados sobre una fina capa de yeso, empleando ricos colores como el rojo, el azul, el negro, el verde e, incluso, el dorado<sup>29</sup>. Entre los ejemplos destacados de este tipo de decoraciones, se encuentran los oratorios del Patio de Comares o los mocárabes de la Sala de los Abencerrajes, en los que destaca la presencia del azul.

### 1.1.2. Revestimientos exteriores y bóvedas

Paulatinamente han ido saliendo a la luz antiguos revestimientos parietales exteriores. Según Rallo algunos de ellos, como el de la casita del Partal o el primitivo de la Torre de las Damas, estaban realizados sobre mortero de cal y arena, presumiblemente al fresco. En la parte baja de las paredes, se representan hiladas de ladrillo rojo con tendeles en blanco, trazados previamente con regla y punzón<sup>30</sup>.

Este tipo de decoración es muy frecuente entre los muros de la fortaleza y, en cierto modo, remite a la antigua tradición romana de decorar los muros empleando composiciones arquitectónicas fingidas. En esta ocasión, en lugar de emplear ricos paramentos de estuco para representar piedras preciosas como el mármol, se suelen dibujar hileras de ladrillos o ricas decoraciones con variadas formas geométricas sobre el mortero fresco. Este hecho, nos invita a pensar en el carácter funcional y representativo de la pintura mural en los revestimientos, en los que además de enriquecer los espacios imitando sólidas construcciones, otorgaba una mayor solidez ante los agentes atmosféricos.

Entre los revestimientos coloreados destacan el de la Casa del Partal ubicado junto a la Torre de las Damas; el de la cuba, junto a la Torre de la

---

<sup>29</sup> GARCÍA BUENO, Ana. «El color en la decoración arquitectónica andalusí». En: ALMAGRO, Antonio. Catálogo de la exposición: *El legado de al-Ándalus. Las antigüedades árabes en los dibujos de la Academia*. Realizada en la Academia de San Fernando, 23 de septiembre de 2015-8 diciembre de 2015, pp. 81-91.

<sup>30</sup> RALLO GRUSS, Carmen. *Aportaciones a la técnica y estilística de la Pintura Mural en Castilla a final de la Edad Media. Tradición e Influencia Islámica*. Tesis doctoral dirigida por Dña. M<sup>a</sup> Ángeles Piquero López. Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid. 1999. p. 273.

Justicia, o el de la Puerta del Vino<sup>31</sup>. Esta puerta localizada a la entrada de la Alcazaba aún conserva restos de decoración cerámica a la cuerda seca y de enlucido. En el exterior, la decoración consiste en la superposición de círculos entrecruzados realizados con un trazo rojo. En el interior, encontramos un peculiar dibujo hecho con flechas en las que se alterna la almagra y el blanco, sobre un grabado preparatorio. Este tipo de ornato se identifica en otras zonas de la ciudad en las que intervino Muhammad V, como el antiguo Maristán; pero también, es posible advertir la decoración fingida empleando otro tipo de ornato pétreo dispuesto, a modo de casetones, en la cuba que hay junto a la Torre de la Justicia o en la Puerta Elvira.

En las bóvedas de las torres, también se empleó frecuentemente la decoración mural para simular, en la mayor parte de los casos, la composición concéntrica de los ladrillos de la arquitectura real. Como indicó Rallo, la decoración pictórica partiría de la base de ladrillo; sobre él, se extendía un mortero de cal y arena. Seguidamente se aplicaba un revoco de cal, para acoger la pintura al fresco; que en ocasiones, recibiría retoques a seco<sup>32</sup>.

Las principales decoraciones las encontramos en la Puerta de las Armas, de los Picos, de la Rauda, de las Infantas o de la Justicia en la que, a pesar de su estado de conservación, aún se observa el empleo de este tipo de decoraciones superpuestas.

### 1.1.3. Zócalos pintados

Junto a la calidad de las pinturas en las que se fingen decoraciones pétreas, las muestras más significativas se encuentran en los zócalos pintados; fundamentalmente, en las zonas reservadas a la vida doméstica de los espacios decorados en época de Muhammad V<sup>33</sup>. Según Rallo, los zócalos sobresalen “tanto por su colorido, y sus motivos iconográficos (imitación de ricas telas de seda), como por su técnica de ejecución, que

---

<sup>31</sup> SALAMEH, Ibrahim. «Estudio de los elementos decorativos de la Puerta del Vino de la Alhambra de Granada». Vol., 5, (1998), pp. 135-151.

<sup>32</sup> RALLO GRUSS, Carmen. *Aportaciones a la...*p. 280.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 281.

por influencias de aculturación cristiana, presenta una gran parte de su realización a seco”<sup>34</sup>.

Una de las características más singulares de los zócalos son sus elementos estilísticos. En los de época nazarí destaca el desarrollo de la línea curva y la superposición de varias temáticas: una más gruesa, caracterizada por el uso de líneas curvas, serpenteantes y con rasgos caligráficos de color rojo almagra; otra más delicada, de composición claramente clásica de color rosa; a ella se incorpora una tercera de color verde o azul<sup>35</sup>. Todo ello, desarrollado con un extraordinario equilibrio.

Los fondos suelen tener colores cálidos por el empleo de un mortero suavemente teñido en tonos anaranjados o rosas. Así, se dota a la pared de una textura entonada que recuerda los tejidos orientales<sup>36</sup>, incluso en las delicadas cenefas de su perímetro. El empleo de tejidos suntuosos en las paredes de los palacios era frecuente; sin embargo, con el tiempo y el roce, se desgastaban. A través de la pintura, este problema quedaba resuelto, puesto que los colores cálidos y las cenefas, que recordarían a las telas bordadas en seda, dotarían a las salas y estancias de una sensación de calidez y de una riqueza decorativa mucho más duradera.

Como muestran los resultados de los análisis realizados la técnica empleada en su ejecución es la pintura mural a seco. En la mayor parte de las zonas de tradición musulmana se empleaba el fresco, heredado de la época romana. Como apunta Rallo, tras la desintegración del Imperio Romano, el Imperio Bizantino y, posteriormente, en las zonas donde se expandió el Islam, la técnica del fresco continuó empleándose en las decoraciones de los palacios e incluso fue enriquecida. En la Europa Occidental proliferaron las técnicas a seco, exceptuando “los monumentos hispanos con iconografía de tradición islámica se siguen utilizando decoraciones al fresco hasta el siglo XV”<sup>37</sup>. En este contexto, el hecho de que las decoraciones alhambrenas del siglo XIV se empleara la técnica a seco, propia de aquellas zonas cristianas por las que trascurría la Vía de la

---

<sup>34</sup> RALLO GRUSS, Carmen. «La pintura mural hispano-musulmana. ¿Tradición o innovación?». *Al-Qantara*, XXIV, 1 (2003), p. 129. La autora profundiza en este tema en el artículo “La técnica de los zócalos nazaríes, accidente o necesidad”, *Anales de Historia del Arte*, 8 (1999), pp. 47-66.

<sup>35</sup> RALLO GRUSS, Carmen. *Aportaciones a la ...* p. 283.

<sup>36</sup> FERRER MORALES, Ascensión. *Pintura mural: Soporte, conservación y restauración*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1996, p. 55.

<sup>37</sup> RALLO GRUSS, Carmen. «La pintura mural...», p. 137.

Plata, corrobora los múltiples intercambios existentes entre el Reino Nazarí y el de Castilla.

La pintura a seco presentaba numerosas ventajas respecto a la pintura a fresco como: la posibilidad de incrementar la gama de colores (añadiendo el azul y el verde incompatibles con la cal), así como el tiempo de ejecución del ornato. Para ello, normalmente utilizaban plantillas para definir las líneas básicas de las composiciones y, una vez establecidas, podían concentrarse en los detalles.

Como resultado, a través de exquisitas facturas, pintadas en ocasiones a pulso (sin el auxilio de cuerdas o instrumentos propios de los géometras) los zócalos se presentan como verdaderas obras de arte. En su realización los artesanos demostraron su pericia e ingenio para representar la riqueza de un programa pictórico, en el que se mezclan sabiamente el orientalismo y el pseudonaturalismo mudéjar.

Los principales ejemplos de zócalos pintados se encuentran en la Sala de la Barca, el Patio del Harén del Cuarto de los Leones y en la antigua torre de Abū l-Haŷŷāŷ.

Tras los resultados del informe de restauración de Aguilar y Garrido se evidenció que la técnica empleada en las dos primeras fue el temple sobre una preparación principalmente de carbonato cálcico con adición de proteínas como refuerzo, una técnica frecuente en la época<sup>38</sup>.

En la Sala de la Barca, encontramos dos zócalos caracterizados por un fuerte arcaísmo, a pesar de la existencia de ecos mudéjares. Tienen una altura de unos 120 cm pintados con los colores: almagra, tierras, azul y verde. El primer zócalo presenta dos modelos superpuestos, uno pintado en almagra y compuesto por una enseña de lazo de ocho octógonos en los enlaces, y otro por una composición de medallones de ocho lóbulos alternados con ojivillas características del siglo XIII. El segundo zócalo es más desenvuelto, y en él se presenta un esquema central con medallones de cuatro lóbulos unidos por círculos (ya empleado en Medina Azahara) y en las decoraciones toledanas de Tordesillas. Sobre este modelo se superpone una composición de ojivillas y sencillos lazos de cuatro disquillos lobulados. Además, encontramos pétalos verdes que se arraciman en la composición.

Las decoraciones del Harén se encuentran principalmente en los zócalos de los pórticos. En altura miden unos 180 cm. Como recogió

---

<sup>38</sup> RALLO GRUSS, Carmen. *Aportaciones a la técnica...*, p. 286.



Rallo, fueron pintados en dos periodos diferentes, lo que explica que bajo los zócalos actuales aparezcan otras decoraciones en un estrato inferior<sup>39</sup>. Los colores que emplean son los mismos que en la sala de la Barca pero, en esta ocasión, se realzan el rojo y el verde. A grandes rasgos, la decoración de los zócalos se caracteriza por la presencia de figuras geométricas (principalmente octógonos que acogen gran variedad de motivos vegetales), el naturalismo y, también, por la existencia de figuras zoomorfas en actitudes heráldicas, como el león rampante típico de las yeserías mudéjares. Todo ello, unido a una exquisita caligrafía y una pulida técnica en cuanto al empleo del color.

Los zócalos más relevantes para nuestra investigación se encuentran en la Torre de Abū l-Haÿÿāÿ. Fue construida en época de Yusuf I, pero la mayor parte de su ornato se lo debemos a Muhammad V.

Como recoge Gómez Moreno, se trata de una torre de tendencia vertical caracterizada por ser “un mirador abierto hacia el paisaje del Darro”<sup>40</sup>. En origen, la entrada se localizaba en la parte inferior. En ella, se encuentra una portada característica de las residencias palatinas de la época de Muhammad V, a quien se dedica una inscripción sobre la puerta que según Puerta Vilchez dice así: “...(magnánimo), el valiente Abū ’ Abd Allāh al -Ganī bi Llāh/ hijo de nuestro señor, el príncipe de los musulmanes, el excelso sultán y noble rey, de loables acciones, hazañas, abundantes dádivas y talento, el defensor, el devastador, /el subyugador de los enemigos infieles de Dios, Abū l-Haÿÿāÿ, hijo de nuestro señor el sultán magnífico...”<sup>41</sup>.

A continuación hay un pequeño zaguán y una escalera en la que encontramos las primeras decoraciones pictóricas. En la parte alta de la misma, la decoración es más sencilla con “un solo tema circular que está rodeado por medallones de diez y seis lóbulos, en su interior se inscribe el lema “baraka”, es decir “bendición”<sup>42</sup>. Otro tema a base de estrellas decora la zona inferior. Al final se encuentra la puerta de acceso a la sala interior

---

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 287.

<sup>40</sup> MORENO CALERA, José Manuel. «La torre de Abū l-Haÿÿāÿ, o el Peinador en época nazarí: orígenes históricos y estudio arquitectónico». *Cuadernos de la Alhambra* (Granada), 42, (2007), p. 22.

<sup>41</sup> PUERTAS VILCHEZ, José Miguel. *Leer la Alhambra. Guía visual del Monumento a través de sus inscripciones*. Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, 2010, p. 242.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 244.

en cuyo arco central puede leerse la inscripción: “Gloria a nuestro señor Abū l-Haŷŷāŷ, glorioso sea su triunfo”<sup>43</sup>.

El interior de la sala destaca por su amplitud y se diferencian dos espacios. Una dependencia, a modo de pórtico, en el lado norte, definida por dos columnas y dos arcos uno a cada lado (que correspondería con la el piso inferior de la Sala de Túnez) y la sala principal “articulada sobre cuatro columnas que definen un cuadrado en planta y soportan una linterna central, que abarcando un doble piso, remanda en una armadura de artesa ataujerada de planta cuadrada”<sup>44</sup>.

Dentro de la Torre, encontramos extraordinarias muestras de decoración de época nazarí. Destacan los azulejos del antiguo pavimento con motivos figurativos y naturalistas. Los ejemplos conservados son un hombre y una mujer que flanquean el escudo nazarí y dos cabras enfrentadas sobre arbustos. En torno a las ventanas destacan los alizares sobre fondo blanco con motivos en oro y bandas en azul claro; sobre ellos se encuentran las leyendas: “¡Gloria permanente! o ¡Gloria segura!”.

Las pinturas de la sala se conservan en pésimas condiciones, entre otros motivos, porque están expuestas a las inclemencias del tiempo (en su origen tendrían ajimeces y celosías, por lo que estarían mejor protegidas). Fundamentalmente se encuentran en los muros entre las ventanas, los fondos de la puerta de entada, entre las mochetas y la escalera del pasillo.

Actualmente no queda ningún panel completo, pero aún es posible identificar algunas tramas. Quizás el mejor conservado sea el descubierto por Torres Balbás, después de retirar la chimenea del siglo XVI. Según el arquitecto los zócalos de la Torre “son de una finura extraordinaria, pintados con el esmero de miniaturas de los manuscritos y enriquecía su policromía con los colores verde y azul, e los que los trazos rectos y curvo se entrecruzan y combinan con una ingeniosidad y un sentido artístico extraordinario. Al lado de estas granadinas, las demás obras conservadas parecen bárbaras”<sup>45</sup>.

---

<sup>43</sup> *Ibid.* p. 244.

<sup>44</sup> MORENO CALERA, José Manuel. «La torre de Abū l-Haŷŷāŷ, o el Peinador en época nazarí: orígenes históricos y estudio arquitectónico». *Cuadernos de la Alhambra* (Granada), 42 (2007), p. 23.

<sup>45</sup> TORRES BALBÁS, Leopoldo. « Los zócalos pintados en la arquitectura hispano musulmana». *Al-Andalus*, v. VII (1942), p. 148.

Los antecedentes del ornato de la Torre se encuentran en el Cuarto Real de Santo Domingo y en la Casa de los Girones. Como señalan Medina y García Bueno, la técnica empleada sería a seco; es decir, sobre una base de mortero, extendida sobre el ladrillo, se aplicó el enlucido fino con arena cal y agua y posteriormente se pintaron las figuras con sutiles trazos en rojo almagra y verde<sup>46</sup>.

Las composiciones son geométricas aunque en ellas podemos encontrar motivos vegetales y epigráficos. De esta forma, aunque den sensación de un programa homogéneo, encontramos una gran riqueza ornamental que evidencia el ingenio de los artistas a la hora de realizar el ornato adaptándose a cada espacio concreto. Los motivos principales presentan formas variadas entre las se encuentran medallones lobulados, octógonos y ruedas de lazo.

#### 1.1.4. Las pinturas de la casa del Partal

Las pinturas de batallas de la casa del Partal fueron descubiertas en abril del 1908 por Modesto Cendoya tras retirar una capa de enlucido para verificar la solidez del edificio.

Según Gómez Moreno, estas pinturas se realizarían en el siglo XIV. El erudito indica que la destreza de los artífices se manifiesta tanto en el trazo como en el adorno del dibujo, lo que plantea que sus ejecutores fueran iluminadores de manuscritos<sup>47</sup>. Este hecho las convierte en una obra de una extraordinaria singularidad.

Las pinturas se encuentran en tres de las cuatro paredes de la habitación, aunque la del noreste está muy mal conservada, entre otros motivos por el picado de las paredes y por las consecuencias de los humos tras ubicarse allí una cocina. Los muros noroeste y sudeste presentan una decoración en bandas superpuestas desde el techo con un artesonado de madera policromada. En la parte superior hay una cenefa de palma

---

<sup>46</sup> MEDINA FLOREZ, Víctor; GARCÍA BUENO, Ana. «Técnica pictórica empleada en la ejecución de los zócalos de la Alhambra y del Cuarto Real de Santo Domingo de Granada. Estudio comparado», *Cuadernos de la Alhambra*, 37 (2001), pp. 9-20. MEDINA FLOREZ, Víctor; MANZANO MORENO, E. *Teoría y metodología en las restauraciones de pinturas murales nazaries*. Granada: Universidad- Diputación Provincial. 1995.

<sup>47</sup> GÓMEZ MORENO, Manuel. «Pintura de los moros en el Partal». *Cuadernos de la Alhambra* (Granada), 6 (1970), p. 157. TORRES BALBÁS, Leopoldo. «Las casas del Partal de la Alhambra de Granada». *Al-Andalus*, v. XIV (1949), p.191.

invertida; en la central hay tres bandas de composiciones figurativas entre las que destaca la tercera de doble anchura (40 cm), y en la parte inferior se cierra la composición con cenefas de letras doradas.

Las figuraciones más destacadas se encuentran en las bandas centrales donde aparece un desfile ordenado de soldados caminando o montando a caballo. En torno a ellos, se pintan paisajes propios del medio rural salpicados por tiendas entre las que se desarrollan escenas propias de una campaña militar.

Los artesanos mostraron grandes habilidades para representar las figuras con cierto detallismo incluso en los rostros. Además, alteraban el tamaño de las mismas para ensalzar la importancia de los personajes y representar a los distintos grados militares a través de bandas y armas. En el contexto paisajístico encontramos animales entre los que sobresalen los caballos, pero también hay leones, perros o camellos, e interesantes escenas de caza<sup>48</sup>.

Según el historiador, la técnica coincide con la empleada en otras decoraciones contemporáneas. Sobre el enlucido de yeso ordinario, se extendía una sutil capa de estuco blanco, como aparejo para recibir el color; sobre ella se trazaba la composición empleando estarcidos o calcos. Lo cual justificaría la homogeneidad de las figuras repetitivas de hombres y caballos vistos de perfil. Una vez trazada la forma básica, el pintor emplearía la pluma o un pincel muy fino, con tinta negra o roja para dibujar el interior con detalle; aunque, en otras ocasiones se valieron del punzón para realizar las líneas incisivas que aún se distinguen en la pared. Para los colores se emplearon aglutinantes como la goma o la cola junto con diversos pigmentos como el plomo (blanco) minio, bermellón, carmín, almagra, rojo oscuro (como siena calcinada) verde de dos tonos, ocre oscuro, sepia, negro intenso caliente y azul parecido al cobalto<sup>49</sup>. Aparte se doraron algunos detalles.

De esta forma, nos encontramos ante un programa pictórico, con una clara intencionalidad narrativa en la que se disponen numerosos personajes y animales en el entorno propio de un campamento de batalla.

---

<sup>48</sup> MOLINA FAJARDO, Eduardo. «Caza en el recinto de la Alhambra». *Cuadernos de la Alhambra*(Granada), 3( 1967), p. 32.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 157.

Tras este breve repaso por la decoración mural nazarí es posible acercarse a la Alhambra que conocieron y admiraron los Reyes Católicos a su llegada a Granada; recinto que aún hoy nos sigue fascinando.

Como hemos visto el periodo de máximo auge del empleo de este tipo de decoraciones tuvo lugar durante el sultanato de Muhammad V. Momento en el que la riqueza ornamental de las nuevas construcciones adquiere un extraordinario desarrollo, incorporando a la decoración arquitectónica (de yeserías, techos y muros) nuevos motivos naturalistas contemporáneos a los que se estaban empleando en palacios mudéjares, como el Alcázar de Sevilla.

A partir del siglo XIV en Granada se gestó un modelo ornamental de una extraordinaria variedad y riqueza. A través de diversas técnicas a fresco y, sobre todo a seco, los artesanos representaron complejas composiciones geométricas y narrativas demostrando una gran pericia, no sólo en las minuciosas decoraciones de las yeserías, sino también en representación de arquitecturas y tejidos fingidos en los zócalos.

De esta forma, aunque en la actualidad gran parte de esta riqueza policroma se ha perdido o se conserva en mal estado, es posible corroborar la importancia de la pintura mural en la concepción y la configuración de un conjunto con una identidad propia<sup>50</sup>.

## **1.2. La ornamentación pictórica en la época de los Reyes Católicos**

El día 2 de enero de 1492 se asiste al ocaso de la presencia musulmana en la Península. Las condiciones de la rendición de Granada eran muy ventajosas para la población musulmana pues podían conservar sus armas, sus propiedades, su religión, costumbres y vestimenta e incluso, se les garantizaba el uso de sus propias leyes. Desde entonces se inicia un fenómeno de aculturación entre cristianos y musulmanes que no sólo influirá en el modo de vida de la población, sino también en las manifestaciones artísticas de la ciudad.

Uno de los principales objetivos de la monarquía era la unificación religiosa. En un primer momento Hernando de Talavera (primer

---

<sup>50</sup> En este sentido, la doctora Rallo planteó que el “despiece fingido de ladrillos en rojo” empleado en los revestimientos exteriores pudo reforzar la admiración por nombre “La Roja”, puesto que “vista de lejos resultaría toda bermeja”. RALLO GRUSS, Carmen. *Aportaciones a...* p. 272.

arzobispo de la ciudad) pretendió favorecer la asimilación gradual de la nueva población a través de la predicación y de la conversión, lo cual implicaba el aprendizaje del árabe por el clero cristiano.

Este intento de convivencia también se reflejó en las manifestaciones artísticas y en la conservación y adaptación de los antiguos espacios musulmanes. El ejemplo más claro lo veremos en la Alhambra, donde en un principio intervinieron numerosos pintores musulmanes y posteriormente conversos, que contribuyeron al mantenimiento y enriquecimiento de la decoración en yeserías, cerámica y armaduras de madera, empleando motivos geométricos y figurativos tradicionales.

Tras el establecimiento de la monarquía católica, el primer centro artístico de la ciudad se concentró en la Casa Real de la Alhambra “destinada a convertirse por su belleza y su significación política, en la joya de la red palacial cristiana y en el símbolo de la victoria de los reinos de España sobre el Islam”<sup>51</sup>.

Desde la toma de Granada, la fortaleza de la Alhambra asumió un carácter militar al establecerse en ella la Capitanía General del Reino de Granada<sup>52</sup> bajo la responsabilidad de Iñigo López de Mendoza, II Conde de Tendilla y I Alcaide de la Alhambra. En ella, se alojaron la Compañía de Guardias Viejas de Castilla y de las Cien Lanzas, más los peones.

Según Bermúdez de Pedraza, “desde Alfonso VIII de Castilla, los reyes y señores cristianos acostumbraban a ocupar las cómodas y bellas estancias de aquellos andaluces islamizados, cuya vida doméstica la presidía “una sensibilidad exquisita no saboreada por los demás pueblos occidentales”<sup>53</sup>.

La admiración de los Reyes Católicos por los alcázares reales islámicos se había manifestado en la conservación del de Sevilla o la Aljafería de Zaragoza, donde encargaron obras de conservación y ampliación respetando las antiguas construcciones islámicas y mudéjares. Con todo, la belleza de la fortaleza granadina debió deslumbrar a los

---

<sup>51</sup> DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael. *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*. Madrid: Alpuerto, 1993 p. 72.

<sup>52</sup> LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. *Tradición y clasicismo en la Granada del siglo XVI. Arquitectura civil y urbanismo*. Granada: Ensayo, 1987. p. 259.

<sup>53</sup> BERMÚDEZ PAREJA, Jesús. «Obras en el Cuarto Dorado». *Cuadernos de la Alhambra* (Granada), 1 (1965), p. 100.

monarcas. De hecho, como recogió Torres Balbás, el rey Fernando dijo que “el palacio real (es) muy grande y más rico que el de Sevilla”<sup>54</sup>.

En este contexto, las primeras intervenciones arquitectónicas en la fortaleza nazarí consistieron en el mantenimiento y refuerzo de las estructuras arquitectónicas<sup>55</sup>, de la muralla y de las torres, así como en el abastecimiento de agua<sup>56</sup>.

Para supervisar las obras, los reyes dejaron encargados de la ciudad a una serie de gestores, entre los que destaca Iñigo López de Mendoza. El II Conde de Tendilla, pertenecía a una de las familias más relevantes de los reinos hispánicos, los Mendoza, y su personalidad es clave en la introducción del Renacimiento en España. Tras su designación como Capitán General del Reino de Granada y Alcaide de la Alhambra, estableció aquí su residencia “desde donde ejerció la una labor de gestión y gobierno de la ciudad”<sup>57</sup>.

Junto a las obras destinadas a la consolidación de las estructuras arquitectónicas y al abastecimiento, se procedió a la adaptación de los Palacios Nazaríes como nuevos aposentos reales. Como recoge Martín García, las primeras intervenciones se realizaron en consonancia con las formas artísticas nazaríes y, junto a ellas, se fueron introduciendo “otros motivos de representación de acuerdo a las nuevas formas del lenguaje y el discurso artístico de una corte tardogótica o incluso prerrenacentista”<sup>58</sup>.

El primer maestro de obras de la Alhambra fue el artífice moro Maestre Avrán de las Maderas. Como señaló Domínguez Casas, su nombre aparece el 11 de marzo de 1492 en el primer registro de los libros de gastos del Alhambra y Casas Reales; tras su conversión en 1500, se le conoce como Fernando de las Maderas. Teniendo en cuenta las necesidades iniciales, se trataba de un trabajador idóneo que había sido un

---

<sup>54</sup> TORRES BALBÁS, Leopoldo. «Los Reyes Católicos en la Alhambra». *Al-Andalus*, v. XVI (1951), p. 382.

<sup>55</sup> GARCÍA GRANADOS, Juan Antonio. «Obras de los Reyes Católicos en Granada (1492-1495)». *Cuadernos de la Alhambra* (Granada), 26 (1990), p. 162.

<sup>56</sup> LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coord.). *Guía artística de Granada y su provincia*. Vol. I. Granada: Fundación José Manuel Lara, 2006, pp. 290-291.

<sup>57</sup> MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel. «La Alhambra de los Tendilla (1492-1718)». En: BERMÚDEZ LÓPEZ, Jesús et al. *El conde de Tendilla y su tiempo*. Granada: Editorial Universidad de Granada. Patronato de la Alhambra y Generalife. Centro de estudios históricos de Granada y su Reino, 2018, p. 177.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 192.

especialista en albañilería islámica y, como su nombre indica, en el trabajo de la madera<sup>59</sup>.

Junto a Maderas llegaron especialistas procedentes de otros alcázares, como la Aljafería de Zaragoza<sup>60</sup> o los Alcázares de Sevilla. Entre ellos, se encontraban canteros, carpinteros, entalladores, azulejeros... y, por supuesto, pintores encargados de la renovación pictórica de los antiguos palacios, que los revestía de la majestuosidad de un espacio regio.

Para el establecimiento de la Casa Real cristiana se definieron dos aposentos: en la zona del Mexuar y del Cuarto Dorado se acomodó el Rey Fernando, y en el Palacio de los Leones se estableció la Casa de la Reina. Para ello se realizaron algunas reformas arquitectónicas y, una vez concluidas se procedió a la decoración pictórica. Con ella, concluiría la transformación de los antiguos Palacios Nazaríes en los nuevos aposentos reales.

En un principio, se priorizó el mantenimiento del ornato de los antiguos palacios. Para ello, que se contrataron pintores tanto musulmanes como cristianos, todos con una experiencia consolidada en el empleo de las técnicas tradicionales.

Como indicamos, la técnica pictórica más frecuente en las decoraciones murales de la Alhambra era la pintura a seco. Acorde con los procedimientos analizados, pensamos que una vez concluidas las obras de reparación de los soportes murales y en madera comenzaba la labor de los pintores. En el caso de la decoración sobre muro, cuando las paredes habían sido blanqueadas, los pintores se encargaban de decorar los muros con cintas y cenefas. En el caso de la madera, una vez que los carpinteros habían terminado el artesonado y los entalladores habían tallado los detalles escultóricos, los pintores y doradores intervenían pintando motivos ornamentales caracterizadas por el uso del azul, del rojo y del oro.

Uno de los pintores más activos en las obras de la Alhambra fue Mahomad al Boranday, la primera vez que aparece documentado es el 11 marzo de 1492. Gracias a la documentación de Simancas, transcrita por

---

<sup>59</sup> DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael. *Arte y etiqueta...*, p. 72. En esta obra, el investigador presentó gran parte de los documentos referentes a las obras realizadas en la Alhambra durante la monarquía de los Reyes Católicos conservados en el Archivo General de Simancas. En este sentido, a lo largo del nuestro texto serán frecuentes las alusiones a su libro.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 445. En 1492 el rey Fernando requiere a los hijos del Maestre Monferriz, uno para que labre órganos y otro yeso, de Brahen Palacios, y de Arami, moros de Zaragoza.



Domínguez Casas, sabemos que entre los meses de agosto y septiembre de 1497 decoró los aleros del Patio de la Cucharada (hoy conocido como el Patio del Mexuar), entrada al Palacio de Comares; una importante labor por la que recibió 8 ducados de oro (3000 maravedíes). Hoy sólo vemos la madera oscura, pero, como indica el investigador, con la pintura y el dorado de los aleros del patio, el espacio debió de asemejarse al de una corona acorde a los versos de Ibn Zamrak recogidos en el arrocabe “Soy corona en la frente de mi puerta...”<sup>61</sup>.

Otro pintor musulmán del que tenemos constancia es Azeyte Palomar que se encargó principalmente del enlucido de aquellos espacios que se habían deteriorado. Las primeras referencias son del 18 de junio de 1494 cuando recibió 7.750 maravedíes por “pyntar las paredes del callejón por donde entran a los Palacios Reales”<sup>62</sup>. Al año siguiente, el 4 de mayo de 1495, cobró 2.790 maravedíes, por “enlucir y pintar las paredes de la puerta de la Capilla de la Casa Real” y el 8 de agosto de 1497 obtuvo 3.100 maravedíes “por azer e pyntar cyertas tapias en la dicha Alhambra junto del pilar del agua cabe las Casas Reales”<sup>63</sup>.

Junto a los artistas musulmanes también trabajaron pintores cristianos encargados de introducir elementos y formas acorde con el gusto de los Reyes Católicos. Las principales ciudades de procedencia de los artistas eran: Córdoba, Sevilla y Zaragoza, urbes con una tradición artística consolidada, cuyos alcázares habían sido reformados para alojar a los monarcas.

Uno de los primeros pintores recogidos en la documentación de Simancas es Pedro Fernández, que en noviembre de 1492 pintó en la Torre de Comares. En 1495 encontramos a Andrés Fernández y Jorge Fernández, pintores procedentes de Córdoba, que trabajaron a destajo por 25000 maravedíes pintando “a su costa las alas de la redonda del Cuarto de los Leones por la parte de fuera”<sup>64</sup>.

Tras una intensa búsqueda bibliográfica, hemos localizado tres pintores en Córdoba que podrían corresponder con los artistas de la

---

<sup>61</sup> *Ibid.* p. 92.

<sup>62</sup> *Ibid.* p. 92.

<sup>63</sup> *Ibid.* p. 92.

<sup>64</sup> *Ibid.* p. 93.

Alhambra. Andrés Fernández, podría ser el hijo de Pedro de Valencia<sup>65</sup>. Pedro Fernández, pudo ser el hijo de Miguel Sánchez de Guadalupe (uno de los pintores cordobeses más prolíficos de la segunda mitad del siglo XV) y suegro del pintor de ascendencia nórdica, Alejo Fernández.<sup>66</sup> Junto a él, en torno a 1495 debió llegar a España Jorge Fernández alemán, e igual que su compatriota, uno de los primeros contactos establecidos a su llegada a Córdoba debió ser el pintor Pedro Fernández, por lo que pudo haberle facilitado la integración del artista alemán en las obras de la Alhambra.

---

<sup>65</sup> LEVA CUEVAS, Josefa. «Situación socioeconómica de los pintores cordobeses (1460-1550). Aportaciones al estudio del retablo del monasterio de San Agustín». *Revista de estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, 14 (2005), p. 31.

<sup>66</sup> La presencia de Alejo en Córdoba se documenta entre 1495 y 1508 cuando comienza a trabajar en Sevilla. ROJAS- MARCOS GONZÁLEZ, Jesús. «La pintura sevillana del Renacimiento». Conferencia: Jornadas *Nuevas visiones sobre el arte en Sevilla desde los Reyes Católicos hasta Felipe II*. p. 145. Una de las primeras noticias es su matrimonio con la hija de Pedro Fernández, uno de los principales pintores de Córdoba hasta 1497. ANGULO IÑIGUEZ, Diego. *Alejo Fernández*. Sevilla: Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, / colección de Artistas Andaluces, 1946, p. 7.

La presencia de Jorge Fernández<sup>67</sup> en la Alhambra se documenta entre 1495 y 1499<sup>68</sup>. La mayor parte de sus intervenciones, junto al pintor Juan Castro<sup>69</sup>, se centraron en la renovación pictórica del Mexuar y del Cuarto Dorado.

El Mexuar y el Cuarto Dorado fueron los espacios más reformados, ya que las antiguas salas destinadas a la administración y a la recepción debieron transformarse en los aposentos del rey Fernando.

Al antiguo Mexuar se accedía desde el oratorio o a través de una escalera de dos tramos localizada en el lado sur del Patio. En su interior, originariamente se encontraban dos naves. La central, de planta cuadrada, conformada sobre cuatro columnas sobre las que se “apoyaban ménsulas

---

<sup>67</sup> A través de este documento se manifiesta que los primeros trabajos de Jorge Fernández en España se realizaron en el taller del pintor Pedro Fernández en Córdoba, artista que le abrió las puertas de las obras reales y que justificaría su apellido. Por otra parte, cabe destacar que nos encontramos ante las únicas prácticas pictóricas conocidas, puesto que después se especializó en la escultura. En efecto, Del Rio indica que en 1502 ya formaba parte del taller de Felipe Bigarni en el que realizó la talla de 12 figuras para el banco del retablo de la Catedral de Toledo. Según Isabel del Río en 1505 se trasladó a Sevilla donde tres años más tarde llegó su compatriota Alejo para trabajar en el retablo de la Catedral. DEL RIO DE LA HOZ, Isabel. *El escultor Felipe Bigarny (h.1470-1542)*. Salamanca: Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura. 2000, p. 164.

Al año siguiente se trasladó Pedro Fernández quien fue pintor de la catedral entre 1509 y 1536. No obstante, el artista no interrumpió las relaciones con la ciudad la Alhambra. Sabemos que envió un cuadro a Granada en 1515 y en 1517 volvió a la ciudad con Domenico Fancelli para trabajar en los sepulcros de los Reyes Católicos en la Capilla Real. Su estancia en la ciudad se debió de prologar hasta 1520. Durante este tiempo realizó la portada que comunica la Catedral con la Capilla Mayor fechada en torno a 1517 y las esculturas de San Jorge y San Pablo de la portada desde la Capilla Real hasta el Sagrario PITA ANDRADE, José Manuel. «La arquitectura y la decoración del templo». En: PITA ANDRADE, José Manuel (Coord.). *El libro de la Capilla Real*. Granada: Ediciones Miguel Sánchez, 1994, pp. 63-64. GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel. *Sobre el Renacimiento en Castilla*, Granada: Instituto Gómez Moreno, 1991, pp. 77-79.

<sup>68</sup> DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael. *Arte y etiqueta ...*, p. 93.

<sup>69</sup> Acorde con la relevancia de los trabajos realizados en la Alhambra pensamos que Juan Castro debió de ser un maestro con una trayectoria consolidada; sin embargo, hasta el momento las únicas noticias que se conocen sobre este pintor son las recogidas por Gómez Moreno. El historiador documenta la presencia de Castro en Granada entre 1507 y 1510. En estos años vendió una tabla de la Virgen a la iglesia de Santiago por 2000 maravedíes, pintó los retablos de Alhendín y Pinos y acabó el de la Zubia, que había comenzado Espinosa en 1508. GÓMEZ MORENO GONZÁLEZ, Manuel. «La pintura en...», p. 644.

de mocárabes soportando tallados dinteles que sostendrían cuerpos de ventanas y balcones”<sup>70</sup>. A los pies de esta sala, estaría la entrada principal del Palacio, que daba acceso a una pequeña habitación, al Mexuar y al Patio de la Cucharada<sup>71</sup> (patio del Mexuar). Este patio se ubicaba entre el Cuarto Nuevo (posteriormente conocido como Cuarto Dorado) y la majestuosa fachada del Palacio de Comares. Se caracterizaba, por tener una preciosa fuente y por el deslumbrante alero de madera (en fuerte voladizo y pintado en dorado) que protegía la fachada, decorada con yeserías y azulejos en los zócalos de los laterales, y que, como indicamos, se asemejaría a una corona.

Según Bermúdez Pareja, el Cuarto Dorado tenía una cubierta de artesón, pero no tenía ni cámara superior, ni el pórtico que la precede<sup>72</sup>. Por tanto, cuando los Reyes Católicos pensaron transformar estas dependencias en departamentos domésticos, decidieron renovar y ampliar este espacio. Para ello, construyeron una escalera y una sala nueva sobre el Cuarto Dorado<sup>73</sup> que se extendería sobre el zaguán que debió de ser prolongado. Una vez concluidas las obras, en 1495 Juan Castro se encargó de “dorar y la pintar los azaguanes de la entrada del Cuarto Real”. Por ello, recibió 16.000 maravedíes fraccionados hasta 1497, año en el que terminó la obra.

A continuación pensamos que decoró la sala del piso superior. Para ello, en 1497 Juan de Castro y Jorge Fernández tomaron a destajo la obra de “dorar y pintar en las Casas Reales, ques una Sala que salle sobre los Axares” por 20.000 maravedíes que fueron dados desde el mes de julio hasta el mes de marzo del año siguiente<sup>74</sup>.

El 10 de septiembre de 1498 comenzaron a decorar la cámara del Cuarto Nuevo del Mexuar; encargo que concluyeron el 5 de junio de 1499 y por el que recibieron 22.560 maravedíes. En esta ocasión contaron con la labor de los doradores Juan Vizcaíno, Alonso de Tordesillas y Dionisio que ganaron 9110 maravedíes<sup>75</sup>.

---

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>71</sup> GALLEGO BURÍN, Antonio. *Granada. Guía artística...*, p. 68. También denominado Patio del Mexuar, del Cuarto Dorado, de la Mezquita, o de los Alcaldes.

<sup>72</sup> BERMÚDEZ PAREJA, Jesús. «Obras en el ...», p. 101.

<sup>73</sup> *Ibidem*, 103.

<sup>74</sup> DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael. *Arte y etiqueta...*, p. 492.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 93.

El Cuarto Nuevo, más conocido como el Cuarto Dorado recibe su nombre por la decoración en oro que caracteriza sus techumbres; en pocas ocasiones se ha atisbado la relación con otras salas del mismo nombre en la Aljafería de Zaragoza (donde entre 1488 y 1495 se construyeron el Salón Dorado y el Salón del Trono) o el Cuarto Dorado de los Reales Alcázares de Sevilla, pintado para la estancia real de 1485. En este contexto, pensamos que el Cuarto Dorado no sólo compartiría el nombre con sus precedentes, sino que debía de tener una función y una decoración similar.

Las obras del Cuarto Dorado consistieron principalmente en la eliminación de los ajimeces y en la remodelación de la cubierta<sup>76</sup>, que pintada y dorada con los emblemas de los Reyes Católicos, cogollos o ramos, y ciertos grutescos italianizantes. Además, se incorporó el friso con letras góticas donde se lee: “Los muy altos y muy católicos y muy poderosos señores don Fr. E doña ysabel, rey y reina. Despaña nros. señores conqstaro. Esta cibdad y su reyno, fue entregada a ii días de enero de mil y cccxy uno(sic)”<sup>77</sup>.

De esta forma, como recoge Aurea de la Morena, en el Cuarto Dorado encontramos la yuxtaposición artística que acontece durante el Reinado de los Reyes Católicos: “tránsito de siglo y de épocas, los diversos estilos que proceden de la época anterior, las distintas estéticas dentro del gótico, formas y técnicas mudéjares como son las yeserías y las armaduras de madera, y al mismo tiempo la entrada del Renacimiento italiano”<sup>78</sup>.

Una vez concluida la decoración del Cuarto Dorado, los trabajos continuaron en los aposentos de los Axares. El ornato se inició a principio de 1499, pues el 6 de febrero Juan Castro y Jorge Fernández recibieron 6000 maravedíes por “fazer y pyntar en la Sala y Cámara y Retretes que sallen hazia los Axares”<sup>79</sup> y se concluyó el 5 de junio de 1499 cuando cobraron el resto, 12.000 maravedíes por el “destajo que tomaron de pintar en las Salas e dos Cámaras e tres Retretes de Aposentamiento Nuevo que se fizo en el açaguan”<sup>80</sup>. Domínguez Casas indica que estas salas

---

<sup>76</sup> BERMÚDEZ PAREJA, Jesús. «Obras en el...», p. 102.

<sup>77</sup> TORRES BALBÁS, Leopoldo. «Los Reyes Católicos...», p. 387.

<sup>78</sup> ÁUREA DE LA MORENA, Bartolomé. «La arquitectura en la época de los Reyes Católicos. Identidad y encrucijada de culturas». *Anales de historia del Arte*, 9, (1999), p. 64.

<sup>79</sup> DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael. *Arte y etiqueta...*, p. 492.

<sup>80</sup> *Ibidem* p. 492.

constituyen el germen de las Estancias Imperiales<sup>81</sup>. A nuestro juicio, estos aposentos corresponden con las habitaciones inmediatas al cuerpo alto del Cuarto Dorado<sup>82</sup>. La clave la encontramos en las intervenciones realizadas por Torres Balbás a principios del siglo XX. En una de las estancias inmediatas al cuarto superior del Cuarto Dorado, el arquitecto pudo ver “un extremo del techo de madera con casetones de escasísima profundidad, con florones en parte tallados en parte pintados y con arrocabe o friso clásico dorado y menudos denticulos tallados a todo lo largo”<sup>83</sup>. Por otra parte, indicó que se trata de decoraciones góticas<sup>84</sup>, que se utilizarían además en el vestíbulo y en el pasadizo que dan a la alberca. Según el arquitecto, la obra debió de ser realizada por obreros mudéjares de la Aljafería de Zaragoza; también en el “palacio del Infantado de Guadalajara había algunos techos semejantes contemporáneos”<sup>85</sup>.

Esta relación con Guadalajara nos invita a pensar en la intervención de Lorenzo Vázquez, arquitecto de los Mendoza<sup>86</sup>, que pudo haber impulsado la colocación de florones. En efecto, tenemos constancia que el 10 de julio de 1499 se pagaron a los entalladores 15 487 maravedíes por

---

<sup>81</sup> *Ibid.* p. 450. Por su parte, Carta propuso que “estos aposentos deben relacionarse con los edificios de Comares o tal vez del conjunto del Partal”. CARTA, Rafaella. *Cerámica italiana en...*, p. 22.

<sup>82</sup> Este espacio es uno de los más alterados del conjunto nazarí, puesto que ya resultó gravemente dañado tras la explosión del polvorín. Finalmente las reformas realizadas por Torres Balbás y reformas posteriores acabaron de conformar su aspecto actual. Para conocer el estado de este espacio a principios del siglo XX véase: TORRES BALBÁS, Leopoldo. «Los Reyes Católicos...», p. 390.

<sup>83</sup> BERMÚDEZ PAREJA, Jesús. «Obras en el...», p. 103.

<sup>84</sup> Antes de retirarlas pudo ver “fragmentos de tres techos en las habitaciones superiores al pórtico el Cuarto Dorado y en la inmediata a poniente, situada encima del retrete de la sala de la Barca. Sobre la tablazón, molduras decoradas dibuja en uno de ellos cuadrados y en el otro una combinación de estos con hexágonos. En los centros tienen florones góticos. Conservan restos de policromía y dorado”. TORRES BALBÁS, Leopoldo. «Los Reyes Católicos...», p. 389.

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 389.

<sup>86</sup> Para ahondar en la relación de Lorenzo Vázquez y el II Conde de Tendilla, así como la relevancia del papel de Iñigo López de Mendoza en la introducción del Renacimiento Italiano en Granada, véase: MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel. «Gusto y promoción del arte italiano del Renacimiento en Andalucía». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (Granada), 31 (2000), pp. 23-39; MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel. «Arquitectos y mecenas del Renacimiento en España». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (Granada), 36 (2005), pp. 29-47.

la realización de 183 florones<sup>87</sup>. Por tanto, pensamos que estos techos fueron decorados entre 1498 y 1499 por los pintores Juan Castro y Jorge Fernández, siguiendo los modelos de la Aljafería y las novedades introducidas por Vázquez.

Las últimas referencias a las intervenciones pictóricas realizadas durante el periodo de los Reyes Católicos son la pintura y el dorado de la “armadura de lazo del Corredor de la Capilla”, por la que Juan Castro recibió 2.500 maravedís el 22 de junio de 1500<sup>88</sup>.

---

<sup>87</sup> DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael. *Arte y etiqueta...*, p 492.

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 93.





# II

## GÉNESIS DEL ORNATO MURAL Y LA CONSTRUCCIÓN DE LAS ESTANCIAS IMPERIALES

### 2.1. Pedro Machuca, muralista en Italia

Pedro Machuca es uno de los grandes protagonistas de nuestra investigación puesto que durante su estancia en Italia presencié uno de los periodos de máximo esplendor de la pintura mural italiana. Una experiencia rica y versátil que sembró las mimbres de su extraordinaria trayectoria como pintor y como maestro de obras de las Casas Reales de la Alhambra.

La formación artística de Pedro Machuca se gestó en los talleres castellanos de Pedro Berruguete y Juan de Borgoña<sup>89</sup>, artistas en cuya paleta se advierte la influencia de la pintura del Renacimiento italiano <sup>90</sup> y

---

<sup>89</sup> CAMPOS PALLARÉS, Liliana. *Pedro Machuca en Italia y en España. Su presencia y huella en la pintura granadina del Quinientos*, Tesis doctoral inédita dirigida por el Dr. D. Antonio Juan Calvo Castellón, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Granada, 2013, p. 16. Agradecemos a la doctora Campos su generosidad al dejarnos consultar su tesis doctoral.

<sup>90</sup> La estancia de Pedro Berruguete en Italia se puede localizar entre 1471/2-1483. En 1477 estaría en Urbino trabajando para la corte de Federico Montefeltro, que le encargó

que, posiblemente, lo alentaron para emprender el viaje a Italia<sup>91</sup> con el fin de conocer de primera mano las grandes obras de los maestros.

En esta línea aludiendo a los murales de Masaccio en la Capilla Brancacci, señala Vasari:

“Para los grandes pintores del siglo XV y de la primera mitad del XVI, incluidos Leonardo, Rafael y el “divinissimo” Miguel Ángel, habían sido fundamentales las enseñanzas que extrajeron de los frescos que había pintado Masaccio en la capilla de San Pedro, en el convento del Carmen de Florencia, cuyas figuras contenían los preceptos y las reglas de la buena pintura”<sup>92</sup>.

---

el *studiolo*; un espacio en el que según Pablo de Céspedes intervino Berruguete. Tras 1472 trabajó para Guidobaldo de Montefeltro emparentado con los Gonzaga y mecenas también de Giovanni Santi, padre de Rafael. Como señala Silva se nombró a Rodrigo Borgia legado del Papa, por lo que es posible que fuera a Italia con el eclesiástico valenciano. SILVA MAROTO, M<sup>a</sup> Pilar. «Notas sobre Pedro Berruguete y el retablo mayor de la catedral de Ávila». *Anales de Historia del Arte* (Madrid), 1 (1989), pp. 105-119. Para profundizar sobre la influencia italiana en su obra véase: CALVO CASTELLÓN, Antonio. «Evocaciones arquitectónicas del quattrocento italiano en las escenografías pintadas por Pedro Berruguete». *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 20, 1989, pp. 19-38.

En el caso de Juan de Borgoña, aunque su estancia italiana no está documentada, la influencia del arte de la península itálica se evidencia entre sus pinceladas nórdicas. En efecto, hay numerosos autores que lo han situado en los talleres más relevantes de la Italia del último cuarto del siglo XV, planteando incluso la participación (que también se habría propuesto a Berruguete) en la decoración de las paredes de la Capilla Sixtina en tiempos de Sixto IV. Por otra parte, la doctoras Campos y Toajas señalan la influencia de Melozzo da Forlì y de Antoniazio Romano en Borgoña; dos de los artistas más influyentes en el panorama artístico romano del Quattrocento. A su llegada a España, Borgoña se instaló en Toledo en torno a 1495. La colaboración con Berruguete, le proporcionó la confianza de Francisco Jiménez de Cisneros, que lo nombró pintor de la catedral. CAMPOS PALLARÉS, Liliana. *Pedro Machuca en...*, p. 16.

Más allá de la notable trayectoria de los artistas, en este momento nos interesa destacar la decoración del Claustro de la Catedral de Toledo (1495) y la *Antesala y Sala Capitular* (1509-1512) donde según Toajas se refleja la influencia de Ghirlandajo y Melozzo da Forlì. TOAJAS ROGER, María Ángeles. «Artistas hispanos en Italia en el siglo XVI: los viajes de Diego Siloe y Pedro Machuca». En: *El viaje del artista en la Edad Moderna. Materiales para su estudio*. CHECA CREMADES, Fernando (dir). Madrid: Universidad Complutense, 2007, p. 2.

<sup>91</sup> CAMPOS PALLARÉS, Liliana. *Pedro Machuca en...* p. 17.

<sup>92</sup> REDONDO CANTERA, María José. «El arte de la Roma antigua y moderna en la obra de Alonso Berruguete». En: PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel (Ed.). *Roma*

Según la doctora Campos, Machuca llegó a Roma entre 1507 y 1508<sup>93</sup>. Lo más frecuente era que los aprendices partieran a Italia bajo la protección de un mecenas hispano, pero no tenemos constancia de cuál fue el “puente” utilizado por Machuca. A nuestro juicio, más allá de los contactos diplomáticos, la personalidad clave fue Alonso Berruguete, que habría llegado a Roma en el mes de marzo de 1506 junto a su tío-abuelo fray Pedro Berruguete y el obispo de la Ampudia<sup>94</sup>. Según Arias, este nexo en el ámbito eclesiástico fue el que le permitió contactar con la esfera del Papado y, también, con el propio Miguel Ángel, puesto que a la llegada de Ampudia a la Curia, asistió al sermón de Egidio de Viterbo sobre el que se asentaron las directrices para “la elaboración del programa iconográfico con el que se decoraba el techo de la Sixtina”<sup>95</sup>.

La relación entre Berruguete y Miguel Ángel nos parece esencial, porque a través de ella Machuca pudo integrarse en el círculo del maestro. El acercamiento de Machuca a Miguel Ángel es un tema complejo; sin embargo, ya fue recogido por Francisco de Holanda y Lázaro de Velasco, autores que tuvieron un contacto directo con los artistas. A Francisco de Holanda le dijo Miguel Ángel: “Así afirmo que ninguna nación, ni gente (dejo estar uno o dos españoles), puede perfectamente hurtar ni imitar el modo de pintar de Italia”<sup>96</sup>. Aunque en ese momento la identidad de esos artistas españoles es desconocida, al final del relato ofrece una tabla de los famosos pintores modernos a que Holanda llama “águilas” donde nombra a “Berruguete y Machuca, castellanos”<sup>97</sup>. Puesto que son los únicos pintores españoles de la tabla, las dos excepciones reconocidas por Miguel Ángel deben ser Machuca y Berruguete. Más concreto fue Lázaro de Velasco, hijo de Japoco Florentino, que dijo: “Vino Machuca de Italia, pintor celebrado, discípulo de Miguel Ángel”<sup>98</sup>. Velasco pudo recibir las

---

*quanta fuit ruina docet: Nicole Dacos “in Memoriam”*. Huelva: Universidad de Huelva, 2016, p. 18.

<sup>93</sup> CAMPOS PALLARÉS, Liliana. *Pedro Machuca en...* p. 16.

<sup>94</sup> ARIAS MARTÍNEZ, Manuel. “Alonso Berruguete en...”, p. 220.

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 222.

<sup>96</sup> HOLANDA, Francisco de. *De la pintura antigua (1548)*. Versión castellana de Manuel Denis (1563). Madrid: Jaime Ratés, impresos, Costanilla de San Pedro, 6, 1921, pp. 155/231. Estos textos también han sido transcritos en ARIAS MARTÍNEZ, Manuel. «Alonso Berruguete en Italia y el sueño de un cuaderno de viaje». *Isumu* 14-15 (2011-2012),...p. 220; TOAJAS ROGER, María Ángeles. «Artistas hispanos en...», p. 15.

<sup>97</sup> TOAJAS ROGER, María Ángeles. «Artistas hispanos en...», p. 15.

<sup>98</sup> *Ibidem*, p. 20.

noticias a través de Jacopo Florentino, discípulo de Buonarroti. El hecho de tratarse de fuentes “directas” (una extraía de los diálogos con el artista y otra del entorno familiar) nos invita a confiar en su veracidad y a plantear que Pedro Machuca conoció, de primera mano, los trabajos de Miguel Ángel, concretamente en la bóveda de la Capilla Sixtina.

Tras la contratación de la pintura de la Bóveda el 10 de mayo de 1508, pocos son los documentos conocidos sobre el proceso de ejecución. Uno de ellos es la carta de Miguel Ángel a su hermano en 1509 donde dice “Io sto qua in grande affanno, e chon grandissima fatica di chorpo, e no ò di amici di nessuna sorte e no’ne voglio”<sup>99</sup>. Esta carta ha conducido a numerosos investigadores a pesar que el artista trabajó solo. Sin embargo, paulatinamente han ido saliendo a la luz los nombres de algunos de los pintores que vinieron desde Florencia para ayudarlo como: Francesco Granacci, Bugiardini, Agnolo di Donnino, o Jacopo di Sandro que, según Vasari, intervino en 1508<sup>100</sup>. Junto a ellos, Arias ha planteado, también, la presencia de Alonso Berruguete, que formaría parte del equipo, como aprendiz, hasta el mes de julio de 1508<sup>101</sup> cuando se marchó a Florencia para “aprender a pintar” gracias al salvoconducto de Miguel Ángel. A nuestro juicio, Machuca pudo aprovechar los contactos de su antiguo compañero para intervenir en la Sixtina, realizando únicamente tareas primarias. Sin embargo, como recoge Martín González, Miguel Ángel “dejándose dominar por el espíritu personal, despidió a sus colaboradores y, salvo en tareas puramente secundarias, el conjunto salió de su propia mano”<sup>102</sup>. Esta limitada colaboración de Machuca se corrobora en la correspondencia personal del maestro florentino. En la carta enviada por Miguel Ángel a su hermano el 1 de abril de 1512 dice así: “Anchora vi prego mi facciate un servitio; e questo é, che gli è costà un garzone spagnuolo che à nomme Alonso, che è pittore, el quale comprendo che sia amalato; e perché un suo Parente o amicho spagnuolo, che è qua, vorrebbe sapere como gli sta, m’à pregato che io deba scriver costà a qualche amico mio e far d’intenderlo e avisarlo...”<sup>103</sup>. Igual que Dacos pensamos que este

---

<sup>99</sup> FORLANI TEMPESTI, Ana. «Roma e altri centri del Lazio». En: *Pittura murale in Italia. Il Cinquecento*. Bolis. 1997, p. 46.

<sup>100</sup> VASARI Giorgio. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid: Catedra, 2004, p. 444.

<sup>101</sup> ARIAS MARTÍNEZ, Manuel. “Alonso Berruguete en...”, p. 221.

<sup>102</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, JUAN JOSÉ, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 28.

<sup>103</sup> DACOS, Nicole. *Viaggio a Roma...* p. 235.

pariente o amigo español sería Machuca que se encontraba en Roma tras su paso por Nápoles. El hecho de que el joven Berruguete pida información personal sobre su amigo, manifiesta la relación de los dos españoles con el Miguel Ángel y con Francesco Granacci<sup>104</sup>, que había traído desde Florencia a Jacopo Florentino y a otros artistas.

En el verano de 1508, las trayectorias de los jóvenes españoles se separaron: Berruguete se marchó a Florencia, y Machuca debió integrarse en la *bottega* de Baldasare Peruzzi<sup>105</sup>. Apoyada en las conexiones estilísticas del Palacio de Carlos V en Granada y de algunas obras del arquitecto sienés, Campos Pallarés, apunta que Machuca tuvo la oportunidad de aproximarse al arte de la arquitectura, a través del artista<sup>106</sup>. Aunque corroboramos esta propuesta, a nuestro parecer, la formación adquirida junto al maestro no sólo fue esencial para su labor como arquitecto, sino también para la forja de una personalidad artística capaz de concebir un espacio arquitectónico desde su construcción hasta su decoración pictórica.

En este contexto resultan muy interesantes las palabras de Fagiolo y Madonna cuando indican que Peruzzi pronto advirtió que:

“no había nacido para ser un pintor de grandes obras, pero disponía de otras cualidades no menos importantes. No le importaba el estilo individual, pertenecía al gran grupo de artistas que buscaban convertirse en artistas-humanistas aunando la erudición teórica y la experiencia práctica, para acercarse el máximo posible a la Antigüedad”<sup>107</sup>.

Este tipo de artista polifacético correspondía a un público nuevo, no muy satisfecho con el artesano local y las tradiciones gremiales. Según Fagiolo, el comitente que contrataba a estos maestros buscaba a un artista-humanista capaz de realizar un palacio como los de Vitrubio, una villa de Plinio, de transformar fachadas con arcos triunfales y salas como las de la Domus Aurea, diseñar vajillas, monedas, joyas o incluso vestidos a la antigua<sup>108</sup>. No obstante, no todos los mecenas tenían las mismas

<sup>104</sup> REDONDO CANTERA, María José. «El arte de... p. 20.

<sup>105</sup> CAMPOS PALLARÉS, Liliana. *Pedro Machuca...*, p. 35.

<sup>106</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>107</sup> FAGIOLO, Marcello, MADONNA Maria Luisa. *Baldassarre Peruzzi, pittura scena e architettura nel Cinquecento*. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 1987, p. 23.

<sup>108</sup> *Ibid.* p. 24.

aspiraciones o relaciones con sus artistas; además cada maestro tenía una metodología diversa: Miguel Ángel o Sebastiano del Piombo no abandonaron su idea de obra autógrafa; Rafael intentó crear una escuela en la que sus colaboradores además de ejecutar sus ideas fueran capaces de imitar su estilo. En cambio Peruzzi, se distanciaba de las obras centrándose en la creación del proyecto global y en sus diseños, que, en ocasiones, daba a maestros autónomos. De hecho, Peruzzi no formó un taller permanente, sino que contrataba a ayudantes y colaboradores puntuales para realizar los ciclos decorativos, igual que podía contratar a canteros para construir sus obras arquitectónicas. Un modo de trabajo que, como veremos más adelante, es semejante al empleado por Machuca en la Alhambra.

En 1508 Baldassare Peruzzi estaba trabajando en una de sus obras paradigmáticas: la Villa Farnesina. La Villa Chigi, posteriormente conocida como Farnesina, es uno de los espacios arquitectónicos más extraordinarios e influyentes en el desarrollo de la arquitectura y de la pintura mural italiana. Según Frommel, la conjunción entre arquitectos, pintores y literatos, la convirtió en el paradigma del “moderno e universalístico linguaggio del nostro Rinascimento”<sup>109</sup>.

La obra fue confiada a Baldassare Peruzzi por el banquero Agostino Chigi en 1505. Junto a la reforma arquitectónica, el artista sienés debía decorar la fachada, la Loggia y la Sala del Friso<sup>110</sup>. La llegada de Machuca, coincide con la decoración de esta Sala (1507-1508) y de la Loggia del río o de Galatea, concluida en 1511. Mientras que la primera sala concentra la decoración pictórica en el friso, la segunda se convirtió en uno de los espacios paradigmáticos en el desarrollo de la pintura mural del *cinquecento* romano.

Centrándonos en la decoración mural de la Loggia de Galatea, Peruzzi apoyado por su taller, se centró personalmente en el ornato del techo. Como recoge Frommel, el programa iconográfico se desarrolló a través de varias subdivisiones en las que se disponían las historias; para su ejecución utilizó una esmerada técnica en la que destaca el uso de colores sólidos como los esmaltes. A continuación se decoraron las lunetas y las escenas

---

<sup>109</sup> FROMMEL, Christoph Luitpold. *La villa Farnesina a Roma*, Roma: Franco Cosimo Papinini, 2014, p. 10.

<sup>110</sup> FAGIOLO, Marcello, MADONNA Maria Luisa. *Baldassarre Peruzzi, pittura...* p. 32.

de *Galatea*, pintada principalmente por Rafael, y *Polifemo*, por Sebastiano del Piombo<sup>111</sup>.

Hasta ahora, numerosos investigadores han mencionado que estas historias mitológicas respondían a las ambiciones del mecenas. Lo que no ha sido advertido hasta el momento, es que en esta sala presenciamos la inauguración del empleo de la decoración mural como estrategia diplomática, puesto que tras las escenas alegóricas y mitológicas se hace referencia al mecenas (Agostino Chigi sería representado como *Polifemo*<sup>112</sup>), pero también a la persona a que se rinden los honores (*Galatea* aludiría a Margarita Gonzaga<sup>113</sup>). De esta forma, advertimos que el objetivo intrínseco del programa pictórico sería obtener la mano de la joven Gonzaga, duquesa de Urbino y perteneciente a una de las familias más poderosas e influyentes del norte de Italia. No obstante, como veremos más adelante, tendremos que esperar a los primeros años de la década de los treinta para asistir al periodo de máximo esplendor de esta estrategia en residencias tan significativas como el Palacio del Té de Mantua y el Palacio Doria en Génova; donde Federico Gonzaga y Andrea Doria, respectivamente, utilizaron la riqueza y la decoración mural de sus residencias para ganarse los favores del emperador Carlos V; objetivo, que pensamos que compartiría Luis Hurtado de Mendoza en la Alhambra.

El conocimiento directo de los trabajos de Peruzzi y de otros grandes artistas en la Villa Farnesina, fue esencial en la trayectoria de Machuca. Le permitió familiarizarse con un modo de trabajo en el que el maestro no se limitaba a la ejecución de grandes ciclos, sino al diseño, la dirección y a la supervisión de las obras, en las que el todo era mucho más que la suma de las partes. En definitiva, aprendió a gestionar una empresa artística.

Según Dacos, en 1519 intervino junto a Peruzzi en el Palacio de la Cancillería y la Capilla Ponzetti<sup>114</sup>. Aunque aún existen grandes problemas para estudiar estos conjuntos, López Guzmán otorga la autoría de Machuca a las escenas de la *Liberación de San Pedro* y la *Conversión de San Pablo* de la Capilla Ponzetti de Santa María della Pace de Roma y a la escena

---

<sup>111</sup> FROMMEL, Christoph Luitpold. *La villa Farnesina...*, p. 10.

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 182.

<sup>113</sup> *Ibid.* pp. 13-14. Tras la muerte de su primera esposa Agostini intentó desposar a la joven Gonzaga. Finalmente el matrimonio no se efectuó y Margarita entró al año siguiente en un convento mantuano.

<sup>114</sup> DACOS, Nicole. *Viaggio a Roma...*, p. 235.

de la *Recogida del Maná* de la Volta Dorada del Palacio de la Cancillería<sup>115</sup> de Roma.

Campos y Leone de Castris sitúan a Machuca en Nápoles entre 1511 y 1512<sup>116</sup>, donde realizó la primera parte del *Libro de Horas de Fernando el Católico*, conservado en la Biblioteca Trivulziana de Milán<sup>117</sup>. Concluido el encargo, Machuca volvió a Roma donde, según la carta antes citada, debía encontrarse en julio de 1512. Poco después, se integraría en el taller de Rafael.

Mientras que la relación de Pedro Machuca y Miguel Ángel está recogida en los textos del siglo XVI, la conexión con Rafael fue más tardía<sup>118</sup>. Uno de los primeros en recoger la influencia de Rafael en la paleta de Machuca fue Pacheco, a que siguieron Juan de Butrón y Fernando Marín<sup>119</sup>. Pero, han sido historiadores contemporáneos<sup>120</sup> como Nicole Dacos, Pierluigi Leone de Castris, Marzia Faietti o Liliana Campos que se han conseguido desvelar las influencias de Rafael en la paleta del artista español, e incluso identificar la mano del joven entre las creaciones del maestro de Urbino.

---

<sup>115</sup> LÓPEZ GUZMÁN, Rafael y ESPINOSA SPÍNOLA, Gloria. *Pedro Machuca*. Granada: Comares, 2001, p. 29

<sup>116</sup> LEONE DE CASTRIS, Pierluigi «Machuca miniatore». *Confronto: studi e ricerche di Storia dell'Arte Europea*, 9 (2007), p. 71.

<sup>117</sup> CAMPOS PALLARÉS, Liliana. *Pedro Machuca en...* p. 36.

<sup>118</sup> Por otra parte, nos resulta muy interesante el hecho de que Velasco no indique que Machuca fue discípulo de Rafael a que cita como “pintor y escultor famosísimo que prosiguió el designio de Bramante”. TOAJAS ROGER, María Ángeles. «Artistas hispanos en...», p. 20.

<sup>119</sup> “Pues este siendo discípulo de Rafael de Urbina, Bonarrota y habiendo venido llamado por el Señor Emperador Carlos V, que este monarca le encargó o puso a su cuidado la planta y fábrica del referido palacio, que lo siguió por algunos años, y siendo excelente pintor y habiendo estado, como llevo dicho, con el mencionado Rafael”. MARÍN Fernando. «Pinturas en Granada». *Catálogo de las pinturas de maior mèrito que se hallan colocadas en los sitios Públicos de la Ciudad de Granada*. Recogido en: Noticias de Granada Reunidas por Cean Bermúdez. pp. 163-164.

<sup>120</sup> En los últimos años han surgido multitud de artículos en los que se ha abundado sobre la relación de Machuca con la pintura italiana; sin embargo, la mayor parte de ellos abordan sus trabajos sobre lienzo o tabla. En este sentido, pensamos que hasta el momento la investigación más completa sobre perfil como pintor continúa siendo la tesis de Liliana Campos. Por lo que para profundizar en su figura como remitimos en su tesis doctoral.



Pedro Machuca y Rafael debieron conocerse en las obras de la Farnesina. En ese momento, Machuca habría trabajado como aprendiz, por lo que la demanda de pintores para la decoración en las Estancias Vaticanas, fue una oportunidad única para continuar aprendiendo las técnicas de la pintura mural.

Según Dacos, la primera intervención de Pedro Machuca consistiría en la realización de una grisalla en la Estancia de la Signatura “sotto il Parnaso, nella scena in cui L’Imperatore Augusto impedisce il rogo dell’Eneide di Virgilio (1512-1513”<sup>121</sup>. Machuca tendría un nivel técnicamente inferior a otros artistas del grupo, por lo que Giovanni Francesco Penni debió adaptar el diseño previo de Rafael para que el español tuviera un cartón más detallado y en el que se precisaran las actitudes y las fisionomías. Machuca dotó a las figuras de una humanidad entristecida caracterizada por rostros con pómulos prominentes y miradas vacías, casi febriles, que conducen directamente a las almas del Purgatorio de la *Virgen del Sufragio*.

Como se deduce del texto de Forlani, aunque el estilo y el diseño de los programas principales continuaron siendo supervisados por Rafael, la presencia de la *bottega* se hizo más evidente en la Estancia de Signoria. En ella, los colaboradores intervinieron en la ejecución de las pinturas y, también, fueron asumiendo mayores responsabilidades en la proyección a través de la aportación de diseños, modelos, y cartones para escenas o decoraciones secundarias. Así, se agilizaban los trabajos y los pintores más aventajados podían gozar de mayor autonomía<sup>122</sup>. El éxito de este modo de trabajo se manifiesta en el resultado plenamente armónico de la obra.

De forma prácticamente paralela se decoró la Estancia de Heliodoro (1511-1514)<sup>123</sup>, cuyas pinturas de la bóveda se atribuyen a Alonso Berruguete. En este caso, pensamos que el palentino contó con Machuca. En efecto, según Dacos, Machuca estuvo “sempre in compagnia del suo compatriota<sup>124</sup>” en Roma. En esta ocasión los cartones los realizaría Alonso, que era más hábil en el diseño, y Pedro colaboraría en la ejecución. De esta forma, se explicaría que uno de los cartones de la figura de Dios

---

<sup>121</sup> DACOS, Nicole. *Viaggio a Roma. I pittori europei nel ‘500*, Milano: Jaca Book, 2012, p. 47.

<sup>122</sup> FORLANI TEMPESTI, Ana. «Roma e altri...», p. 50.

<sup>123</sup> REDONDO CANTERA, María José« El arte de... p. 47.

<sup>124</sup> DACOS, Nicole. *Viaggio a Roma...*, p. 47.

de la bóveda atribuida a Berruguete<sup>125</sup> corresponda con la figura de Júpiter de la escena de la *Caída de Faetón* de la Alhambra. Además, en la Capilla Ponzetti, donde pudo participar Machuca, aparece una escena del *Sacrificio de Isaac* que se corresponde con la realizada en la bóveda vaticana. Paralelamente, Machuca participaría en la Estancia del Borgo pintando los soldados que salen de las aguas en la escena de la *Batalla de Ostia*<sup>126</sup>.

Junto a la participación en las Estancias Vaticanas, Dacos identifica a Pedro Machuca con el “Pietro Spagnolo”, uno de los artistas que participaron en la decoración de los carros de la fiesta del Agone<sup>127</sup> durante el Carnaval de 1514. Aunque esta intervención de Machuca haya sido cuestionada<sup>128</sup>, pensamos que su ejecución en el mes de febrero de 1514, no impediría su traslado a Nápoles donde, según Leone de Castris, realizó la segunda fase del *Libro de Horas* y el Breviario<sup>129</sup>. En efecto, las influencias rafaelescas identificadas por el historiador en las miniaturas coinciden con las pinturas de las salas vaticanas conocidas por Machuca antes de realizar el viaje<sup>130</sup>.

Concluido el proyecto napolitano, Machuca volvió a Roma<sup>131</sup> donde participó en la decoración de los aposentos del Cardenal Bibbiena. Entre ellos, se encuentran la stufetta y la loggetta; habitaciones clave en la conformación de las nuevas residencias palaciegas italianas y, sobre todo, en la difusión del uso de los grutescos como elemento decorativo.

Desde su llegada a Roma en 1508, Rafael había comenzado a trabajar al servicio de Julio II (1503-1513) como artista y, también, como urbanista de la ciudad. En este contexto y acorde con la fascinación suscitada por la Antigüedad Rafael, acompañado por Giovanni da Udine y otros colegas, visitó y tomó notas sobre distintos vestigios antiguos de la ciudad como la *Domus Aurea*<sup>132</sup> o *el Coliseo*, e hizo diversas excursiones arqueológicas.

---

<sup>125</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>126</sup> *Ibid.* p. 47 En el mismo punto la autora propone la participación en los cartones para tapices de los *Hechos de los Apóstoles*.

<sup>127</sup> *Ibid.* p. 235.

<sup>128</sup> CAMPOS PALLARÉS, Liliana. *Pedro Machuca en...* p. 43.

<sup>129</sup> LEONE DE CASTRIS, Pierluigi. “Machuca miniatore”... p. 71.

<sup>130</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>131</sup> Según Campos se marchó a Siena. CAMPOS PALLARÉS, Liliana. *Pedro Machuca en...*, p. 44.

<sup>132</sup> Vasari recoge este episodio cuando habla sobre la llegada al Palacio de Tito. Este episodio no aparece en la edición española de Vasari de 2004. Por lo que para completar

Como hemos visto, en este momento, Rafael también dirigía la ornamentación de las Estancias Vaticanas, un proyecto megalómano y con un complejo programa iconográfico. Por tanto, el encargo de la remodelación de los espacios privados del Cardenal Bibbiena -amigo personal de Rafael- se presentó como una oportunidad excepcional para experimentar con las técnicas y motivos iconográficos inspirados en las ruinas de la Antigüedad.

Bernardo Dovizi da Bibbiena, fue un humanista y hábil diplomático que desarrolló su carrera en la corte de los Medici. En 1513 cuando Giovanni de Lorenzo de Medici fue nombrado papa con el nombre de León X (1513-1521), Bibbiena ascendió a cardenal de Santa María in Portico<sup>133</sup>, convirtiéndose así en uno de los hombres de confianza del Papa junto con Pietro Bembo.

El apartamento de Bibbiena se extendía por la tercera Loggia del Palacio Apostólico; concretamente desde el Patio del Papagayo hasta la Loggia de San Dámaso; es decir, se encontraba sobre las Estancias vaticanas y el baño de Julio II<sup>134</sup>. Se componía del dormitorio privado, una serie de cuartos intermedios (que servirían como estancias de representación) la estufa y la Loggia; los únicos espacios que han llegado hasta nosotros.

Las principales fuentes para el conocimiento del proceso ornamental de los apartamentos de Bibbiena son las cartas enviadas por Pietro Bembo

---

ciertas lagunas recurriremos a la edición italiana: VASARI Giorgio, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Roma: Newton Compton, 2007, p. 1104. Este pasaje recogido constituye la base de la mayoría de los autores que se han acercado a la pintura de los grotescos de la Estufa. Es el caso de: ALMANSA MORENO, José Manuel. «La introducción del grotesco en España. Julio de Aquiles y Alejandro Mayner». En: CANTARELLAS CAMPS, Catalina (ed.): Modelos, intercambio y recepción artística. Actas del XV Congreso Nacional de Historia del Arte (CEHA). Palma de Mallorca: Universidad de las Islas Baleares, vol. II, 2008, pp. 233-243.

<sup>133</sup> MALME, Heikki. «La Stufetta del Cardinal Bibbiena e l'iconografia dei suoi affreschi principali». En: *Quando gli Dei si spogliano. Il bagno di Clemente VII a Castel Sant'Angelo e le altre stufe romane del primo cinquecento*. Roma: Romana Società Editrice, 1984, p. 34.

<sup>134</sup> Años antes, Julio II había construido una estufa en la Rocca de Ostia, por tanto, previsiblemente a su llegada a Roma decidiría construir otra en sus estancias del Vaticano. Según Arnold Nessenrath en ésta también se imitaba la decoración antigua y en el centro se encontraba el *Juicio de Paris*. NESSELRATH, Arnold. «L'antico vissuto. La stufetta del cardinal Bibbiena». En *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*. BELTRAMINI, Guido; GASPAROTTO, Davide e TURA, Adolfo. Ed. Marsilio p. 289. Aunque por aquellos años ya estaba casi completamente destruido. MALME, Heikki. «La Stufetta del...», p. 34.

al cardenal que, entre 1515 y 1516, se encontraba fuera de Roma. De ellas se extrae que a finales de 1515 ya se había iniciado la decoración. Los trabajos debieron de ir a buen ritmo, puesto que en abril del año siguiente Rafael ya estaba diseñando los temas propuestos por el mecenas. El 20 de junio, Bembo escribió que: “la loggia, la stufetta, le camere, i paramenti del cuio di V.S sono forniti”<sup>135</sup>. De este modo, en agosto de 1516 la estufa estaba concluida.

El resultado, indudablemente fascinaría al pontífice<sup>136</sup> que en la carta dirigida a Bibbiena de 13 de julio de 1517 dijo que su” mansión estaba especialmente indicada para «para la alegría y el placer»<sup>137</sup>. Sin embargo, Bibbiena no pudo ocupar sus aposentos hasta varios años después. A su llegada a Roma, Leon X le comunicó que el obispo español de Albano, Jaume<sup>138</sup> Serra i Cau debía hospedarse en las Estancias. Tras la muerte de Serra en marzo de 1517, Bibbiena no se encontraba en Roma; por lo que el Papa dejó los apartamentos al Cardenal Riario, que había tenido que renunciar a su Palacio de la Cancillería. A continuación, en octubre del mismo año, se trasladó Thomas de Foix, conocido como monsignore di Lescù. Durante este tiempo se realizaron los trabajos en la loggetta y finalmente, en 1520 el cardenal Bibbiena pudo disfrutar de sus aposentos hasta su muerte el 9 de noviembre de 1521<sup>139</sup>.

La estufa de Bibbiena se convirtió “posiblemente en la estufa más famosa y suntuosa de la época, tanto por su decoración como por el mobiliario<sup>140</sup>”. Centrándonos únicamente en el programa iconográfico, las paredes se articulan en tres niveles, en altura y anchura, subdivididos por molduras de mármol. Los lunetos se caracterizan por la decoración de grotescos y arquitecturas ilusorias sobre fondo rojo. En el nivel intermedio encontramos nichos, enmarcados por elegantes mármoles sobre basamento de zócalos, y las historias ideadas por Bibbiena. Siguiendo la propuesta recogida por Malme las historias que encontramos son: el

---

<sup>135</sup> EDWARDS, Nancy Elizabeth. *The Renaissance “stufetta” in Rome: the circle of Raphael and the recreation of the antique*. PhD. 1983. University of Minnesota. p. 16.

<sup>136</sup> En efecto, según Nancy en julio de 1516, León X pidió a Bembo ocupar los apartamentos de Bibbiena, no sólo para disminuir su prestigio social sino porque eran muy estimados por el Papa. EDWARDS, Nancy Elizabeth. *Ibidem*. p 17.

<sup>137</sup> DACOS, Nicole. *Rafael. Las logias del Vaticano*. Milán: Jaca Book, 2008, p. 34.

<sup>138</sup> NESSELRATH, Arnold. «L’antico vissuto. ...», p. 288.

<sup>139</sup> *Ibidem*, ..., p. 288.

<sup>140</sup> *Ibid.* p. 284.

*nacimiento de Venus* o *Venus y Anadiomene*; *Venus llevada por un monstruo marino* y *Cupido sobre un delfín*; *Venus herida*; *Pan y Siringa*. Entre dos paneles perdidos aparece *Venus y Adonis*, y, finalmente, se encuentran *Vulcano y Minerva* o el *Nacimiento de Erictonio*<sup>141</sup>. En el cuerpo inferior se desarrollan escenas de marinas sobre fondo oscuro.

Una de las características más evidentes del programa iconográfico es la plasmación de la fascinación por el arte antiguo. El conocimiento de las formas clásicas se podía obtener de la lectura de textos antiguos como el tratado de Vitrubio, pero en aquellos años toda la ciudad de Roma era un objeto de estudio en sí. En este sentido, el conocimiento de las ruinas antiguas y los nuevos descubrimientos eran constantes fuentes de inspiración. Entre ellas, destaca la influencia de la Domus Aurea, donde se encontraron las famosas *grottas*. Nicole Dacos indica que “las dos piezas subsistentes del apartamento de Bibbiena, la *Stufetta* y la *loggeta*, se constituyen como el primer trabajo del taller en el que se evidencia la influencia de las “grottas”. Por otra parte, nos parece fundamental la aportación de Heikki Malme que apuntó la repercusión de la Villa Adriana. En el mes de abril de 1516, Rafael y su círculo más cercano realizaron una excursión arqueológica a la Villa Adriana en Tívoli. A pesar del estado del recinto, aún es posible percibir la extraordinaria relación existente entre la arquitectura, la naturaleza y el agua. De hecho, según Heikki Malme, los nichos de la pared de la *stufetta* evocan la arquitectura termal de la villa Adriana. Igualmente la disposición de la bóveda se inspiraría en las de estuco de las termas<sup>142</sup>. Acorde con Malme pensamos que la influencia de la Villa es principalmente arquitectónica; lo cual nos sugiere que Rafael conocía o tenía alguna descripción de la Villa cuando realizó el proyecto arquitectónico antes de 1515. Junto a Rafael acudieron otros discípulos, como Giulio Romano y, nuestro parecer, también Machuca. Dos arquitectos, que junto a Rafael en la Villa Madama utilizaron la forma redondeada característica de la Villa para crear los patios interiores rodeados de columnas<sup>143</sup>.

---

<sup>141</sup> MALME, Heikki. «La “stufetta” del...», p. 39.

<sup>142</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>143</sup> A nuestro juicio, la participación de Machuca en este viaje justificaría la influencia de la Villa Adriana en el Palacio de Carlos V, ya planteada entre otros por Rosenthal, Tafuri y Marías. ROSENTHAL, Earl. *El palacio de Carlos V de Granada*. Madrid: Alianza, 1988, p. 171; TAFURI, Manfredo. «EL palacio de Carlos V en Granada: Arquitectura “a lo romano “e iconografía imperial»». *Cuadernos de la Alhambra* (Granada) 24, (1988), p. 104; MARÍAS, Fernando. «El palacio de Carlos V en Granada: formas romanas, usos castellanos». En: *Carlos V y las artes. Promoción artística y familia imperial*. REDONDO

Junto a la reinterpretación de la antigüedad, otro aspecto destacado de la *stufetta* es la intervención del maestro de Urbino<sup>144</sup> y de sus colaboradores. Según Dacos, sea por la confianza depositada por el mecenas o por el carácter privado del espacio, la *stufetta* se convirtió en un campo de experimentación que permitió a los artistas actuar “libremente”, dentro de los parámetros de armonía y homogeneidad que caracterizan las obras de Rafael. Como resultado, nos encontramos ante las primeras decoraciones de grutescos y figuras de animales que culminaron en el naturalismo característico de Giovanni da Udine; con la incipiente fuerza y la corporeidad de las escenas de Giulio Romano y con las líneas delicadas de Giovanni Francesco Penni en las grisallas y las historias de Venus. Pero también, con las pinceladas de los jóvenes españoles, Alonso Berruguete y Pedro Machuca que realizaría *Amore che guida una biga tirada da serpenti*<sup>145</sup>. Tras su intervención, los artistas siguieron su curso y después de la muerte de Bibbiena la *Stufetta* fue abandonada. Según Dacos, ésto explicaría que a pesar del desconocimiento de Vasari<sup>146</sup>, estos aposentos continuaran inspirando a los artistas que intervinieron en ella como Polidoro da Caravaggio, Perino del Vaga en Génova (sobre todo, a su vuelta a Roma en 1537)<sup>147</sup>, a Giulio Romano en Roma y después en Mantua, y a Pedro Machuca en Granada.

---

CANTERA, María José y ZALAMA, Miguel Angel, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2000 p. 114.

<sup>144</sup> Como se extrae del texto de Redig de Campos, a pesar de que la mayor parte de la historiografía habla de los frescos, la pintura se realizó a seco. REDIG DE CAMPOS, Deoclicio. «La *Stufetta* del Cardinal Bibbiena in Vaticano e il suo restauro». *Römische Jahrbuch für Kunstgeschichte* (1982), p. 235. El investigador también corroboró la intervención de Rafael en el diseño del programa decorativo pp. 239-240. Según Redig, Rafael también pudo realizar algunas de las pinturas como Venus y Amor (la segunda historia) y posteriormente intervendrían Giulio Romano y Giovanni da Udine. Para abordar la discusión sobre el proyecto arquitectónico véase: ROY, Stefano «La *Stufetta* del Cardinal Bibbiena». En: *Raffaello architetto: linguaggio artistico e ideologia nel Rinascimento romano*. Roma: Laterza, 1974, pp. 160-164.

<sup>145</sup> DACOS, Nicole. *Viaggio a Roma...* p. 47.

<sup>146</sup> DACOS, Nicole “La *loggetta* du cardinal Bibbiena décor à l’antique et rôle de l’atelier. En Raffaello a Roma. Il convegno del 1983. Bibliotheca Hertziana. Musei vaticani. Edizioni dell’Elefante, 1986 p. 227.

<sup>147</sup> En efecto, a la vuelta de Perino a Roma, ya con Paolo III, aplicó la fórmula de la *Loggetta* en Castel Sant’ Angelo con sus colaboradores como Luzio Romano orientado hacia los trabajos en estudio en la Volta Dorada y la Volta de los Estucos, o Domenico Zaga e la sala de Apolo, derivada directamente de la *loggetta*, toda una atmósfera lúdica que le da un gran encanto. El mismo artista inspiró más tarde la Sala de Jupiter en

El otro espacio conservado del apartamento de Bibbiena es la *Loggetta*. Se trata de un espacio rectangular, abierto hacia el patio a través de una arquería. Como recoge Dacos, su decoración comenzó en julio de 1517<sup>148</sup>, pero no se encuentran referencias en las cartas. Esta ausencia nos indicaría que su importancia era menor que la estufa, lo cual se manifiesta en una decoración caracterizada por la proliferación de grutescos sobre fondo blanco. Precisamente tras esta aparente sencillez ornamental, se encuentra el punto de partida de este tipo de decoración; pero también la base ornamental de las Logias más influyentes del Renacimiento: las Logias Vaticanas.

Desde el punto de vista compositivo el programa iconográfico del techo se dispone entorno a un eje central del que parten arquitecturas ficticias a modo de templos, y guirnaldas, que remiten a las antiguas pérgolas utilizadas en los templos clásicos. De esta forma, Rafael plasmó una reinterpretación bidimensional de un espacio real abierto, característico de la arquitectura clásica. Este tipo de trampantojos, en los que la arquitectura parece abrirse bajo cielos ficticios de los que penden guirnaldas, ya había sido utilizado por Mantegna en la Cámara de los Esposos de Castel San Giorgio de Mantua en el último tercio del siglo XV.

La novedad reside en que el corredor es una estructura arquitectónica, en la que se disponen elementos propios de la arquitectura clásica (decorados con *candelieri* dispuestos en las pilastras fingidas) y sobre todo, el empleo de guirnaldas pintadas para organizar el espacio.

La decoración mural de la Loggeta se realiza sobre el fondo blanco del estuco. Desde el eje central de la bóveda se disponen delgadas guirnaldas, grecas y arquitecturas ilusorias salpicadas por aves y otros animales reales y fantásticos. Entre ellos destacan los sátiros y *putti* que recuerdan a la Volta Dorada o a la Volta delle Civette de la Domus Aurea. En las paredes laterales se encuentran tres zócalos donde se desarrollan episodios de la leyenda de *Apolo y Marsias* sobre fondo negro. De esta forma se creó un lugar de maravilla, para todo aquel que se dejara deleitar por las creaciones de los artistas.

Igual que la *Stufetta* el maestro principal sería Rafael, pero el hecho de tratarse de un espacio aparentemente secundario permitió la libertad

---

Caprarola, donde se representan los pequeños santuarios de la *Loggetta*. Después de un fulminante éxito en el siglo XVI la fórmula de la *loggetta* caerá en desuso para artistas y comitentes. DACOS, Nicole “La loggetta du ...”, p. 233.

<sup>148</sup> *Ibidem*, p. 227.

creativa de sus colaboradores, que pudieron reinterpretar los diseños originarios resultando creaciones propias e innovadoras en las que aparecen elementos de uso cotidiano como guantes, libros, un astrolabio o un compás. Entre los artistas que intervinieron se han identificado a Giovanni da Udine, Giulio Romano, Giovanni Francesco Penni, Pellegrino de Módena, Perino del Vaga y los españoles Alonso Berruguete y Pedro Machuca. Según Dacos, la paleta de Berruguete se encontraría en el templo de *Apolo del muro sur*, en las *escenas de sacrificio* y en parte del templo de *Diana en Efeso*; en el lado externo participaría en el templo a *Diana con los faunos*, *Baco*, y las figuras y el *dragón*, entre otros grutescos. Según la autora, en estas escenas se distingue su cultura florentina, destacando la influencia del *Baco* de Miguel Ángel versionado por Jacopo Sansovino en la silueta del dios. En las figuras que rodean a Baco, y en figuras femeninas cercanas al templo de Diana, se revela cercano a Miguel Ángel y Rosso Florentino. Por otra parte, Dacos distingue la mano de Pedro Machuca en la escena de *Vulcano forjando las flechas para los amorcitos*. Según la investigadora, su paleta es mucho más insegura, puesto que se trataría de una fase previa a su paso por Florencia<sup>149</sup>.

Campos propone que este viaje se produjo antes de su paso por Roma<sup>150</sup>. A nuestro juicio, Machuca debió trasladarse a la ciudad del Arno, entre de agosto de 1516, mes en el que terminó la decoración de la stufetta y julio del año siguiente, cuando comenzó la decoración de la loggetta. Así, el artista tuvo la oportunidad de participar en todo el proceso decorativo (paradigma de la decoración de la estufa y la galería de la Alhambra), y de conocer de primera mano las obras de los grandes maestros en Florencia, mencionados por Vasari, pero también las de Leonardo, el propio Miguel Ángel, Andrea del Sarto o Rosso Florentino, cuyas influencias se evidencian en el lienzo de la *Virgen del Sufragio* realizado, previsiblemente en otoño de 1517, en Nápoles.

A lo largo de su trayectoria italiana Machuca había completado su formación como pintor mural, desde la preparación de colores y soportes (en los primeros años junto a Miguel Ángel y la integración en el taller de

---

<sup>149</sup> *Ibid*, p. 232.

<sup>150</sup> La historiadora belga propone que tras este trabajo Berruguete o el propio Perino lo indujeran a realizar este viaje. Dacos, Nicole “La loggetta du...”, p. 232. Por su parte, Campos indica que en entre 1515 y 1516 Machuca realizara una estancia en Siena junto con Domenico Beccafummi y en Florencia. A continuación se trasladaría a Roma donde participaría en la estufa pero, piensa que no participó en la loggetta puesto que marchó a Nápoles en 1517. CAMPOS PALLARÉS, Liliana. *Pedro Machuca en...*, p. 44.



Peruzzi), hasta sus primeras intervenciones en las Estancias Vaticanas y en los aposentos del cardenal Bibbiena. Además, de forma independiente había trabajado en los Libros de horas y había realizado lienzos tan relevantes como la *Virgen del Sufragio*, en la que combina sabiamente las influencias de los grandes maestros del momento: la monumentalidad de Miguel Ángel, la dulzura de Rafael y el sfumatto propio de Leonardo.

Esta experiencia consolidó su presencia en el taller de Rafael y la participación en las Logias Vaticanas entre 1518 y 1519. Las Logias se componen de trece tramos dispuestos en el piso central de uno de los extremos del Patio de San Dámaso. Aunque la construcción del conjunto arquitectónico había sido ideada por Bramante, en 1514 le sucedió Rafael que concluyó las obras del segundo piso. Como indica Vasari, para su construcción Rafael presentó al papa Leon X “un modelo en madera más monumental y con más ornamentos que el de Bramante”. Desde entonces, Rafael, pasó a ser el arquitecto oficial de los palacios pontificios, y el proyecto de la tercera Logia, de orden corintio puede considerarse “totalmente obra suya”<sup>151</sup>.

Las fechas del inicio de la decoración no están muy bien definidas. Según Dacos, Rafael debió de terminar los aposentos de Bibbiena en 1516, la estancia de Heliodoro y la *Sala de los Palafreros* en 1517, además recibió varios encargos como la *Transfiguración* o el *Triunfo de Baco* para Alfonso d’Este (que no se llegó a realizar). Todo ello, unido a la Logia de Psique de la Farnesina. Por tanto, la decoración de las Logias debió de iniciarse en 1518<sup>152</sup>.

El hecho de que las Logias formaran parte de los aposentos privados del Papa, permitía una decoración en la que se incluyeran tesoros de la Antigüedad<sup>153</sup>. Pero además, en ocasiones, el Papa concedía audiencias en ellas, por lo que debían contener, también, temática religiosa.

Para su decoración, Rafael se valió de la experiencia de la Loggia de Bibbiena desarrollando un extraordinario programa iconográfico caracterizado por la presencia de grutescos, festones y estucos en blanco-una fórmula a través de la cual Giovanni da Udine reinventó el ornato de la Antigüedad-. Junto a ella, en las trece bóvedas de los tramos, introdujo

---

<sup>151</sup> DACOS, Nicole. *Rafael. Las logias del Vaticano*. Milán: Jaca Book, 2008, p. 20.

<sup>152</sup> *Ibidem*. p. 37. La autora recoge que el primer pago (que se conserva) se realizó en marzo de 1518 a Luca della Robbia “el joven”.

<sup>153</sup> *Ibid.* p. 15.

una serie de *Historias de la Biblia en quadri riportati*, lo que se conoce como La Biblia de Rafael.

La ejecución de la Logia, así como de numerosos diseños, se debe a algunos de sus colaboradores como Gian Francesco Penni, Polidoro di Caravaggio, Perino del Vaga o Giulio Romano, entre otros. Junto a ellos, también se encontrarían los españoles Alonso Berruguete y Pedro Machuca, y un nutrido grupo de aprendices entre los que estaría un joven Julio Aquiles<sup>154</sup>. Las características intrínsecas de la paleta de Machuca se evidencian en la historia de *Isaac bendice a Jacob*. Además, Campos plantea la intervención puntual en otras historias como: *El diluvio*, *El triunfo de David*, *José vendido por sus hermanos* y posiblemente *La construcción del arca* y *La Última Cena*<sup>155</sup>. Junto a la participación directa, la presencia en este efervescente ambiente artístico le permitiría recopilar diseños y cartones que posteriormente utilizó en sus composiciones granadinas. De esta forma, el pintor toledano asistió y contribuyó activamente en la decoración de uno de los espacios más fascinantes realizados hasta el momento, como se desprende de la carta enviada por Baldasare Castiglione a Isabella d'Este el 16 de junio de 1519: “acaba de terminarse una Logia decorada con pinturas y estucos de estilo antiguo, obra de Rafael, tan bello como pueda imaginarse, e incluso más, que todo lo que se ha visto hasta ahora realizado por modernos”<sup>156</sup>.

Tras la decoración de las Logias en 1519 Machuca volvió a ser requerido por Peruzzi para participar en la decoración de la Sala de la Perspectiva de la Farnesina. En ella, los excepcionales estucos marmoleados en verde se disponen en el espacio creando una sensación de amplitud que sobrepasa los límites arquitectónicos, a través de la continuación de los suelos a modo de balcones, con vistas fingidas a Roma. Entre ellas, también aparecen esculturas fingidas dispuestas en hornacinas bajo el excepcional friso. En éste, diversos historiadores han propuesto que Machuca fuera el autor del compartimento con *El carro de la Aurora*, *Céfalo y Procris*<sup>157</sup>.

---

<sup>154</sup> El trabajo más reciente publicado al respecto es: MARTINEZ JIMÉNEZ Nuria. «La trayectoria italiana de Julio Aquiles en el círculo de Rafael». *Archivo Español de Arte*, XCII, 365, (enero-marzo 2019), pp. 1-16.

<sup>155</sup> En torno a estas atribuciones lea: CAMPOS PALLARÉS, Liliana. *Pedro Machuca en...* pp. 55-60.

<sup>156</sup> DACOS, Nicole. Rafael. *Las logias...*, p. 15.

<sup>157</sup> CAMPOS PALLARÉS, Liliana. *Pedro Machuca en...*, p. 61.

Como escribió Pietro Bembo en su obra *Prose della vulgare lingua* (1525) “Roma ve diariamente cómo llegan hasta ella muchos artistas de cercanos y lejanos lugares, que observan y aprecian las bellas esculturas de mármol y bronce, que se encuentran en los lugares públicos y privados, así como los arcos, termas, teatros y todas las demás ruinas, buscándolas con intención de estudio y llevándoselas consigo en el pequeño espacio de sus cuadernos o de sus modelos de cera”<sup>158</sup>. Machuca sería uno de esos artistas. Sin embargo, el joven español no se limitó a dibujar o copiar diseños o esculturas de la Antigüedad para formar su cuaderno; su experiencia fue mucho más intensa y más rica al relacionarse con los maestros más relevantes de la Ciudad Eterna, colaborando, en muchos casos, en algunos de los grandes proyectos del *cinquecento* italiano. Su cercanía a Miguel Ángel, Baldassare Peruzzi o Rafael, entre otros, son el aval de una experiencia italiana privilegiada.

El paso previo a su vuelta España se situaría en Siena, donde según la doctora Campos trabajaría junto con Domenico Beccafumi en el ciclo de frescos del Palazzo Venturi<sup>159</sup>. Sería además en esta estancia cuando el pintor toledano realizara el dibujo del *Descendimiento* fechado en torno a 1519<sup>160</sup>.

## 2.2. El establecimiento de Pedro Machuca en Granada

Según Lázaro Damas, Pedro Machuca se encontraba en Jaén en 1519 para trabajar en la Catedral<sup>161</sup>. En las primeras décadas del siglo XVI Jaén asiste a un periodo de renovación artística entorno a la catedral gracias a la presencia de D. Alonso Suarez, prelado de las más altas esferas del poder político. En este contexto llegaron a la ciudad numerosos artistas entre los que se encuentran el rejero Bartolomé de Salamanca, los entalladores Guriere Gierero y Juan de Velásco. A ellos se unirán los miniaturistas Juan Ramírez y Juan de Cáceres<sup>162</sup> y los pintores Jacopo Florentino y Pedro Machuca, que poco después coincidirán en Granada.

---

<sup>158</sup> ARIAS MARTÍNEZ, Manuel. “Alonso Berruguete... p. 219.

<sup>159</sup> CAMPOS PALLARÉS, Liliana. *Pedro Machuca en...* p. 62.

<sup>160</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>161</sup> LÁZARO DAMAS, María Soledad. «La obra pictórica de Pedro Machuca en el Catedral de Jaén». *Códice*, 20 (2007), p. 21.

<sup>162</sup> Para profundizar sobre la influencia de estos artistas en la introducción del Renacimiento en Granada y su labor como miniaturistas véase: ANGULO IÑIGUEZ, Diego. «Miniaturistas y pintores granadinos del Renacimiento». *Boletín de la Real Academia*

Como analizó Lázaro Damas, una de las primeras obras realizadas en la capital giennense fue el Retablo de la Consolación donde realizó la *Virgen de la Cinta* que en la actualidad se conserva en los fondos del Museo Catedralicio<sup>163</sup>.

Por otra parte, entorno a 1519 Alonso Berruguete había contratado la decoración pictórica de la Capilla Real de Granada, intervención de gran relevancia y complejidad para la que pensamos que llamó a Jacopo Florentino y Pedro Machuca, dos artistas con una sólida formación como pintores murales.

### 2.2.1. La decoración frustrada de la Capilla Real

El 13 de septiembre de 1504 los Reyes Católicos “acordaron elegir y señalar iglesia y capilla donde sus cuerpos fuesen sepultados se dijese misas, sacrificios, aniversarios y otros oficios divinos y oraciones por sus almas”<sup>164</sup>. El lugar escogido fue la Iglesia Catedral de Santa María de la O, levantada en 1501 sobre la antigua mezquita aljama.

El 26 de noviembre del mismo año falleció Isabel la Católica. Acorde con sus deseos su entierro se realizó con gran sobriedad, y humildad; poco después, comenzó a edificarse la capilla funeraria que acogería sus restos y, más tarde, los de su esposo Fernando.

En 1505 se designó administrador de la obra al Capellán Mayor Pedro García de Atienza, y el año siguiente se contrató al Maestre Enrique Egas “para hacer edificar la Capilla Real<sup>165</sup>”.

Como se aprecia en la documentación la construcción de la Capilla estuvo salpicada por diversos conflictos y desavenencias entre el Maestro Enrique Egas e Íñigo Hurtado de Mendoza, II Conde de Tendilla; hecho que motivó que en 1509 tuvieran que intervenir Alfonso Rodríguez (maestro mayor de Sevilla), Cristóbal y Pedro Morales y también, Lorenzo

---

*de la Historia*, Tomo 116, (Cuaderno I, enero-marzo, 1945), pp. 141-182; GÓMEZ MORENO GONZÁLEZ, Manuel. «La pintura en...»; MARCHENA HIDALGO, Rosario. «Andrés Ramírez, pintor del siglo XVI». *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 21 (2008/2009), pp. 67-88.

<sup>163</sup> LÁZARO DAMAS, María Soledad. «La obra pictórica...», p. 24.

<sup>164</sup> PITA ANDRADE, JOSÉ MANUEL. «La arquitectura y la decoración del templo». En: PITA ANDRADE, José Manuel (coord.). *El libro de la Capilla Real*. Granada: Ediciones Miguel Sánchez, 1994, p. 50.

<sup>165</sup> *Ibidem*, p. 51.

Vázquez. Las obras continuaron hasta su culminación en 1517 como se lee en la inscripción con letras góticas que recorre el interior de la Capilla Mayor.

Coincidiendo con la llegada de Carlos V a la Península, en 1517 comenzó una nueva fase en la que se dotó de ornato a la Capilla: sepulcros, retablos, rejas...etc. Uno de los primeros proyectos consistía en la decoración mural de la Capilla Mayor y de la Sacristía.

A pesar de la larga tradición de pintura mural en la Península, desde el siglo XIV había descendido su interés, tanto en el ámbito cristiano como en el musulmán.

En sentido las decoraciones realizadas por Starnina en Toledo (1395)<sup>166</sup>, el fresco del *Juicio Final* de Nicolló Delli en Salamanca (c. 1442) y las pinturas de Francesco Pagano y Paolo da San Leocadio en la catedral de Valencia (1472-1478)<sup>167</sup>, supusieron un importante revulsivo en el gusto por las decoraciones murales, así como la introducción de la pintura al *buon fresco* característica del Renacimiento italiano. En efecto, en las primeras décadas del quinientos comienzan a realizarse importantes programas murales, como los de Juan de Borgoña en la Antesala y la Sacristía de la catedral de Toledo (1509-1511). Si bien es cierto que nos encontramos ante decoraciones de la primera década del quinientos, pensamos que igual que la catedral Toledo fue uno de los grandes paradigmas arquitectónicos para la de Granada, el ornato de la Sacristía también pudo ser el punto de partida para la decoración de la Capilla Real granadina.

Según Gómez Moreno, Alonso Berruguete recibió el encargo de pintar la Capilla Mayor y la Sacristía de la Capilla Real de Granada en Zaragoza en 1518<sup>168</sup>. La fuente más importante para conocer el proyecto ornamental de la Capilla Real son cuatro documentos conservados en el

---

<sup>166</sup> MIQUEL JUAN, Matilde. «Esteve Rovira y Starnina en Toledo. El arzobispo Pedro Tenorio y la consolidación del poder episcopal». En: MÍNGUEZ, Víctor (ed.). *Las artes y la arquitectura del poder*. Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2013.

<sup>167</sup> HERRERO CORTEL, Miquel Àngel. «Las pinturas renacentistas del Altar Mayor de la Catedral de Valencia o la introducción de la técnica ad affresco en la Corona de Aragón». En: ALMANSA MORENO, José Manuel, MARTÍNEZ JIMÉNEZ, Nuria, QUILES GARCÍA, Fernando (eds). *Pintura mural en la Edad Moderna en Andalucía e Iberoamérica*. Sevilla: Universo Barroco Iberoamericano. Vol II. 2018, pp. 30- 59.

<sup>168</sup> GÓMEZ MORENO MARTÍNEZ, Manuel. *Las águilas del Renacimiento español*, Madrid: XARAIT, 1983, p. 224.

Archivo Nacional de Simancas, que fueron publicados por el erudito granadino y que trascribimos en el anexo.

En el primero de ellos recoge que:

“ Francisco (Alonso) Berruguete, se obliga a pintar y acabar “en la capilla real de la cibdad de Granada dentro de la capilla quinze estorias pintadas de pincel de la vocaçion que vos el dicho señor Antonio de Fonseca las nombrades las cuales tengo que fazer de esta manera: que faré las nueve ystorias alrededor del retablo del altar mayor de la dicha capilla las quél nonbrare e las seis en la sacristía de la reja adentro...las quales qué de dar pintadas al fresco e acabadas en toda perfeçion dentro de un año primero siguiente...”<sup>169</sup>.

Una de las características más significativas del proyecto de Berruguete era el empleo de la pintura al fresco. El uso de esta compleja técnica implica una extraordinaria habilidad tanto en el diseño, como en la ejecución, ya que debía realizarse sobre el revoco aún fresco y evitando el uso de retoques. En este sentido, resulta lógico que ante la magnitud de la obra (que había de ser concluída en el plazo de un año) Berruguete llamara a otros especialistas. En este contexto, Gómez Moreno indica que Jacopo Florentino y Pedro Machuca vinieron “desde Italia para ayudarle”<sup>170</sup>.

A nuestro juicio esta petición de colaboración resulta lógica puesto que los tres tenían una sólida formación como muralistas; sin embargo, acorde con Lázaro Damas, en 1519 los artistas ya se encontraban en Jaén, por lo que pensamos que en 1520<sup>171</sup> Florentino y Machuca no se trasladaron a Granada desde Italia, sino desde la capital giennense.

---

<sup>169</sup> Apéndice documental, 1.

<sup>170</sup> GÓMEZ MORENO MARTÍNEZ, Manuel. “Alonso Berruguete: su personalidad...p. 15.

<sup>171</sup> Entre diciembre 1518 y marzo de 1520 Alonso Berruguete se encargó de la realización del Retablo y el Sepulcro del Cardenal Selvagio en Valladolid. Para su ejecución formó una compañía con Felipe Bigarni, de esta forma como recoge Morte, Berruguete se encargó de las trazas y la pintura del retablo y de “la cortina al temple que lo protegía”, y Bigarni realizaría la labor escultórica. MORTE GARCÍA, Carmen. «Carlos I y los artistas de corte en Zaragoza: Fancelli, Berruguete y Bigarny». *Archivo Español de Arte*, 64, 255 (1991), pp. 317- 336, p. 320.

En ese año, también se estableció en la ciudad Felipe Bigarni<sup>172</sup>, que realizó el retablo mayor de la Capilla Real entre 1520 y 1522<sup>173</sup>. Según Martínez Medina, la obra del Retablo Mayor fue un proyecto en equipo en el que participaron los grandes maestros presentes en Granada en esos años: Felipe Bigarni, Alonso Berruguete, Jacopo Florentino y, posteriormente, Diego Siloé. Lo que induce a pensar que Berruguete también debió trasladarse a Granada; sin embargo, la presencia del artista en la ciudad es discutida. Martínez Medina señala que en el retablo se percibe “la fuerza, el movimiento y el dramático naturalismo de sus monumentales esculturas”<sup>174</sup>; sin embargo, como planteó León Coloma, la imaginería del retablo “refleja generalizadamente el estilo del maestro francés (Bigarny), incluso en el modo de componer los temas”, mostrando además “tímidos intereses clasicistas”<sup>175</sup>. Un hecho que contrasta con el marcado influjo italiano traído por Berruguete tras su paso por Italia. Más allá de una posible intervención en el retablo, el principal cometido del palentino era la realización de las pinturas.

El 24 de septiembre de 1521<sup>176</sup> los representantes de la Capilla Real y veedores, Pedro García Atienza, capellán mayor de la misma y el alcalde G<sup>o</sup> Medrano, ratificaron que Alonso Berruguete, pintor del rey, pintaría en la Sacristía.

La decoración consistiría en la realización de tres historias: el *Juicio*, el *Diluvio con el Arca de Noé*, y el *Paso del Pueblo de Israel por el Mar Rojo*. Estas se localizarían en los muros que había sobre los cruceros llegando hasta la inscripción epigráfica, desde ella, hasta los cajones y el altar de reliquias

---

<sup>172</sup> El primer documento que atestigua la presencia de Bigarni en Granada es un pago del 18 de mayo de 1519. DEL RIO DE LA HOZ, Isabel. *El escultor Felipe Bigarny (b.1470-1542)*. Salamanca: Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura. 2000 p. 174; REYES RUIZ, Manuel. *Fechas y datos*. En: PITA ANDRADE, Jose Manuel (coord.) *El libro de la Capilla Real*. Granada: Ediciones Miguel Sánchez, 1994, p. 318.

<sup>173</sup> MARTÍNEZ MEDINA, F. Javier. «El gran retablo mayor». En: PITA ANDRADE, Jose Manuel (coord.) *El libro de la Capilla Real*. Granada: Ediciones Miguel Sánchez, 1994, p. 97.

<sup>174</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>175</sup> LEON COLOMA, Miguel Ángel. «Lenguajes plásticos y propaganda dinástica en la Capilla Real de Granada». En MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier (ed.). Catálogo de la exposición: *Jesucristo y el emperador cristiano*. Córdoba: Obra social y cultural Cajasur, 2000, p. 386.

<sup>176</sup> Apéndice documental, 1.

podía pintar lo “que a el le pareçiere”. Todo ello, realizado con “la mayor perfeçion y de mejor manera que podiere y sopiere”<sup>177</sup>.

Una vez concretado el programa el artista escribió para tratar algunos asuntos “sobre cierta obra que se a de pintar e dorar en la capilla rreal de la cual tengo comenzada”. En efecto, ya había realizado dos cartones “el Diluvio para la sacrestia e el otro un dezendimiento de la cruz para el adornamento del altar mayor”. Sin embargo, a continuación escribe que aunque “la escritura esta echa e no dado horden como se aya de pagar...suplico...que v.mt. me mande dar en cada año çierta quantía para los gastos ansi para los que me ayudaren e oro e colores e andamios e madera neszesaria...”<sup>178</sup>.

Para justificar el aumento del presupuesto, el artista hizo un resumen de la obra que se le había encargado. En primer lugar, recuerda que “se an de pintar quynze ystorias e los campos de oro de musaico a la manera de Italia<sup>179</sup>”. Nueve historias de la Pasión y del Nuevo Testamento se ubicarían en los ochavos de la Capilla Mayor del Retablo. Las otras seis, se dividirían en tres composiciones dobles: el *Juicio*, el *Diluvio* y la *Huida a Egipto del pueblo de Israel*, cada una tendría una medida de “largo dies varas e medio e de alto quatro e medio”<sup>180</sup>.

Otro aspecto significativo es la intención de introducir “campos de oro de musaico a la manera de Italia”. Esta técnica consistía en la realización de un fondo dorado sobre el que se dibujaba una sutil y tenue cuadrícula para imitar el mosaico<sup>181</sup>. De esta forma, se proporcionaría una mayor riqueza y luminosidad a las escenas.

---

<sup>177</sup> *Ibid.*

<sup>178</sup> *Ibid.*

<sup>179</sup> *Ibid.*

<sup>180</sup> GÓMEZ MORENO MARTÍNEZ, Manuel. *Las águilas del Renacimiento español*, Madrid: XARAIT, 1983, p. 225.

<sup>181</sup> Este procedimiento tiene su origen en Roma y se empleó en el arte paleocristiano, pero en las últimas décadas del siglo XV adquirió un carácter especial, sobre todo de mano de Pinturricchio en la *Sala de las Artes Liberales* de los Apartamentos Borgia del Vaticano. Rafael también la empleó en los zócalos de la *Estancia de la Signatura*. Años más tarde, fue empleado por Berruguete en el Retablo Mayor de San Benito el Real (1526-1552) hoy conservado en el Museo Nacional de Escultura. Para ver esta aplicación en la representación de San Marcos. REDONDO CANTERA, María José. «El arte de la Roma antigua y moderna en la obra de Alonso Berruguete». En: PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel (Ed.). *Roma qvanta fvit rvina docet: Nicole Dacos “in Memoriam”*. Huelva: Universidad de Huelva, 2016, p. 46.



Por otra parte, destaca el hecho de que Berruguete también asumiera el ornato de “los dos altares que no tienen nada dentro en la Capilla Mayor”<sup>182</sup>. Para ello, propuso la realización de dos retablos de historias de bulto: uno con un *Descendimiento* de la cruz y una *Piedad* y en el otro un *Cristo en la columna* y una *Crucifixión*. Además, dispuso que “las claves con los apartamientos de las ystorias que se doren de oro bruñido e que se den sus colores en las cosas neszesarias de las armas reales como mejor paresca”<sup>183</sup>.

Según Gómez Moreno, en ese momento los visitantes constataron que no había presupuesto para realizar las pinturas, por lo que escribieron a Rey para que se abonara el trabajo que, a juicio de los peritos, realizado a Berruguete y se le dieran licencias para realizar otras cosas necesarias para la Capilla Real<sup>184</sup>.

En este contexto, en el último documento, Alonso suplica “me mande despachar pues estoy gastando desde Sevilla e no tengo más que gastar ansí de tiempo como dineros”<sup>185</sup>. Así se percibe el desgaste que produjo el proyecto pictórico para el artista, pero también se deduce su ofrecimiento para los retablos con esculturas de bulto. Por tanto, en esta ocasión, Berruguete pidió que le enviaran todo lo necesario para “adereçar los bultos de la rreyna doña ysabel e retablos que falta”<sup>186</sup>. En este caso, Alonso tampoco obtuvo respuesta y, finalmente, fue Vigarni que realizó las imágenes de los reyes orantes al pie del retablo mayor<sup>187</sup>.

A pesar de la decoración mural frustrada, la Capilla Real (a la que se trasladaron los cuerpos de los Reyes Católicos el 10 de noviembre de 1520)<sup>188</sup> continuó reuniendo a la flor y nata de los artistas hispanos y foráneos de la ciudad. Entre ellos, destacan los citados, Jacopo Florentino y Pedro Machuca, dos artistas con una sólida trayectoria como pintores y que habían intervenido en algunos de los conjuntos murales más influyentes de la pintura mural del Renacimiento Italiano.

Jacopo Florentino “El Indaco” nació en 1476 en Florencia en el seno de la familia del panadero Lazzaro di Pietro. A pesar del oficio de su padre,

---

<sup>182</sup> Apéndice documental, 1.

<sup>183</sup> *Ibidem*.

<sup>184</sup> GÓMEZ MORENO GONZÁLEZ, Manuel «La pintura en... p. 219.

<sup>185</sup> Apéndice documental, 1.

<sup>186</sup> *Ibidem*.

<sup>187</sup> DEL RIO DE LA HOZ, Isabel. *El escultor Felipe...* p. 179.

<sup>188</sup> REYES RUIZ, Manuel. *Fechas y datos...* p. 318.

tres de sus hijos trabajaron como pintores: Jacopo, Francesco y Giovanbattista di Jacopo<sup>189</sup>.

Como indica Vasari, Jacopo se formó en el taller de Ghirlandaio<sup>190</sup>. Posteriormente, se trasladó a Roma donde colaboró con Pinturicchio en los Apartamentos Borgia, entre 1492 y 1494. Su participación se localiza en la *Dialectica* de la *Sala de las Artes Liberales* y en la *Adoración de los Magos*, de la sala de las *Historias de María y de Cristo*. Seguidamente, debió trasladarse con el maestro de Perugia a Castel Sant'Angelo<sup>191</sup>. De esta forma, se consolidaría su formación en la técnica de la pintura al fresco.

En torno a 1503 Jacopo estaría de nuevo en Florencia, donde posiblemente abrió su propio taller. Estando allí en 1508 lo llamó Francesco Granacci (discípulo de Miguel Ángel) para ir a Roma a trabajar con Miguel Ángel Buonarroti. Como en otras ocasiones, conocemos este periodo del florentino gracias a la biografía de Vasari. En ella, describe a Jacopo como una persona alegre y afable y, a menudo “pasaba el tiempo el Roma en compañía del divino Miguel Ángel, que gustaba mucho su conversación”<sup>192</sup>. Sería en este periodo cuando colaboró en la decoración de la *Capilla Sixtina* junto a otros artistas florentinos como Francesco Granacci, Giuliano Bugiardini, Jacopo di Sandro, Agnolo di Domenico di Donnino y Bastiano da Sangallo<sup>193</sup> y, posiblemente, dos jóvenes aprendices españoles: Alonso Berruguete y Pedro Machuca.

A pesar de que la participación en la Capilla Sixtina fue muy limitada, Jacopo ya tenía una gran experiencia como muralista. En efecto, según Vasari “hizo la primera capilla a la derecha de la iglesia de San Agustín de Roma”<sup>194</sup>. En ella decoró el ábside con el *Descenso del Espíritu Santo sobre los apóstoles*, y, en la parte inferior, dos episodios de la vida de Cristo: uno cuando *Cristo llama a Andrés y a Pedro para que lo sigan* y otro con la *Cena de Simón y María Magdalena*. También hubo una tabla suya con un *Cristo muerto*. Finalmente indicar que en la *iglesia de la Trinidad* de Roma también hubo una *Coronación de la Virgen* hecha por el florentino. Sólo las noticias de estas

---

<sup>189</sup> CAMPOS PALLARÉS, Liliana. «Un recorrido por la pintura de Jacopo Torni: característica e hipótesis en torno a ella». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (Granada), 42 (2011), p. 20.

<sup>190</sup> VASARI Giorgio. *Las vidas ...*, p. 444.

<sup>191</sup> CAMPOS PALLARÉS, Liliana. «Un recorrido por...», p. 20.

<sup>192</sup> VASARI Giorgio. *Las vidas de...*, p. 444.

<sup>193</sup> CAMPOS PALLARÉS, Liliana. «Un recorrido por...», p. 21.

<sup>194</sup> VASARI Giorgio. *Las vidas de...* p. 444.

pinturas perdidas rubrican el dominio de la pintura mural que Jacopo había adquirido antes de llegar a España.

Según Lázaro Damas, Florentino se habría trasladado a España atraído por las prolíficas obras que se estaban realizando en la catedral de Jaén. No tenemos noticias del momento de su llegada, pero debió de ser antes de 1519; puesto que la historiadora apunta que en ese año Jacopo ya tenía una relación consolidada con el entallador Juan López de Velasco, padre de Juana de Velasco, con la que años más tarde se casó en Granada<sup>195</sup>. Poco tiempo después debió llegar Machuca a Jaén y, como antes indicamos, desde allí serían requeridos por Berruguete para trabajar en el ornato pictórico de la Capilla Real.

El traslado de los artistas a Granada debió tener lugar en el otoño de 1520. En octubre de ese año Florentino ya aparece documentado en la ciudad<sup>196</sup>. Mientras se resolvían los problemas con Berruguete, Jacopo comenzó a realizar otras tareas en la Capilla Real<sup>197</sup> como el dorado de los órganos, de los cajones y la sacristía; colaboró también en las rejas y posiblemente dio trazas para el coro<sup>198</sup> y el retablo. Además realizó el grupo escultórico de la *Anunciación* ubicado sobre la puerta de la Sacristía<sup>199</sup>.

Como hemos visto, el proyecto mural de Berruguete no se llevó a cabo, por lo que el primer gran encargo se produjo el 8 de febrero de 1521 y consistió en la talla del retablo de Santa Cruz (trabajo que haría en solitario) y la decoración pictórica, en la que también intervino Pedro Machuca<sup>200</sup> entre 1521 y 1523.

El retablo de la Capilla de la Santa Cruz es uno de los más significativos de la Capilla Real. Como recoge Sánchez Mesa “la Santa Cruz fue el símbolo central de la cultura de los vencedores, al mismo

---

<sup>195</sup> LÁZARO DAMAS, María Soledad. «La obra pictórica de...», p. 21.

<sup>196</sup> CAMPOS PALLARÉS, Liliana. «Un recorrido por...», p. 22.

<sup>197</sup> REYES RUIZ, Manuel. *Fechas y datos...*p. 319.

<sup>198</sup> GALLEGO BURÍN, Antonio. *Granada. Guía artística...*, p. 247.

<sup>199</sup> GÓMEZ MORENO MARTÍNEZ, Manuel. *Guía de Granada*. Tomo I. Granada: Universidad de Granada, 1998, p. 284.

<sup>200</sup> CAMPOS PALLARÉS, Liliana” Un recorrido por ..., p. 29.

tiempo que siguió siendo símbolo de salvación y redención”<sup>201</sup>. Más allá del profundo valor simbólico de la Santa Cruz, resulta muy interesante un aspecto que hasta ahora no ha sido abordado. La relación de la Santa Cruz con los Mendoza<sup>202</sup>, y concretamente con Iñigo López de Mendoza, el I Conde de Tendilla.

El origen de esta relación se encuentra en Pedro González de Mendoza que fue nombrado cardenal de Santa Maria in Dominica por Sixto IV en 1473. A pesar de la relevancia del título, en 1482 (tras ser nombrado Arzobispo de Toledo) cambió el título cardenalicio por el de Santa Croce di Gerusalemme. Este hecho es muy significativo, puesto que en ese año el papa Sixto IV concedió la Santa Bula de la Cruzada a los Reyes Católicos y les cedió un crucifijo de plata<sup>203</sup> para portarlo en sus estandartes. Desde entonces la guerra de Granada adquirió el significado de Cruzada.

Años más tarde entre 1486 y 1487, Iñigo López de Mendoza había marchado a Italia, como embajador de los Reyes para renovar la Bula ante Inocencio VIII. Durante esta visita, Iñigo pasó por Florencia, Mantua y Roma, ciudad en la que según Pereda, en representación del Cardenal Mendoza, dio luz verde a las reformas de la Basílica de la Santa Croce de Gerusalemme, convirtiéndola así en una plataforma de propaganda de la monarquía católica en Roma que acogió reliquias tan importantes como el Título y un *lignum crucis*<sup>204</sup>.

Entre 1513 y 1520 se asiste a un importante periodo de remodelaciones de la Basílica a cargo de Bernardino López de Carvajal<sup>205</sup>.

---

<sup>201</sup> SANCHEZ –MESA MARTIN, Domingo. «El retablo: retablos y esculturas». En: PITA ANDRADE, José Manuel (coord.). *El libro de la Capilla Real*. Granada: Ediciones Miguel Sánchez, 1994, p. 136.

<sup>202</sup> PEREDA, Felipe, «Pedro González de Mendoza, de Toledo a Roma. El patronazgo de Santa Croce in Gerusalemme». En: LEMERLE, Frédérique; PAUWELS, Yves y TOSCANO, Gennaro (ed.). *Les cardinaux de la Renaissance et la modernité artistique*. Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, año de publicación 2009, pp. 217-243. Publicación abierta 2012 sin numerar páginas, <https://books.openedition.org/irhis/233?lang=es>. (Consultado el 30-06-2019)

<sup>203</sup> Este crucifijo sería el que el Gran Cardenal colocó en la Torre de la Vela cuando los Reyes Católicos llegaron a Granada el 2 de enero de 1492. Posteriormente se depositó en el Sagrario de la Catedral de Toledo. *Ibidem*.

<sup>204</sup> *Ibid.*

<sup>205</sup> ESPADAS BURGOS, Manuel. *Buscando España en Roma*, Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas. 2006, pp. 107- 111.

Entre las obras principales destaca la decoración al fresco, a modo de mosaico, de la bóveda realizada por Antoniazzo Romano y su taller. En 1513 Bernardino de Carvajal había contratado a Peruzzi (maestro de Pedro Machuca) para renovar y restaurar la Capilla de Santa Elena. De esta forma se gestó un complejo programa iconográfico en el que se plasmó un mosaico al modo romano pero en el que ya se aventuraba el gusto por el naturalismo propio de las decoraciones murales del Renacimiento, personificadas en gran medida por Giovanni da Udine<sup>206</sup>. En este contexto, se entiende la importancia de la Capilla de Santa Cruz en Granada y, años más tarde, del Colegio de Santa Cruz en la ciudad.

La Capilla de Santa Cruz de la Capilla Real de Granada estaba presidida por el retablo realizado por Jacopo Florentino entre 1521 y 1523. En ella se encontraba el Tríptico de Dieric Bouts (c.1420-1475), que posiblemente llegó con la colección de pinturas flamencas de la Reina Católica en 1505<sup>207</sup>. El retablo realizado sobre la mesa de altar se componía por un banco, dos pisos y una coronación en forma de semicírculo. En su interior se encontraban las siete tablas de gusto romano realizadas por el maestro italiano y por Pedro Machuca. En el cuerpo central estaría el *Tríptico de Bouts* con la *Crucifixión*, el *Descendimiento* y la *Resurrección*. En el segundo cuerpo la *Ascensión*, la *Aparición de los discípulos de Emaús* y el *descenso al Limbo*<sup>208</sup>. En el remate semicircular, la *Venida del Espíritu Santo* sobre el colegio apostólico<sup>209</sup>. Junto a él trabajaron pintores que ya estaban en la ciudad como Alonso de Plasencia y Alonso de Salamanca que ya habían

---

<sup>206</sup> Más adelante Averini el autor propone la presencia de Udine en la Santa Croce AVERINI, Ricardo, «Giovanni da Udine inventore de grottesche e stucchi». *Studi romani: rivista bimestrale dell'Istituto di studi romani*, 5 (1957), pp. 33-34. Este hecho resultaría muy significativo porque marcaría el inicio de la especialización del maestro de Udine en la técnica del estuco, pero también porque sería el primer contacto del maestro de Udine con la clientela hispana. Además teniendo en cuenta la relación del pintor con Machuca es muy posible que el artista hubiera visto directamente la obra.

<sup>207</sup> BERMEJO MARTÍNEZ, Elisa. «Las tablas flamencas». En: PITA ANDRADE, José Manuel (coord.). *El libro de la Capilla Real*. Granada: Ediciones Miguel Sánchez, 1994. p. 192.

<sup>208</sup> Según recoge Antonio Calvo Castellón a Machuca se le atribuyen: *La oración del Huerto*, *Prendimiento*, *Descenso seno de Abraham* y la *Ascensión* (hoy pedida). Florentino realizó Emaús, Santa Cena y el Pentecostés. CALVO CASTELLÓN, Antonio. «Pinturas italianas y españolas». En: PITA ANDRADE, José Manuel (coord.). *El libro de la Capilla Real*. Granada: Ediciones Miguel Sánchez, 1994, pp. 219-222.

<sup>209</sup> SANCHEZ –MESA MARTIN, Domingo. «El retablo: retablos y esculturas». En: PITA ANDRADE, José Manuel (coord.). *El libro de la Capilla Real*. Granada: Ediciones Miguel Sánchez, 1994, p. 136.

colaborado con Jacopo en 1520 en la pintura del órgano. Ellos se encargaron de dorar y policromar el retablo en 1523<sup>210</sup>, preocupándose de realizar el trabajo con toda perfección: oro bruñido, colores buenos, labor a lo romano y todo ello supervisado por Florentino<sup>211</sup>.

A pesar del objetivo inicial y de la consolidada trayectoria de Jacopo y Machuca como muralistas en Italia, en Granada no se realizaron proyectos que contemplaran este tipo de decoraciones. En efecto, gran parte de los encargos asumidos por los artistas consistieron en el ornato y la guarnición de las nuevas iglesias.

Una de las empresas principales fue la intervención en la construcción de la Capilla Mayor de la Iglesia de San Jerónimo encargada por María Manrique<sup>212</sup>, para el reposo de los restos del linaje del Gran Capitán y donde también realizó el grupo escultórico del Santo Entierro (conservado en la actualidad en el Museo de Bellas Artes de Granada). A partir de 1522 comenzó a trabajar en Murcia y en Villena donde murió en 1526<sup>213</sup>.

Lázaro Velasco indica que Machuca trabajó en Toledo y a Uclés antes de ser nombrado arquitecto en Granada<sup>214</sup>. Estas estancias debieron de ser breves puesto que a partir de 1523, se encontraba en la capital del Darro y en otras localidades vecinas donde realizó varios retablos: Motril entre 1523-1524 y el retablo de Iznallozy de San Juan de los Reyes en 1525<sup>215</sup>.

### **2.3. La gestación del proyecto imperial en la Casa Real de la Alhambra: la visita de Carlos V e Isabel de Portugal en 1526**

A pesar de que a partir de 1504 la Capilla Real había concentrado a los artistas más relevantes de Granada durante este periodo, la Alhambra continuó siendo un centro importante.

---

<sup>210</sup> CALVO CASTELLÓN, Antonio. «Pinturas italianas y...», p. 218.

<sup>211</sup> GÓMEZ MORENO GONZÁLEZ, Manuel. «La pintura en...», p. 645.

<sup>212</sup> MARTÍNEZ JIMÉNEZ, Nuria «María Manrique de Lara. La Duquesa y la introducción del Renacimiento italiano en Granada». *Atrio (Sevilla)*, 21 (2015), p. 49.

<sup>213</sup> CAMPOS PALLARÉS, Liliana. «Un recorrido por...» p. 22-23.

<sup>214</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Fuentes literarias para la Historia del Arte español*. Madrid: C. Bermejo, v. 1, p. 208.

<sup>215</sup> CAMPOS PALLARÉS, Liliana. *Pedro Machuca en...* p. 70-72.

En 1515 la reina Juana se encargó personalmente del mantenimiento de la Alhambra como consta en la cédula del 13 de septiembre:

“Bien sabeis como por la gracia de Dios, nuestro señor e con su ayuda, el rey mi señor e padre e la reyna mi señora y madre, que haya santa gloria, ganaron la cibdad de Granada e Alhambra della, donde está la Casa Real, que es un suntuoso y excelente edeficio, e la voluntad de los dichos reyes mis señores e mia siempre ha sido e es que la dicha Alhambra e Casa esté muy bien reparada e se sostenga, porque queda para siempre perpetua memoria, e porque e esto se pueda façer, he acordado de le dar e señalar algunas rentas, para que con ellas , e con lo que mas mandaremos librar, la dicha Alhambra e edefiçios della esté bien reparados e no se consuma e pierda tan eçelente memoria e suntuoso edefiçio como es e entre otras cosa que para ello he mandado situar e señarar he mandado que sean las penas que se sentençiaren e aplicaren para mi cámara e fisco en la dicha cibdad de Granada... lo cual se ha de haçer gastar en el reparo de los muros e torres e en las casas reales e otras casas e edificios de la dicha Alhambra que a él [al Marqués de Mondéjar Conde de Tendilla] paresçiese que tienen más necesidad de reparo”<sup>216</sup>.

Además, “poco antes de morir, el 23 de enero de 1516, Fernando el Católico ordenaba a Cisneros que se reparase la Alhambra con fondos de la Cámara Real. Cumpliendo lo deseo de su abuelo, escribía Carlos V el 12 de octubre del mismo año a dicho prelado que se realizasen las restauraciones pendientes”<sup>217</sup>. De esta forma, gracias a los fondos destinados por la Reina y a la gestión a través de la Cámara Real continuaron realizándose obras de mantenimiento y reparación de la Casa Real de la Alhambra.

En este contexto, se iniciaron las reformas para acoger al cortejo real en la próxima visita a la ciudad.

La visita imperial de 1526 es un hito histórico en la historia de Granada<sup>218</sup>, y concretamente para la Alhambra, pues a su marcha los

---

<sup>216</sup> LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. *Tradición y clasicismo...*, p. 264.

<sup>217</sup> CARANDE, Ramón. *Carlos V y sus banqueros*. Barcelona: Crítica, 2000, pp. 127-128.

<sup>218</sup> La relevancia del paso de los monarcas por Granada ha sido recogida en numerosos trabajos. Además de los citados cabe destacar FORONDA AGUILERA, Manuel. *Estancias y viajes del Emperador Carlos V: desde el día de su nacimiento hasta el de su muerte: comprobados y corroborados con documentos originales*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. GALLEGO MORELL, Antonio. «La corte de

emperadores decidieron construir una Casa Real Nueva y reformar los aposentos de la Casa Real Vieja.

La intención de visitar Granada se planteó en 1525, pero finalmente la estadía se retrasó hasta el año siguiente<sup>219</sup>.

Según Martín de Salinas, en febrero “S. M. había determinado de ir a Sevilla y Granada”<sup>220</sup> y el 21 de marzo se concretó la llegada “un día después del Corpus”<sup>221</sup>.

Carlos I de España y V de Alemania e Isabel de Portugal llegaron a Granada el 4 de junio de 1526. El paso de la comitiva imperial suponía la transformación de la ciudad desde el punto de vista funcional, puesto que debía de acoger a la corte imperial; como estético por lo que intervinieron algunos de los artistas más influyentes de la ciudad como Pedro Machuca que ejerció como veedor de obras para la visita del Emperador<sup>222</sup> y Juan Ramírez que construyó un tablado en 1526<sup>223</sup>. Durante las estancias imperiales las ciudades se convertían en “urbes efímeras”, en las que, como si se tratara de un teatro, intervienen actores (los protagonistas de las grandes cabalgatas y desfiles), los espectadores que asisten admirados a los espectáculos, los escenarios realizados en estuco y cartón piedra y el soporte real de la ciudad<sup>224</sup>.

---

Carlos V en la Alhambra en 1526», En: *Miscelánea de estudios dedicados al profesor Antonio Marín Ocete*, t. I. Granada: Universidad de Granada, 1974, pp. 267-294; LUQUE MORENO, Jesús. *Granada en el siglo XVI. Testimonios de una época*. Granada: Universidad de Granada, 2013; GÓMEZ-SALVAGO SÁNCHEZ, Mónica. *Fastos de una boda real en la Sevilla del Quinientos (Estudio y documentos)*. Colección: *Historia y Geografía*, 30, Sevilla: Universidad de (Sevilla), 1998.

<sup>219</sup> LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. *Tradición y clasicismo ...*, p. 265.

<sup>220</sup> GALLEGO MORELL, Antonio. «Granada en el mapa viajero de Carlos V, campeón de la cristiandad». En: MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier (ed.). Catálogo de la exposición: *Jesucristo y el emperador cristiano*. Córdoba : Obra social y cultural Cajasur, 2000, p. 310.

<sup>221</sup> *Ibidem*. p. 312.

<sup>222</sup> MORENO GARZÓN, Luis y PARRA ARCAS, María Dolores. «Granada recibe a Carlos V y a Isabel de Portugal. Las cuentas de la ciudad». En MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier (ed.). Catálogo de la exposición: *Jesucristo y el emperador cristiano*. Córdoba : Obra social y cultural Cajasur, 2000, p. 354.

<sup>223</sup> GÓMEZ MORENO GONZÁLEZ, Manuel. «La pintura en...p. 644.

<sup>224</sup> PIZZARRO GÓMEZ, Francisco Javier. «La entrada triunfal y la ciudad en los siglos XVI y XVII». *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, t. 4 (1991), p. 122.



Como recoge Vilar, su llegada a Granada la comitiva ricamente ataviada y compuesta por los representantes del cabildo-ayuntamiento, atravesó un camino allanado a su paso y repleto de personas que hacían sonar instrumentos y montaban algarabía y rodeados por las trompetas y estandartes. Luis Hurtado de Mendoza, conde de Tendilla y Alcaide de la Alhambra, encabezaba las tropas y él mismo hizo el “habla” de bienvenida en nombre de la ciudad y del reino de Granada.

Después pasaron por el Arco de Triunfo dispuesto en Puerta Elvira, diseñado por Pedro Machuca<sup>225</sup>, donde el Emperador juró sobre la cruz y el evangelio “guardar y cumplir los privilegios, usos y buenas costumbres de la ciudad, así como las guardaron y mandaron sus antepasados”<sup>226</sup>.

A continuación el Emperador y su corte marcharon hacia la catedral bajo un rico palio dorado y, después de asistir a la ceremonia religiosa, se dirigieron a la Casa Real de la Alhambra, espacio que debió fascinar a los visitantes por los jardines, por el fluir del agua y por el esplendor de los palacios.

Los aposentos reales comenzaron a prepararse entre marzo y abril de 1526. El principal encargado del alojamiento de los monarcas y de su corte fue el alguacil mayor de la ciudad don Alonso de Granada, pero también intervinieron el propio Cabildo y el marqués de Mondéjar<sup>227</sup>. Por otra parte, se envió a Ariola, aposentador de la soberana, para preparar sus cuartos en la Casa Real y el duque de Calabria, envió a sus propios aposentadores<sup>228</sup>.

Uno de los aspectos esenciales que debía de tener en cuenta para la organización de las estancias era la separación de los aposentos de los esposos tal y como exigía la etiqueta borgoñona.

Esta premisa no resultó complicada, pues a lo largo de los años la Alhambra se había ido transformando hasta configurar un conjunto

---

<sup>225</sup> CAMPOS PALLARÉS, Liliana. «Un recorrido por...»p. 73.

<sup>226</sup> VILAR SÁNCHEZ, Juan Antonio. *1526. Boda y luna de miel del Emperador Carlos V: la visita imperial a Andalucía y al reino de Granada*. Granada: Universidad de Granada, 2016, p. 58.

<sup>227</sup> GALLEGO MORELL, Antonio. « Granada en el...», p. 312.

<sup>228</sup> *Ibidem*. p. 313.

palaciego conformado por dos palacios independientes, separados por la torre de Comares<sup>229</sup>, destinada a los actos públicos.

Como se aprecia en el Plano Grande de la Alhambra (1531-1532)<sup>230</sup> los aposentos de la Emperatriz se ubicaron en el lado occidental, es decir en el Palacio del Mexuar y los del Emperador, en el Palacio de los Leones.

Los aposentos de la Emperatriz y de su corte<sup>231</sup> se habilitaron en la zona del Mexuar y el Cuarto Dorado y los de la reina Germana en torno al patio.

---

<sup>229</sup> BERMÚDEZ PAREJA, Jesús. «Identificación del Palacio de Comares y de los Leones, en la Alhambra de Granada». *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, Granada, 1973, pp. 55-56.

<sup>230</sup> Uno de los primeros investigadores que dieron una autoría al Plano Grande de la Alhambra conservado en la Biblioteca Nacional fue Chueca Goitia; según el autor se realizó en 1530 (CHUECA GOITIA, Fernando. *Arquitectura del siglo XVI*, t. IX, col. *Ars Hispaniae*, Madrid: Plus Ultra, 1953, p. 218). A la luz de la obra de Earl Rosenthal, diversos historiadores otorgaron a Luis de Vega la autoría del plano con las trazas del Palacio y de las Estancias Nuevas, y lo dataron en 1528 (ROSENTHAL, Earl. *El palacio de...*, p. 27. RODRIGUEZ DOMINGO, José Manuel y GÓMEZ ROMÁN, Ana María. «En torno a las habitaciones de Carlos V en la Alhambra». *Cuadernos de la Alhambra*, nº 27 (2002), pp. 192). Por su parte, Tafuri en 1988 planteó la autoría de Machuca para el plano (TAFURI, Manfredo. «EL palacio de...», p. 78. Marías, recoge la propuesta de Tafuri que propuso la intervención de Giulio Romano abriendo la puerta a la duda sobre la intervención de Machuca como arquitecto. En el mismo texto, Marías propuso para el plano autoría de Diego de Siloe indicando la 1529 (MARÍAS, Fernando. «El palacio de...», p. 114).

En el mismo volumen Redondo señala que el plano lo realizó Machuca en 1531. (REDONDO CANTERA, M. José. «La arquitectura de Carlos V y la intervención de Isabel de Portugal: Palacios y fortalezas». En: REDONDO CANTERA, María José, ZALAMA, Miguel Ángel (eds.). *Carlos V y las artes. Promoción artística y familia imperial*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2000, p. 79. Una de las últimas propuestas que conocemos es la de Gámiz Gordo. Según el investigador, el plano Grande de la Alhambra debe datarse en 1532, “antes de que las obras renacentistas emergiesen hacia 1533”. (GAMIZ GORDO, Antonio. «Notas sobre un gran plano sin firma con la Alhambra hacia 1532». *Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica* (Valencia), 6 (2001), p. 97.

A nuestro juicio, el plano fue realizado por Machuca entre 1531 y 1532, puesto que en él se recoge el estado de las obras, tanto en el Palacio Nuevo como en las Estancias Imperiales de la Casa Real Vieja, antes de que se introdujeran las novedades plenamente renacentistas.

<sup>231</sup>Entre ellas estarían, Leonor de Castro, que se había desposado con el Duque de Gandía, Leonor de Mascareñas, Isabel de Saa, doña Teresa de Ñoroña e Isabel Freire y posiblemente, Mencía Mendoza, marquesa del Cenete (hija de Rodrigo de Mendoza, constructor de la Calahorra) que tras su matrimonio con Enrique de Nassau, camarero

En el extremo oriental aparece la leyenda “mirador sobre Darro”. Acorde con la documentación aportada por Domínguez Casas pensamos que este mirador sería el resultado de las reformas iniciadas en torno a 1500 sobre el antiguo oratorio, y que consistieron en la habilitación de una pequeña capilla, sobre la que entre junio y agosto se levantó un retrete con un mirador <sup>232</sup>.

El “aposento donde se posaba la Emperatriz” corresponde con el Cuarto Dorado del Mexuar, uno de los espacios mejor acondicionados y de mayor belleza del conjunto. Sin embargo, resultó poco adecuado para la joven portuguesa. En efecto, la Emperatriz “se aposentó en San Jerónimo<sup>233</sup> en el segundo claustro del convento...allí, la visitaba el Emperador cada día, alegrando las calles con su real presencia”<sup>234</sup>. No obstante, como recoge Redondo, en el último trimestre del año debieron retornar a la Alhambra donde entre octubre y diciembre de 1526, se destinó una partida especial para aderezar los aposentos del Cuarto de la Emperatriz y hacer chimeneas<sup>235</sup>.

---

del Emperador, entró en la corte de la corte de la Emperatriz, donde incluyó su propio abolengo y méritos. GALLEGO MORELL, Antonio. « Granada en el...p. 328.

<sup>232</sup> DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael. *Arte y etiqueta ...*, p. 477.

<sup>233</sup> Este espacio había sido fundado por los Reyes Católicos en 1504, sin embargo desde 1523 María Manrique, viuda del Gran Capitán y Duquesa de Terranova, había obtenido la merced para reformar el espacio y construir un panteón familiar. La duquesa conoedora del ambiente artístico italiano, había contratado a Jacopo Florentino para reformar el monasterio acorde con los modelos romanos. Sin embargo, el artista había partido a Murcia y las obras no se habían concluido.

Como resultado, como indica Navagero en 1526 “el monasterio de S. Jerónimo era uno de los lugares más bonitos de Granada” y sin duda maravilló al joven Carlos que acudía a ella para escuchar las misas de Fray Pedro de Alba y admirar la arquitectura del Gran Capitán, el perfecto caballero humanista. MARTÍNEZ JIMÉNEZ, Nuria. «María Manrique de...p. 50.

<sup>234</sup> BERMÚDEZ DE PEDRAZA, Francisco. *Historia eclesiástica de Granada*. Granada, Ed. Facsímil. Granada. Universidad de Granada, Ed. Don Quijote, 1989, p. 212.

<sup>235</sup> REDONDO CANTERA, M. José. «La Casa Real Vieja de la Alhambra como residencia de Carlos V». En: GALERA ANDREU, Pedro *Carlos V y la Alhambra. Catálogo de la Exposición, 24 julio – 30 diciembre de 2000*. Granada: Patronato de la Alhambra, 2000, p. 73.

Según Sandoval, a su llegada Carlos V “aposentose en la Alhambra, y como mirase con curiosidad los edificios antiguos, obras moriscas, y los ingenios de las aguas, y la fuerza del sitio, y la grandeza del pueblo”<sup>236</sup>.

El joven se había educado en la corte borgoñona, rodeado de edificios góticos, por lo que los primeros contactos con la arquitectura islámica y mudéjar fueron a su llegada a España en 1517<sup>237</sup>. Con todo, los Palacios Nazaríes causaron un extraordinario impacto en el monarca que a su paso por la ciudad no sólo decidió reformar la Casa Real Vieja, para habilitar sus aposentos, sino transformar el espacio palatino<sup>238</sup>.

Como se deduce del Plano Grande de la Alhambra durante su estancia, el Emperador y su corte más cercana fueron acomodados en el Palacio de los Leones.

El Cuarto de los Leones, igual que ahora, se componía de un patio en torno al cual se disponían cuatro galerías porticadas que daban acceso a varias salas: al norte el conjunto de la Cuadra de Dos hermanas, la Sala de los Ajimeces y el Mirador de Lindaraja, al sur la Sala de Abencerrajes sobre el que estaban las habitaciones que corresponderían al Harén, al este la sala de los Reyes (con alcobas y dependencias anejas), y al oeste la Sala de los Mocárabes. Su buen estado y características especiales, motivaron que en 1492 y en 1494 únicamente se tuvieran que reparar los techos y los dorados los azulejos de la sala principal y de las salas de las guardias<sup>239</sup>.

---

<sup>236</sup> MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar. «Sincretismo cultural y desarrollo arquitectónico. El arte mudéjar como lenguaje artístico del imperio español en la Edad Media». *SEMATA, Ciencias Sociales y Humanidades*, 23 (2011), p. 318.

<sup>237</sup> Los conjuntos que causaron un mayor impacto estarían Tordesillas, donde estaba recluida su madre, el palacio de la Aljafería donde fue coronado rey de Aragón y los Reales Alcázares sevillanos MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar. «Sincretismo cultural y...», pp. 316-317.

<sup>238</sup> Según Martín García “se pretendía dejar constancia del nuevo impulso de la época imperial carolina y del alto papel que Granada representaba en todo ese proyecto en el que se convertía en capital de un Imperio de dimensiones universales. MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel, « La Alhambra de los Tendilla (1492-1718)». En: *El conde de Tendilla y su tiempo.* : BERMÚDEZ LÓPEZ Jesús et al. Granada: Editorial Universidad de Granada. Patronato de la Alhambra y Generalife. Centro de estudios históricos de Granada ay su reino, 2018, p. 199

<sup>239</sup> DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael. *Arte y etiqueta ...*, p. 454.

Una de las entradas principales a la Alhambra se localizaba en este cuarto. Se podría realizar a través del acceso principal<sup>240</sup> por un zaguán en recodo localizado junto a la sala de los Mocárabes<sup>241</sup> y por el pasadizo de salida hacia la Rauda, que se encontraba entre el aljibe y la Sala de los Abencerrajes, donde se acomodó el Conde de Nassau.

Como se apunta en el Plano, la “quadra donde comía su Majestad” era la Sala de las Dos Hermanas localizada junto al Mirador de Lindaraja y en frente del jardín.

Estos espacios verdes fueron alabados por Andrea Navagero en su visita a Granada en 1526. El primero que vio fue:

“un patio verde, que forma como un prado con algunos árboles, bellissimo, llega el agua de tal manera, que cerrando ciertos canales, el que está en el prado, sin saber cómo, ve crecer el agua bajo sus pies, de suerte que se moja todo y después se retira sin trabajo y sin que se vea a nadie. Hay otro patio que está más abajo y no es muy grande, rodeado de hiedras tan verdes y espesas que no se ven por ninguna parte las paredes; en él hay algunos balcones que miran a un precipicio por cuyo fondo corre el Darro, ofreciendo una vista hermosa y apacible; en medio de este patio hay una grande y hermosa fuente que arroja agua a más de diez brazas de altura, y como el caño es muy grueso, forma un agradable murmullo y todas las gotas que saltan y se esparcen por todas partes refrescan a los que la contemplan”<sup>242</sup>.

Esta descripción nos resulta esencial para conocer estos espacios, puesto que emplea la misma terminología que la leyenda del Plano Grande: se indica la existencia de un prado y un patio. Si bien es cierto, que el embajador italiano, no menciona todas las estancias por las que pasa, es interesante la mención de “balcones que miran al precipicio”<sup>243</sup> sobre el paño de la muralla y el gusto por las vistas. Pensamos que estos balcones son el germen del “corredor q̄mando haçer su magtad” y el corredor

---

<sup>240</sup> Otra de las entradas “en relación con los jardines que por allí existían y serviría de acceso al Alcázar para los que llegasen a la Alhambra por la Puerta del Arrabal”. GALLEGO BURÍN, Antonio. *Granada. Guía artística ...*, p. 115.

<sup>241</sup> *Ibidem.* p. 114.

<sup>242</sup> GARCÍA MERCADAL, José. *Viajes por España*. Vol I. Madrid: Alianza, 1972, p. 855.

<sup>243</sup> A nuestro juicio ésta sería una prueba más de que las Estancias debieron iniciarse después de 1526, puesto que su existencia hubiera impedido a Navagero disfrutar de las vistas.

contiguo conocido como “corredor de la Estufa”<sup>244</sup>. En efecto, según Domínguez Casas el origen del corredor se sitúa en 1500 cuando se destinó una importante partida de materiales “para nivelar el arco que se haze cabe Comares, sobre el que se va a armar un corredor”<sup>245</sup>.

El patio más bajo, denominado jardín en el Plano correspondía con el antiguo Jardín de la Reina. El origen del jardín se encuentra en las huertas de las Casas Reales localizadas al norte y al este del Cuarto de los Leones<sup>246</sup>. Entre ellas se encontraba la calle de los leñeros<sup>247</sup> que comunicaba el Cuarto de los Leones con la muralla y, además, dividía el Palacio de Comares y el de los Leones.

Como recoge Domínguez Casas, las primeras reformas se habían iniciado tras la llegada de los Reyes Católicos. En septiembre de 1499 se habían creado las huertas, debajo de la torre de Comares, y la de los Baños, pero poco después la Reina Católica, decidió transformar estos espacios diferenciando un huerto y un jardín. Para ello, durante el mes de julio de 1500 Bartolomé Marqués, Cristóbal García y Juan Fernández se encargaron de solar y encortar aliceres, ladrillo y azulejos<sup>248</sup>. Poco después se limpió la pila y en octubre Gaspar de Buenaguía y Jerónimo Palacios trabajaban junto con el jardinero Fray Juan Beato de la Reina<sup>249</sup> en el

---

<sup>244</sup> Como recoge Torres Balbás, el conjunto del corredor fue restaurado en 1842. TORRES BALBÁS. «Paseos por la Alhambra: La Torre del Peinador de la Reina o de la Estufa». *Archivo español de arte y arqueología*, 21 (1931), p. 199. En las reformas, se eliminó el cuerpo volado, se adaptaron los arcos del corredor y se rehízo todo el muro inferior, puesto que el dintel de madera que sostenía el conjunto amenazaba con desmoronarse, por lo que se hizo un arco de ladrillo. Como resultado, en la actualidad, el corredor de la estufa es una amplia galería construida sobre el adarve compuesto por siete arcos escorzanos sostenidos por columnillas de época nazarí y del siglo XVI.

<sup>245</sup> DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael. *Arte y etiqueta...*, p. 450.

<sup>246</sup> *Ibidem*, p. 457.

<sup>247</sup> BERMUDEZ PAREJA, Jesús. «Identificación del Palacio de Comares y de los Leones, en la Alhambra de Granada». *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, Granada, 1973, págs.55-56.

<sup>248</sup> Pensamos que estos azulejos serían con los traídos por Diego de Vadillo el 18 de julio de 1500 desde Sevilla para ser colocados por obreros cordobeses. TORRES BALBÁS, Leopoldo. «Los Reyes Católicos...», p. 380.

<sup>249</sup> Según González Sánchez, este hombre era Juan de Hocés, un terciario franciscano que acompañaba a la Reina Católica. GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Vida. «La figura de Isabel la Católica en tres estampas de la vida granadina». *Isla de Arriarán*, 21, (2003), p. 57.

“jardín que su Alteza mandó fazer en el Alhambra de la dicha çibdad”<sup>250</sup>. Finalmente, el conjunto se cercó en 1502. De esta forma, frente al Mirador de Lindaraja se conformó un espacio verde definido por la muralla y el retrete y mirador de la Reina y la cerca. Todo ello unido a los baños y una capilla habilitada posiblemente en la Sala de las camas.

Este jardín se ubicaba a los pies del antiguo retrete de la Reina, situado en el piso superior de la torre de Abū l-Hayyâ<sup>251</sup>. Como se deduce de la inscripción en origen esta torre sería un Mihrab o un oratorio, que posteriormente comenzó a llamarse retrete<sup>252</sup>. En efecto Giménez Serrano habla de la torre como el “retrete donde la Zalá solían hacer<sup>253</sup>” refiriéndose a un antiguo espacio de oración. El proceso de transformación de la torre sería muy similar al de la capilla del Mexuar. Partiendo de una pequeña torre o linterna, se levantó un piso superior donde se ubicaría un retrete y un corredor apoyado sobre mármoles de otras construcciones alhambrenas.

No tenemos constancia del inicio de las obras, sabemos que en el mes de agosto de 1500 Sancho Paredes desde Sevilla, pagó 10.000 maravedís a Cristobal García, Cristóbal de la Cueva y Juan Hurtado, de albañiles vecinos de Sevilla, por haber “construido a destajo un mirador que” yo mande hazer en la mi Casa del Alhambra de Granada, en mi Retrete, por le solar de azulejos, e faser las çanjas e vergas de antepecho de los dichos azulejos”<sup>254</sup>. Una vez concluida la obra pensamos que los pintores se encargarían de la decoración de las techumbres y en 1501 Jerónimo Palacios se encargó del aderezamiento del retrete y de las

---

<sup>250</sup> DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael. *Arte y etiqueta...*, p. 454.

<sup>251</sup> *Ibidem.* p. 453.

<sup>252</sup> *Ibid.* 229. Como recoge el historiador, el “retrete” era una habitación “en la que se guardaban cosas necesarias para todos los aspectos de la vida íntima de la Real Persona”. Había un encargado personal, en el caso de Isabel la Católica, Sancho de Paredes. Él guardaba su ropa, libros, objetos de lujo e incluso retratos de la Familia Real. En otras ocasiones, como el retrete del Príncipe don Juan, se encontraban útiles para su aseo personal; tableros de ajedrez y escribanías (útiles que como veremos después también hay en la Estufa de Yuste), e incluso plantas aromáticas. De esta forma nos encontramos ante una estancia privada, a la que únicamente accedían los monarcas y el personal de confianza.

<sup>253</sup> GIMÉNEZ SERRANO, José. *Manual del artista y el viajero en Granada*. Granada: J. A. Linares. 1846, p. 111.

<sup>254</sup> DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael. *Arte y etiqueta...*, p. 453.

estancias de las Damas para que pudiera poner sus libros<sup>255</sup>. De esta forma, nos situamos ante un espacio de ocio y reposo, que formaba parte de los aposentos privados del Emperador en 1526 y que le proporcionaría vistas privilegiadas al Darro<sup>256</sup>.

Durante la estadía se compaginaron actividades lúdicas con las obligaciones de gobierno. Como recoge Vilar, durante este periodo asistieron a las festividades en honor a San Juan, Santiago, la Virgen del Verano, y a las fiestas y banquetes organizados por el rey; todo ello, compaginado con la caza, el deporte preferido por el joven Carlos, y con las actividades desarrolladas en la Capilla Real y en otras instituciones de la ciudad, cumpliendo en todo momento con las funciones religiosas. Paralelamente, el Emperador tuvo que hacer frente a las labores de Estado por lo que mantuvo numerosas reuniones con embajadores y diplomáticos con el fin de solucionar problemas nacionales: los moriscos en los reinos de Granada y de Aragón, la cuestión de los Países Bajos regentados por María de Hungría y asuntos de las Indias; e internacionales, centrados principalmente en el problema italo-francés y el ataque turco al flanco oriental<sup>257</sup>.

En este contexto fueron muchos los diplomáticos, embajadores y personalidades que visitaron al Emperador en aquellos meses<sup>258</sup>. Entre ellos destacan el citado Andrea Navagero y Baldassare Castiglione, embajador de la Santa Sede y uno de los grandes humanistas del siglo XVI.

---

<sup>255</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>256</sup> Precisamente son estas las excepcionales cualidades que resalta W. Irvig cuando describe sus aposentos al príncipe Dmitri Ivanovich Dolgorouki en la carta enviada desde la Alhambra el 15 de junio de 1829: “Una de mis ventanas se abre al bello jardín de Lindaraja. Los limoneros están llenos de azahar y perfuman el aire, y la fuente arroja un bello surtidor de agua. En el lado opuesto del jardín hay una ventana que se abre al Salon de las Dos hermanas, a través de la cual puedo ver la Fuente de los Leones, así como una vista distante del sombrío Salón de los Abencerrajes. Otra ventana de mi habitación da al profundo valle del Darro y tiene una vista al Generalife”. Poco después indica “Estar en el corazón de este palacio deshabitado te da una grata impresión de tranquilidad y sosiego difícil de describir”. IRVING Washington. *Cartas desde la Alhambra*. Edición y traducción de Antonio Garnica Silva. Granada: Biblioteca de la Alhambra, 2009. pp. 112-113

<sup>257</sup> VILAR SÁNCHEZ, Juan Antonio. *1526. Boda y...*, p. 70.

<sup>258</sup> Entre ellos también conviene destacar la presencia de Juan Boscan y Garcilaso, figura que según Blázquez Mateos pudo influir en la creación del programa iconográfico. BLÁZQUEZ MATEOS, Eduardo. «La representación de la naturaleza en la Granada del Renacimiento». *Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung*, 8 (1996), p. 57.



Entre sus publicaciones más destacadas se encuentra *El Cortesano*, obra que tuvo una extraordinaria repercusión en la cultura hispana, en la literatura, en el arte y hasta en la moda. En este contexto, Tafuri junto a otros autores principalmente italianos<sup>259</sup>, plantearon incluso la intervención del humanista en la llegada de modelos de Giulio Romano a Granada<sup>260</sup>. Nosotros no hemos hallado pruebas sobre este hecho, pero pensamos que Castiglione, Ferrante Gonzaga y otros miembros de la corte de Mantua, pudieron influir en la decisión de construir un palacio nuevo acorde con los renovados gustos del Renacimiento, tal y como estaba haciendo el artista romano en la capital del Mincio.

#### **2.4. Pedro Machuca maestro mayor de Obras de las Casas Reales de la Alhambra**

Para realizar las obras de la Alhambra, se decidió continuar la política iniciada por la reina Juana de destinar los 300.000 maravedies anuales procedentes de las rentas reales para el mantenimiento y defensa de la fortaleza granadina<sup>261</sup> y pronto, se nombró a Pedro Machuca, artista de confianza del Conde de Tendilla, maestro mayor de obras de las Casas Reales de la Alhambra.

Pedro Machuca era nieto de Pedro Machuca, procurador al servicio del Conde de Tendilla, Iñigo López de Mendoza. Esta confianza y cercanía a la familia posiblemente motivó su nombramiento por el Alcaide<sup>262</sup>, Luis Hurtado de Mendoza como escudero<sup>263</sup> de la Compañía de las Cien Lanzas

---

<sup>259</sup> En este sentido destaca los textos de DAVIES, Paul. HEMSOLL, David. «Quattro progetti architettonici legati a Giulio Romano». En *Giulio Romano e l'arte del Cinquecento*. Bazzotti Ugo, Mantua: Franco Cosimo Pannini, pp. 193-202.

<sup>260</sup> Según Marías, Tafuri señala que Baldasare Castiglione pidió un proyecto del Palacio a Giulio Romano. MARÍAS, Fernando «El palacio de Carlos V en Granada: formas romanas, usos castellanos». En: REDONDO CANTERA, María José, ZALAMA, Miguel Ángel (eds.). *Carlos V y las artes. Promoción artística y familia imperial*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2000, p. 107.

<sup>261</sup> REDONDO CANTERA, M. José. « La arquitectura de ... », p. 76.

<sup>262</sup> La alcaldía de la Alhambra implicaba el mantenimiento de la fortaleza tanto del personal, en el que se integrarían soltaos, escuderos o caballeros, pero también supervisar las estructuras MARTIN GARCIA, Juan Manuel, « La Alhambra de ... », p. 185.

<sup>263</sup> Las funciones del escudero en el siglo XVI variaban dependiendo de la situación. Sin embargo, aunque adquiriera este cargo en 1520 es difícil que formara parte de la caballería ligera, por lo que se quedaría en las fuerzas de reserva de la Alhambra

del Marqués de Mondéjar<sup>264</sup>. Esta condición era un símbolo de distinción social y, aunque era un cargo militarmente simbólico, implicaba la obligación de residir en la Alhambra para hacer frente a sus responsabilidades<sup>265</sup>. En este contexto, Machuca pudo integrarse en las obras de la Casa Real al poco tiempo de llegar a la ciudad.

Esther Cruces apunta que “su vinculación a las obras reales de la Alhambra puede establecerse en 1520 como Maestro Mayor de las mismas”<sup>266</sup>. Las primeras funciones consistirían en la realización de tareas administrativas como Depositario General de Maravedíes de la Alhambra, y de control de la financiación y ejecución del gasto de las obras. Junto a él continuó trabajando Fernando de las Maderas encargado de la supervisión a pie de obra.

Para comprender lo que representa la figura del maestro de obras, es preciso remontarse a Vitrubio, puesto que gran parte de los artistas del Renacimiento se formaron siguiendo las enseñanzas extraídas de sus libros. Al inicio del primer capítulo leemos: “Qué cosa es arquitectura y del enseñar del arquitecto. La arquitectura es una sciencia adornada de muchas disciplinas y varia erudición, la qual juzga y aprueba todas las obras de las otras artes”<sup>267</sup>.

El concepto moderno de arquitecto se fragua en la Italia del siglo XV cuando comienzan a aparecer los primeros planteamientos teóricos. Dos de los arquitectos más influyentes del Renacimiento fueron Leon Battista Alberti, y posteriormente Filippo Brunelleschi. Para ellos, la obra tenía dos fases: el proyecto y la ejecución. De esta forma, el arquitecto realiza los bocetos y diseños imagina idealmente el edificio y precisa

---

dominando el arte ecuestre propio de las altas esferas. ROSENTHAL, Earl. *El palacio de ...*, p. 13. CRUCES, Esther. «La documentación sobre Pedro Machuca en el Archivo de la Alhambra. Organización y procedimientos en las obras reales (1520-1550)». *Cuadernos de la Alhambra* (Granada), 36 (2000), p. 36.

<sup>264</sup> GALERA MENDOZA, Esther. «Arquitectura y arquitectos en la época de los Reyes Católicos». En: MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel (coord.). *Modernidad y cultura...*, p. 69.

<sup>265</sup> GRIMA CERVANTES, Juan Antonio. «Gobierno y administración de Granada tras la Conquista: las Ordenanzas de la Alhambra de 1492». *Cuadernos de la Alhambra*(Granada), 26(1990), p. 176

<sup>266</sup> CRUCES, Esther. «La documentación sobre...», p. 36.

<sup>267</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *El artista ...* p. 52.

puntualmente sus elementos. Todo esto será representado en las trazas que daba a los demás operarios para su ejecución<sup>268</sup>.

Estas ideas fueron plasmadas en España por Diego de Sagredo en su libro *Medidas de lo romano*, publicado en 1526 en Toledo. En el texto, se corrobora la supremacía del arquitecto, aunque también comienzan a estimarse la escultura y, sobre todo, la pintura.

Paralelamente a la teoría de Sagredo, Machuca comenzó a trabajar como arquitecto siguiendo las enseñanzas de sus maestros italianos Baldasare Peruzzi o Rafael, maestros al frente de importantes empresas artísticas italianas. Además, por su formación como pintor dominaba el dibujo, la geometría, la perspectiva y las proporciones necesarias para realizar trazas, diseños y planos. En este sentido, Tafuri indica que los factores que motivaron la elección de Machuca como maestro de obras<sup>269</sup> fueron principalmente su formación como pintor y su participación en los principales centros artísticos italianos.

Designar a un pintor para realizar las obras arquitectónicas, no era tan frecuente en España como en Italia. En efecto, como hemos visto, en la Italia del Renacimiento la creación artística se entendía como una operación mental, existente con anterioridad a su ejecución; es decir, la capacidad de invención importaba más que la destreza<sup>270</sup>. En este contexto, durante los años treinta encontramos a los discípulos más aventajados de Rafael encabezando importantes proyectos arquitectónicos como Giulio Romano en Mantua -donde ejerció de ingeniero y supervisor de obras de toda la ciudad- y Perino del Vaga en Génova. Por otra parte, hemos visto como, desde su llegada a Granada en 1520, Machuca se había integrado en el círculo del Conde de Tendilla ganándose su confianza. Esto no sólo le permitió demostrar sus habilidades al Conde, sino ante Carlos V e Isabel de Portugal durante la visita imperial a la ciudad. En definitiva, Machuca estaba perfectamente cualificado; ninguna ordenanza le impedía ser maestro de obras y, además, era el único artista en Granada capaz de hacer frente a una labor de tal envergadura.

---

<sup>268</sup> *Ibidem*, p. 53

<sup>269</sup> TAFURI, Manfredo. «EL palacio de...», p. 105.

<sup>270</sup> REDONDO CANTERA, María José. « El arte de... », p. 39.

## 2.5. En busca del modelo italiano: el retorno de Machuca a Italia en 1527.

Según Tafuri una de las principales características de Machuca era su carácter innovador<sup>271</sup>. En este sentido, pensamos que para realizar el encargo el maestro no se limitó a su experiencia formativa en Roma, sino que se interesó por las construcciones más innovadoras del momento.

Siguiendo la tesis de Campos, pensamos que antes de emprender las obras granadinas, el maestro realizó un segundo viaje a Italia<sup>272</sup> para conocer las últimas novedades de las que habría tenido noticias en Granada a través de los diplomáticos y nobles italianos. La especialista indica que el viaje se realizó entre enero y julio de 1527<sup>273</sup>, y el objetivo esencial era acudir a Roma “al consejo y auxilio de artistas con los que había trabajado y que eran duchos en el arte de la construcción, como Peruzzi o Giulio Romano<sup>274</sup>”. Aunque Peruzzi fue uno de los artistas más influyentes en Machuca durante sus primeros años en Roma, a nuestro juicio, el artista determinante fue Giulio Romano, que se encontraba trabajando en Mantua desde 1524.

Después de revisar la documentación en el Archivio di Stato di Mantova durante nuestra segunda estancia de investigación, no encontramos ninguna mención a la construcción del Palacio Nuevo de Granada o al envío de planos de Giulio a España; pero sí corroboramos las similitudes arquitectónicas de ambos palacios. En este contexto, pensamos que los diseños o referencias debieron ser tomadas directamente en Mantua, hecho que nos induce a pensar que Pedro Machuca conoció la obra de Giulio Romano en la ciudad durante su segundo viaje a Italia en 1527.

Tras analizar la correspondencia, advertimos que las relaciones entre España y Mantua, hunden sus raíces en el medievo cuando se documentan las primeras conexiones entre la ciudad italiana y la corona de Aragón. Sin embargo, el momento de mayor fluidez se produjo durante el reinado de

---

<sup>271</sup> TAFURI, Manfredo. «EL palacio...», p. 96.

<sup>272</sup> En su estudio sobre el Palacio de Carlos V. Frommel también plantea la posibilidad de que Machuca volviera a Italia entre 1527 y 1533. FROMMEL Christoph Luitpold, «Il Palazzo di Carlo V a Granada e Pedro Machuca». En: GALERA, Pedro, FROMMEL, Sabini. *El patio circula en la arquitectura del Renacimiento. De la casa de Mantegna al Palacio de Carlos V*. Universidad Internacional de Andalucía, 2018, p. 100.

<sup>273</sup> CAMPOS PALLARÉS, Liliana. *Pedro Machuca en...*, p. 74.

<sup>274</sup> Ibidem, p. 75.

Carlos V. Desde la coronación de Carlos I de España como Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico en Aquisgrán<sup>275</sup>, la familia Gonzaga orientó su línea política hacia la corona hispana convirtiéndose en importante servidora del Imperio y satélite de la misma. Esta filiación se concretó con el envío de Ferrante Gonzaga, hermano del futuro duque de Mantua e hijo de Isabel de Este, a la corte de Carlos V en 1523<sup>276</sup>. Durante los tres años que duró su estancia en la corte, Ferrante gozó de la confianza del Emperador y se convirtió en un importante nexo entre la corte hispana y la italiana. Vínculo que fue reforzado en 1525 con la llegada a Toledo del humanista y embajador Baldassare Castiglione, principal promotor de Giulio Romano en Mantua.

Por otra parte, la corte mantuana no era desconocida para la familia Mendoza. Vimos como Iñigo López de Mendoza I Conde de Tendilla (abuelo de Luis Hurtado de Mendoza) había participado en el Concilio de Mantua, en 1486, y en los años veinte Juan de Mendoza pasaba largas temporadas en la ciudad<sup>277</sup>. Además, anteriormente indicamos que a nuestro juicio durante la visita imperial de 1526 los embajadores mantuanos suscitaron el interés del Emperador y de Luis Hurtado de Mendoza (entre otros) por la obra de Giulio Romano en Mantua, sentando así las bases para la futura visita del maestro de obras a la corte italiana.

Desde su llegada a Mantua en 1524, las primeras funciones de Giulio habían consistido en terminar el Palacio de Marmiolo y en reestructurar la fábrica del Te<sup>278</sup>. Para llevar a cabo estos encargos Giulio empleó un sistema de trabajo similar al que había aprendido de Rafael. Como recoge Ugo Bazzoli, Romano era el director y coordinador de un complejo equipo en el que cada uno tenía una función precisa acorde con su especialidad: canteros, estucadores, pintores de paisajes, de figuras o de grutescos, ayudantes, etc. Además él gestionaba la cantidad y calidad de materiales, precios y trabajadores de otras obras en la ciudad como la catedral, la pesquería... En definitiva, Giulio no era únicamente el arquitecto o el jefe

---

<sup>275</sup> FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel. *Carlos V, el César y el Hombre*, Madrid: Espasa Calpe, 2000, p. 416.

<sup>276</sup> TAMAGLIO, Raffaele. *Ferrante Gonzaga alla corte spagnola di Carlo V*, Mantova: Gianluigi Arcari, 1991, p. 19

<sup>277</sup> En dos cartas de Juan de Mendoza dirigidas a Mantua en 1516 y 1517 indica que querría volver a Mantua para continuar gozando de la compañía del Marqués. Archivio di Stato di Mantova (SMn). Archivio Gonzaga, caja 556, legajos sueltos.

<sup>278</sup> CARPEGGIANI, Paolo, TELLINI PERINA Chiara. *Giulio Romano a Mantova* "...una nuova e stravagante maniera". Ed. Sintesi. Mantova, 1987, p. 37.

de obras, sino que pronto se reveló como un empresario de una gran capacidad resolutive que pronto se ganó la confianza y el aprecio de su mecenas Federico Gonzaga<sup>279</sup>.

Marmirolo debió de ser uno de los palacios más ricos y suntuosos de los Gonzaga. Como recogió Davari, las primeras construcciones en Marmirolo se iniciaron en el siglo XIII. Se trataba de un castillo fortificado rodeado por un foso desde el cual el señor feudal, Gonzaga, ejercitaba su poder en oposición a la familia Bonacorsi<sup>280</sup>.

Con la consolidación de la familia Gonzaga en el siglo XIV, establecieron su capital en Mantua e iniciaron una importante labor de ampliación, restauración y embellecimiento de la ciudad y de los núcleos colindantes. En Marmirolo se pensó renovar la fortaleza y construir un nuevo palacio. El principal impulsor de este proyecto fue Gianfrancesco Gonzaga, en 1435. Desde entonces, sus descendientes fueron ampliando y embelleciendo la fortaleza incorporando nuevas estancias a través de corredores, jardines y llamando a artistas para que realizaran la decoración<sup>281</sup>. El gran impulsor del ornato fue Francesco I que, a partir de 1484 contrató a diversos artistas para dotar al palacio del esplendor propio del Renacimiento ensalzando su poder. Entre los pintores que participaron se encontraban Giovanni Luca Leonbeni, Lorenzo Leonbruno, Tondo de Tondi e Francesco Monsignori que pintaron las salas, habitaciones, camerinos y la logia<sup>282</sup>. Cada habitación recibía el nombre del programa pictórico representado: del *Troncone*, del *Guanto del Monte*, *dei Canni* y *dei Cavalli*. Además estaba representada la ciudad de Venecia en la logia, y los techos tenían florones dorados sobre bellos frisos y cornisas.

La gran renovación se produjo en 1519 con la llegada de Federico II Marqués de Mantua, que decidió incorporar al conjunto un palacio nuevo, junto a los jardines repletos de árboles frutales, canales de agua (que nacía de una fuente de mármol). Como resultado dijo el poeta Girolamo Arcari en 1522 que “non ha Cipri giardini nè tutto il mondo, come è ora a

---

<sup>279</sup> BAZZOTTI, Ugo «Osservazioni sul cantiere giulesco di Palazzo Te». En: MATTEI Francesca, *Federico II Gonzaga e le arti*. Roma: Bulzoni, 2016, pp. 65-108.

<sup>280</sup> DAVARI, Stefano. «I palazzi dei Gonzaga in Marmirolo». Extracto de *Gazzetta di Mantova*. Mantua, 1890, p. 9. En este extracto, encontramos una recopilación de las notas tomadas a lo largo de la vida del autor y procedentes de los archivos de Mantua.

<sup>281</sup> *Ibidem* ..., p. 10.

<sup>282</sup> *Ibid.* p. 11.

Marmirol vago e jocondo<sup>283</sup>”. La nueva construcción era de planta baja, tenía una bella galería, numerosas salas, habitaciones y camerinos que fueron decorados por los pintores de la corte; es el caso de Lorenzo Costa que había trabajado en Bolonia años antes. Para realizar esta obra, Baldassare Castiglione propuso a uno de los artistas más sobresalientes de la escuela de Rafael en Roma, Giulio Romano<sup>284</sup>. Antes de su traslado, en 1523, Giulio envió una maqueta desde Roma y en 1524 el propio Miguel Ángel envió un modelo para un jardín y una habitación<sup>285</sup>. Así, Giulio Romano consiguió dotar al palacio de Marmiolo de una belleza que no sería inferior a la del Palacio del Té, pero que desafortunadamente no podemos contemplar, que el palacio se destruyó en el siglo XVIII.

El Palacio del Té es una de las obras cumbres de la arquitectura manierista italiana. Su construcción se inició en 1525 aprovechando una serie de edificios antiguos ubicados sobre la Isla del Te. Sobre ellos, Giulio diseñó un palacio nuevo con un gran patio central; modelo destinado a suscitar la admiración e interés de sus contemporáneos.

Para llevar a cabo estos encargos empleó un sistema de trabajo similar al que había aprendido de Rafael, en el que Giulio no solo era el jefe de obras sino un empresario de una gran capacidad resolutiva<sup>286</sup>.

Estas actividades lo condujeron a obtener la ciudadanía en 1526 y, al año siguiente, se trasladó a la casa que el marqués le había proporcionado junto a la majestuosa iglesia de San Andrés proyectada por Alberti. Además, en el mes de noviembre fue nombrado veedor de obras, vicario de la corte, jefe superior de las obras urbanas y, también, obtuvo un título nobiliario. De este modo, percibimos cómo su actividad artística le proporcionó una gran posición social y estabilidad económica, como asegura Benvenuto Cellini que cuando lo visitó en 1528, dijo que “viveva da gran signore”<sup>287</sup>. No en vano, tras la muerte de Giulio “ya no era Mantua, sino una nueva Roma, fruto de la bondad de su espíritu y el valor de su maravilloso genio”<sup>288</sup>.

---

<sup>283</sup> *Ibid.* p. 13.

<sup>284</sup> CARPEGGIANI, Paolo, TELLINI PERINA Chiara. *Giulio Romano a ...*, p. 23.

<sup>285</sup> LUZIO, A. Y REINER, R. *Mantova e Urbino. Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni familiari e nelle vicende politiche*. Torino: L. Roux E. C., 1893, p. 568.

<sup>286</sup> CARPEGGIANI, Paolo, TELLINI PERINA Chiara. *Giulio Romano a ...*, p. 37.

<sup>287</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>288</sup> VASARI Giorgio. *Las vidas de ...*, p. 702.

En este contexto, pensamos que se produjo la visita a Mantua de Machuca, como maestro mayor de obras de las Casas Reales de Granada, donde sería gratamente recibido por Giulio, su antiguo compañero.

La visita de Machuca debió de ser breve y de carácter privado<sup>289</sup> pero, en ella, tendría la oportunidad de visitar las obras del Palacio del Té. En la primavera de 1526 estaban terminadas las fachadas, el interior del palacio y los jardines, pero no pudo conocer las decoraciones murales, puesto que los primeros pagos a los pintores no se registran hasta el 16 de septiembre<sup>290</sup>. De esta forma, pudo referencias de modelos giulescos, como “la rústica” o “la serliana”, que introduciría en el proyecto arquitectónico de la Casa Real Nueva de la Alhambra.

A continuación Machuca debió desplazarse a Roma. Según Campos, la estancia en la capital se vio interrumpida por el Saco del 6 de mayo de 1527, por lo que a la llegada de las tropas imperiales, Pedro Machuca se trasladó a Nápoles junto con Polidoro da Caravaggio y finalmente a Cerdeña, donde residía Pietro Cavaro<sup>291</sup>.

## **2.6. La construcción de los Cuartos Nuevos (1528-1535)**

Machuca debió de concebir el primer proyecto tras su regreso de Italia en torno al mes de julio de 1527, puesto que en agosto se otorgó la primera partida presupuestaria<sup>292</sup>.

Para realizar los diseños, Machuca adecuó su experiencia romana a las novedades arquitectónicas empleadas por discípulos de Rafael, como Sangallo o Giulio Romano. Una extraordinaria simbiosis artística que, además, pudo enriquecer con las ideas extraídas de los volúmenes

---

<sup>289</sup> A nuestro parecer las características señaladas del viaje explican la ausencia de cualquier rastro de Machuca.

<sup>290</sup> FERRARI, Daniela. *Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie*. Vol.II Mantua: Pubblicazioni degli Archivi di Stato. Fonti XIV. Ministero per i beni culturali e ambientali ufficio centrale per i beni archivistici, 1992.p. 225

<sup>291</sup> CAMPOS PALLARÉS, Liliana. *Pedro Machuca en...*p. 80. Previamente, Rosas había indicado que, a pesar de las relaciones de Cavaro y Machuca, o de la notable influencia de Machuca en el Retablo dei Beneficiati de Cagliari (ca. 1527) no era posible puesto que el artista toledano se encontraba en Granada. ROSAS, María Rosaria. *Pietro Cavaro y la pintura sardo- española del Renacimiento*. Tesis doctoral dirigida por Dr. D. Antonio Juan Calvo Castellón y D. Miguel Ángel Gamonal Torres. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada, 2012, p. 203.

<sup>292</sup> ROSENTHAL, Earl. *El palacio de ...*, pp. 281-282



existentes en la biblioteca de Tendilla, entre los que se encontraban las ediciones de Vitrubio de Fra Giocondo da Verona (1511) y Cesare Cesariano (1521), textos de Francesco di Giorgio Martini o “estampas de las ediciones de Vitrubio y de Leon Battista Alberti que el Marqués del Cenete pudo traer desde Roma hacia 1500”<sup>293</sup>.

El primer proyecto de la renovación de las Casas Reales de la Alhambra debía incluir la construcción de un palacio nuevo, la renovación del espacio circundante y la adecuación de unos aposentos reales integrados entre los Palacios Nazaríes de la Casa Real Vieja; una ambiciosa iniciativa que debió ser aprobada por Tendilla y por los monarcas. Las primeras modificaciones se recibieron en el mes de noviembre. Entre las disposiciones se indicaba “que lo demás de los aposentos que se han de hazer se junten con la casa”<sup>294</sup>. Según Gámiz, con esta sentencia se determina la unión del Palacio Nuevo, que antes sería exento con la Casa Real Vieja<sup>295</sup>, Gómez Moreno planteó que estos aposentos también podrían hacer referencia a los Cuartos Nuevos que se iban a hacer junto a los demás palacios<sup>296</sup>.

Este periodo coincide con una de las regencias de la Emperatriz. Según la profesora Redondo, Isabel de Portugal “requería unas residencias debidamente preparadas y decoradas”<sup>297</sup> por lo que se preocupó personalmente de las nuevas estancias granadinas. En este contexto, igual que en el resto de obras realizadas con rentas reales<sup>298</sup>, se envió a Luis Vega (arquitecto de los Mendoza y de Francisco de los Cobos en Valladolid)<sup>299</sup> a Granada, a principios del año 1528, para verificar la

---

<sup>293</sup> MARÍAS, Fernando «El palacio de...», p. 110.

<sup>294</sup> En carta del 30 de noviembre de 1527, se indica que se habían mandado trazas y diseños al Emperador y que él había “detenido hasta agora”(las trazas)”esperando embiamos resolución y determinación de lo que se va a hacer”. GÁMIZ GORDO, Antonio. «Notas sobre un...», p. 96.

<sup>295</sup> Ibidem, p. 96.

<sup>296</sup> GÓMEZ MORENO GONZÁLEZ, Manuel. «La pintura en...»p. 646.

<sup>297</sup> REDONDO CANTERA, M. José. «La arquitectura de ...»p. 70

<sup>298</sup> Un proceso muy similar al que se producirá en 1576 cuando Maeda o Herrera visitaron las obras que estaba dirigiendo Juan de Orea.

<sup>299</sup> Arquitecto al menos desde 1526. Son pocas las noticias que tenemos sobre el palacio vallisoletano pero es posible hacerse una idea puesto que en octubre de 1526 ya se habían terminado las cubiertas y concluido la fachada. Se esperaba la conclusión en el mes de diciembre, finalmente se terminó en 1528. Para profundizar sobre la labor de

viabilidad de las obras. Como indicó Rosenthal, durante la visita del arquitecto, el Conde de Tendilla y el maestro mayor le mostraron los planos y una maqueta de madera<sup>300</sup>.

A su regreso a la corte, Vega verificó el proyecto y tras introducir ciertas enmiendas en la “traza inicial”<sup>301</sup>, el 22 de abril de 1528 se otorgó el primer presupuesto procedente de las ayudas de casamiento a repartir “los quatro años venideros de quinientos e veynte y nueve e quinientos e treinta e quinientos e treynta y uno e quinientos e treynta e dos” En esas cuentas se incluían:

“diez y ocho mil ducados, los cuales son para el edificio de ciertos quartos e aposentos que yo(el Emperador) mando labrar en la Casa Real de la dicha Alhambra (...) mando al dicho Francisco de Biedma que reçiba y cobre los dichos diez y ocho mil ducados, en los dichos quatro años en la manera susodicha, e que pague d’ellos todo lo que se comprare e fuere menester gastar, e se gaste, para el edificio e obras que se han de hazer en la dicha casa por nóminas e libramientos firmados del marqués de Mondéjar”<sup>302</sup>.

A pesar de que en el documento se establece el periodo para el cual se daba presupuesto (1529-1532) la cronología estimada por los especialistas de la construcción de las estancias oscila. En función de los gastos realizados por Francisco de Biedma, Earl Rosenthal dató la construcción de los Cuartos Nuevos entre 1528 y 1533<sup>303</sup>. Desde entonces gran parte de los investigadores<sup>304</sup> han aceptado esta propuesta, aunque en ocasiones se han presentado ciertos matices como es el caso de Fernando

---

política y de mecenazgo véase: KENISTON, Hayward. *Francisco de los Cobos. Secretario de Carlos V*. Madrid: Castalia, 1980.

<sup>300</sup> ROSENTHAL, Earl. *El palacio de ...*, p. 281.

<sup>301</sup> *Ibidem*, p. 281.

<sup>302</sup> *Ibid.* p. 282.

<sup>303</sup> *Ibid.* p. 47-48.

<sup>304</sup> Por citar algunos ejemplos relevantes: HENSSLER, Rainer. «Una visión en piedra: el palacio de Carlos V y la idea del imperio universal». *Cuadernos de la Alhambra* (Granada), 29-30 (1993-1994), p. 234; CASARES LÓPEZ, Matilde. «La ciudad Palatina de la Alhambra y las obras realizadas en el siglo XVI a la luz de sus libros de cuentas». *De computis: Revista Española de Historia de la Computabilidad*, 6, 10 (2009), p. 50. RODRIGUEZ DOMINGO, José Manuel y GÓMEZ ROMÁN, Ana María. «En torno a las habitaciones de Carlos V en la Alhambra». *Cuadernos de la Alhambra* (Granada), n° 27 (2002), p. 192.

Mariás que las situó entre 1528-1532<sup>305</sup>. No obstante, no fue hasta la aportación de María José Redondo cuando se produjo un cambio sustantivo en la cronología; según la historiadora, las obras comenzaron en mayo de 1528<sup>306</sup> y se concluyeron en 1535<sup>307</sup>.

Durante nuestra investigación, hemos analizado una carta emitida por el embajador Contarini desde Mantua, el 27 de noviembre de 1532, que hasta ahora no se había tenido en cuenta. En ella se indica que el César “ha ordenado se gasten 12.000 ducados al año durante cuatro años para reparar el castillo de los Palacios Reales de Granada”<sup>308</sup>. Pensamos que esta carta emitida tras el paso del Emperador por Mantua y cuya fecha coincide con el final del presupuesto anterior, marca el inicio de una nueva etapa determinada por el acercamiento del Emperador al arte italiano, que determinó las reformas de las Estancias hasta su culminación en torno a 1535.

#### 2.6.1. Los Cuartos Nuevos (1529 -1532)

Las primeras obras consistieron en la edificación de una serie de cuartos para acoger a los emperadores durante sus visitas a la ciudad, hasta que no estuviera concluido el Palacio Nuevo<sup>309</sup>. Como indicó Redondo, los aposentos nuevos de la Emperatriz se construyeron en la parte superior del Mexuar, y los del Emperador se ubicaron entre el Palacio de Comares y el de los Leones<sup>310</sup>.

Una de las grandes dificultades a las que se enfrentó Machuca fue la adaptación de los espacios nuevos a las estructuras nazaríes preexistentes.

---

<sup>305</sup> MARIÁS, Fernando. «El palacio de...», p. 114.

<sup>306</sup> REDONDO CANTERA, M. José. «La arquitectura de...», p. 81.

<sup>307</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>308</sup> SANUTO, Marino. *I diari di Marino Sanuto*. Volumen VII. Venecia: Stamperia di Visenti Cav. Federico. 1902, p. 308. Esta carta había sido citada previamente, pero no analizada hasta esta tesis. Recogida en: EISSLER, W «Charles V and the Cathedral of Granada». *Journal of the Society Architectural Historians*, LI,2(1992) p. 177, n.7; GALERA ANDREU, Pedro. «Carlos V y la Alhambra». En: *Carlos V y la Alhambra. Exposición, 24 julio – 30 diciembre de 2000*. Granada: Patronato de la Alhambra, 2000, p. 25.

<sup>309</sup> ROSENTHAL, Earl. *El palacio de...p.* 47.

<sup>310</sup> REDONDO CANTERA, María José. «La Casa Real...», pp. 84-104

A espera del presupuesto, en mayo de 1528<sup>311</sup> tuvieron lugar las primeras intervenciones y se procedió al acopio de materiales y la preparación de la superficie.

Disponemos de pocos datos sobre la evolución de las obras en los primeros años. En este sentido, como indicamos Dominguez Casas planteó la existencia de construcciones previas, hecho que según Redondo explicaría la realización del entresuelo en 1531<sup>312</sup>. No obstante, gran parte de la historiografía continúa aceptando que se trata de una obra nueva. Lo que no plantea duda es que, como resultado de las últimas obras, las Estancias Nuevas se adaptaron a la altura del antiguo corredor, del Mirador de Lindaraja y de la torre del Retrete de la Reina.

En esta época, también debió renovarse el antiguo corredor de la muralla para comunicarlo con el que encargó expresamente su Majestad. Así, además de comunicar las habitaciones se reforzaron los muros. El resultado de estas remodelaciones, se encuentra en el Plano Grande y en las imágenes de Ford o Lewis tomadas en el siglo XIX. En ellas, se muestra una galería compuesta por seis arcos que se prolongaba con el mirador de uno de los cuartos nuevos con forma de balcón volado. Desde él se accedía a un espacio cuadrado y al actual corredor de madera.

Como resultado, se creó un conjunto nuevo en forma de L' girada (Γ). Sobre la antigua calle de los Leñeros<sup>313</sup> se levantó un corredor junto a los baños<sup>314</sup> y dos habitaciones con vistas al Prado y al Darro. Junto a ellas, en el lado septentrional del jardín de Lindaraja, se edificaron cuatro cuartos continuos: dos estancias principales con chimeneas (comunicadas con las anteriores y con el antiguo retrete de la Reina) y auxiliares, hoy conocidos como las Salas de las Frutas.

Aunque resulte extraño que los pintores no realizaran grandes programas murales en los aposentos privados, este tipo de decoraciones entra en perfecta consonancia con la decoración de los dormitorios de los paradigmáticos palacios de los príncipes italianos<sup>315</sup>.

---

<sup>311</sup> REDONDO CANTERA, M. José. «La arquitectura de...», p. 81.

<sup>312</sup> DOMINGUEZ CASAS, Rafael. *Arte y etiqueta...*, pp. 450-453 ; REDONDO CANTERA, M. José. «La arquitectura de...», p. 85.

<sup>313</sup> BERMÚDEZ PAREJA, Jesús. «Identificación del Palacio...», pp. 55-56.

<sup>314</sup> Se conectaron con las habitaciones nuevas en 1537. ROSENTHAL, Earl. *El palacio de...*, p. 46.

<sup>315</sup> Junto a la decoración de grutescos sobre muro blanco en estancias de representación habrá que esperar a la decoración de la estancia de Apolo y a las estancias de Paolo III

El uso de ricos artesonados dorados era frecuente tanto en España como en Italia. En la mayor parte de las residencias italianas las bóvedas y artesonados tenían el protagonismo decorativo, que se vería completado con las chimeneas y con las tapicerías. Esta tipología se aprecia claramente en Génova donde a excepción de la Logia de los Héroes, la decoración pictórica se concentra en las bóvedas y techos (enriquecidos con extraordinarios trabajos en estucos y yesos), en las grandes chimeneas, incluso en los aposentos privados del almirante y de su esposa. En el caso del Palacio del Té de Mantua la pintura de las bóvedas se alterna con los trabajos en estuco y con los ricos artesonados, aunque en algunas habitaciones la decoración de las techumbres se completa con la ornamentación pictórica de frisos o franjas en la zona superior de los muros. Es el caso del aposento privado de Federico II duque de Mantua, en el Palacio del Té, hoy conocido como la Sala de la Metamorfosis. En esta estancia el ornato se encuentra en los artesonados pintados y dorados y en las franjas en las que los rombos de estucos marmoleados se alternan con las escenas recogidas de Ovidio, separadas por franjas blancas con gráciles grutescos.

De esta forma, apreciamos que en el contexto italiano en el que se gestaron las pinturas, no hay lugar para el empleo de decoración grotesca sobre estuco en los aposentos principales, sino que el protagonismo lo tendrían los bellos techos, las chimeneas y los tapices que vestirían las paredes.

Las cuatro estancias principales, hoy también conocidas como las habitaciones de Washington Irving, destacan por la grandiosidad de sus techumbres y la presencia de chimeneas labradas en mármol y ornamentadas con motivos renacentistas.

La primera de ellas, ubicada al final del corredor que sirve de enlace del Palacio de Carlos V y de los Cuartos Nuevos, fue identificada por Rosenthal como Despacho de Carlos V. Se trata de la habitación de mayores dimensiones y destaca por su altura, superior a las habitaciones contiguas. En ella destaca el bello artesonado y la chimenea, cuyo espacio aparece recogido en el Plano y que pudo ser realizada por Siloe o por algún artista de su círculo, como Juan de Arteaga<sup>316</sup>.

---

decoradas por Perino junto a sus ayudantes en los años cuarenta para asistir a grandes espacios caracterizados por este tipo de decoración.

<sup>316</sup> REDONDO CANTERA, María José. «La Casa Real...», p. 86.

El artesanado destaca por su gran riqueza y su diseño fue atribuido a Machuca<sup>317</sup>, impulsor de los imponentes techos italianos<sup>318</sup>. El techo presenta un gran parecido con uno de los recogidos en el Libro IV de Serlio, publicado en 1537<sup>319</sup>, y destaca por la presencia del lema PLVS OVLTRE<sup>320</sup> presente entre los casetones cuadrados, así como por los detalles de candelieri que hay entre las iniciales “K” (Karolus) e “Y” Isabel. En el friso podemos leer: “IMPERATOR CAESAR KAROVS V HISPANIAVRVM REX SEMPER AVGVSTVS PIVS FOELIX INVICTISSIMVS”.

Seguidamente encontramos otra habitación identificada como la Antecámara o la Sala de las Guardias. El artesanado de este cuarto también ha sido atribuido a Machuca<sup>321</sup> y destaca por la presencia de motivos florales esculpidos en los casetones. El arrocabe sigue el modelo de friso dórico en el que destacan los bucráneos y clépeos con florones en las metopas. Este esquema, también fue empleado en el palacio de los Diamantes de Ferrara, en la Catedral de Pisa o en el Palacio del Té de Mantua e incluso lo encontramos en numerosos espacios de la ciudad como las cajas de escalera del Hospital Real o, en el paraninfo de la Antigua Universidad<sup>322</sup>. Como aparece en el plano esta estancia se prolongaba hasta comunicarse con el corredor de la Estufa.

Junto a la Antecámara se encuentra la habitación conocida como el Dormitorio de Carlos V, iluminado por vanos abiertos al norte (Darro y Albaicín) y al Sur (jardín de Lindaraja) y en el que se encuentra un pequeño

---

<sup>317</sup> ROSENTHAL, Earl. *El palacio de...* p. 50.

<sup>318</sup> Ibidem.52. LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. *Tradición y clasicismo...*, p. 131. Aunque pensamos que Machuca pudo traer modelos de bellos artesanados italianos, es conveniente indicar que ya desde los primeros años del siglo en la Península es posible encontrar bellos artesanados de clara influencia italiana como evidencia GÓMEZ-FERRER, Mercedes. «Artesanados entre Italia y España en la Arquitectura Renacentista Temprana». *Studie ricerche*, 2 (2017), pp. 8-27.

<sup>319</sup> REDONDO CANTERA, María José. «La Casa Real...», p. 87.

<sup>320</sup> Rosenthal profundizó en la divisa “Plus Oultre” en ROSENTHAL, Earl. «Plus Ultra, Non Plus Ultra and the columnar device of emperor Charles V», *Journal of the Warburg and Courtauld institutes*, 34 (1971), pp. 207-228

ROSENTHAL, Earl. «The invention of the columnar device of emperor Charles V at the court of Burgundy in Flandes in 1516». *Journal of the Warburg and Courtauld institutes*, 36 (1973), pp. 198-230.

<sup>321</sup> ROSENTHAL, Earl. *El palacio de...*, p. 52

<sup>322</sup> LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. *Tradición y clasicismo...*, p. 131.

espacio irregular que se cierra a modo de “retrete”<sup>323</sup>. En este espacio destaca de sobre manera, la chimenea, cuyo diseño se atribuye a Machuca<sup>324</sup> en el que aparece una decoración insólita. En lugar de presentar el escudo carolino, entre las columnas de Hércules y los tornos, (emblemas de la Emperatriz) <sup>325</sup> encontramos un globo terráqueo en el que se muestran las posesiones de la corona hispánica y la portuguesa con una extraordinaria exactitud. Todo ello rodeado por una delicada filacteria con el lema imperial: PLVS (OV)LTRE. El espacio se cubre por un complejo artesonado compuesto por casetones hexagonales que contienen una gran variedad de motivos (bustos, mascarones, monstruos, etc.) alternados con placas cuadradas decoradas con *candelieri* y que van gestando singulares formas. En el arrocabe, encontramos círculos con las iniciales de los monarcas entremezclados con otras decoraciones.

La última estancia se ha reconocido como el Dormitorio de la Emperatriz. Presenta dimensiones similares a la anterior, y en un principio estaba comunicada directamente con la Estufa a través de un pequeño corredor que, como veremos, se tapió en 1540. En esta sala destaca un original artesonado en el que se combinan cajas estrelladas y cruciformes y resalta una profusa decoración vegetal con sobresalientes flores. En el arrocabe, destacan sinuosas figuras de grifos enfrentados o separados por una venera y los emblemas de Carlos e Isabel.

Junto a estos grandes artesonados destaca la aparente sencillez de los techos de las Salas de las Frutas. En esta ocasión, nos encontramos ante una techumbre plana compuesta por octógonos y estrellas de ocho puntas en la que, como veremos más adelante, la profundidad no se consigue a través de los complejos motivos labrados en madera sino, como veremos más adelante, a través de las representaciones pictóricas.

Así Machuca intentó crear un aposento tendente hacia la regularidad geométrica tanto en la planta como en el alzado, que respondería a su carácter funcional. Sin embargo, si comparamos este espacio en el Plano Grande de la Alhambra con la disposición actual, se aprecia que las dimensiones de las construcciones nuevas no se corresponden: la Galería de Levante no se encuentra representada y el interior de la Torre aparece incompleto, es decir, los espacios plenamente renacentistas de la Casa Real Vieja (que posteriormente fueron decorados con pinturas murales) aún no

---

<sup>323</sup> REDONDO CANTERA, María José. «La Casa Real...»,p. 89.

<sup>324</sup> ROSENTHAL, Earl. *El palacio de ...*,p. 52.

<sup>325</sup> REDONDO CANTERA, María José. «La Casa Real...»,p. 92.

se habían concluido o realizado. Pensamos que este cambio de tendencia hacia un modelo plenamente italiano debió producirse entre 1530 y 1532.

Desde que Rosenthal publicó el libro del Palacio de Carlos V, 1533 era el año que definía la culminación de las Estancias Nuevas y el inicio del Palacio Nuevo. De esta forma se sentaban las bases de la introducción del Renacimiento en la Alhambra. Efectivamente a partir de 1532<sup>326</sup> se incrementa el presupuesto para las obras, pero no sólo en del magno Palacio Nuevo, sino también de la Casa Real Vieja, donde se encontraban los aposentos imperiales. En este sentido, la primera obra renacentista de la Alhambra fueron las Estancias Imperiales en las que Machuca comenzó a incluir ciertos elementos arquitectónicos plenamente renacentistas como las Galerías o la Estufa<sup>327</sup>; espacios que, igual que las grandes villas romanas, estarían ornamentados con pinturas murales, elementos naturalistas y bellas figuras de grutescos.

A nuestro juicio, la decisión de reformar estos cuartos a la manera italiana se haya en los viajes del Emperador por Italia entre 1529 y 1533, periodo en el que Carlos V y su corte tuvieron la oportunidad de acercarse al arte del Renacimiento.

#### 2.6.2. El acercamiento del Emperador y su círculo más próximo a la pintura mural del *cinquecento* italiano: Bolonia, Mantua y Génova (1529-1533)

Una de las líneas maestras en la elaboración de este apartado que, a la postre tiene una importancia capital en el programa ornamental de las Estancias Imperiales de la Alhambra, es determinar los motivos de inspiración que pudieron influir en el programa decorativo. En este sentido, las investigaciones en España y en Italia, como se detallará a continuación, nos inclinan a pensar que los viajes realizados por el Emperador y su corte por algunos grandes centros Italianos, entre 1529 y

---

<sup>326</sup> ROSENTHAL, Earl. *El palacio de...*, p. 47. Gamiz Gordo, Antonio. «Notas sobre un ...», p. 97. El primero en mencionar un viraje hacia formas plenamente renacentistas en la Alhambra fue Fernando Marías. En el texto, el autor indica que, en torno a 1531, se produjo la consolidación del Renacimiento en el Palacio de Carlos V a través de la llegada de modelos italianos. MARÍAS, Fernando «El palacio de ...», pp. 123.

<sup>327</sup> Apoyándose en la investigación de María José Redondo y Gómez Moreno-Calera, indica que la estufa pudo realizarse en 1537. GÓMEZ -MORENO CALERA, José Manuel. «Transformaciones cristianas de la torre del Peinador entre los siglos XVI y XIX». *Cuadernos de la Alhambra* (Granada), 42, (2007), p. 43.



1533, tuvieron una importancia cardinal en la conformación última de las pinturas murales de la Casa Real Vieja. Para reforzar esta idea no sólo hemos intentado reconstruir este itinerario carolino por Italia sino que, en gran medida, lo hemos recorrido personalmente buscando los vestigios históricos y artísticos que rodearon al Emperador y a su corte durante sus estancias.

Carlos V fue el monarca más itinerante de su época. En efecto, en la declaración ante los Estados Generales, realizada en 1555, manifestó que “había estado diez veces en los Países Bajos, nueve en Alemania, siete en Italia, seis en España, cuatro en Francia, dos en Inglaterra y otras dos en África”<sup>328</sup>. Todo ello, manifiesta un enorme dinamismo que otorga a su monarquía un carácter universal, pero también un enorme bagaje cultural. En este contexto Italia, capital de la cultura y el arte, y sede del Papado tuvo una importancia capital desde el punto de vista artístico y político.

La primera ocasión en la que el Emperador estuvo en Italia fue en mayo de 1527 con motivo del Saco de Roma. Este hecho fundamental para Carlos V, puesto que impuso su autoridad imperial sobre el papa Clemente VII, resultó devastador. La ciudad quedó destruida, a excepción de Castel Sant’Angelo donde se refugió el Papa y el Palazzo Colonna donde se encontraba Isabella d’Este. Los momentos álgidos de Carlos V en Italia tuvieron lugar en la década de los treinta: el viaje para la Coronación Imperial en Bolonia, y el paso triunfal de la comitiva imperial tras la victoria en Túnez en 1535.

El viaje a Italia iniciado en agosto de 1529 tenía como objetivo la coronación imperial en Bolonia por Clemente VII. Desde allí, en 1532 el Emperador debió marchar hacia Viena para luchar contra los turcos, regresado después a Italia; por lo que el retorno a España se produjo en abril de 1533. Durante el periplo italiano, urbes como Piacenza o Parma (donde trabajaba Corregio, al menos desde 1524) o Módena, despertaron el interés del Emperador<sup>329</sup>. Sin embargo, tras leer las crónicas de los viajes

---

<sup>328</sup> MORALES FOLGUERA, José Miguel. «Las entradas triunfales de Carlos V en Italia», En: *Dialogos del Arte. Homenaje al profesor Domingo Sánchez –Mesa Martín*, Granada: Universidad de Granada, 2014, p. 327.

<sup>329</sup> Los principales fastos y decoraciones realizadas por las ciudades italianas para el paso de la comitiva imperial en los viajes a Italia de 1529 y 1533 y de 1535 1536 están recogidos en: FAGIOLO, Marcello. «L’effimero di Stato. Strutture e archetipi di una città d’illusione». En: FAGIOLO Marcello, *La città effimera e l’universo artificiale del giardino. La Firenze dei Medici e l’Italia del ‘500*. Roma: Officina, 1980, pp. 9-21.

y realizar gran parte del recorrido, pensamos que las ciudades más influyentes en el acercamiento del Emperador y su corte a la pintura mural italiana del *cinquecento* fueron Bolonia, Mantua y Génova.

#### 2.6. 2. 1. La doble coronación Imperial en Bolonia.

Desde el punto de vista político la estancia imperial en Bolonia es un capítulo esencial en el reinado de Carlos V, pero también es clave para conocer la génesis de la introducción de la pintura mural del *cinquecento* italiano en nuestro país.

Entre octubre de 1529 y febrero de 1530 Bolonia asistió a uno de los acontecimientos más relevantes del quinientos: la doble coronación de Clemente VII a Carlos V como Emperador del Sacro Imperio Romano.

Desde la expulsión de los Bentivoglio por Julio II en 1507 la ciudad formaba parte de los estados pontificios, por lo que, aunque Roma fuera la capital de la Cristiandad, la coronación imperial en Bolonia tendría un valor similar.

Durante la estancia la ciudad se convirtió en un escenario caracterizado por el boato triunfal: arcos, columnas, estatuas con una compleja simbología heredera en parte de los *Triunfos de Cesar* pintados por Mantegna en Mantua. En la transformación de la ciudad participaron los artistas más relevantes Americo Aspertini (que realizó junto a Alfonso Lombardo la decoración del arco triunfal a la entrada del Palacio) y también, un joven Giorgio Vasari, que se trasladó para pintar algunos arcos triunfales<sup>330</sup>.

El inicio de las grandes representaciones fue el 21 de octubre de 1529 cuando llegó el Papa Clemente VII procedente de la Romagna. Carlos V llegó el 5 de noviembre de 1529<sup>331</sup>. A su entrada por la Puerta de San Felice, el emperador encontró una ciudad completamente engalanada con esculturas y pinturas alegóricas.

En la primera puerta, se encontraban inscripciones y medallones con las efigies de emperadores romanos ilustres (Cesar, Augusto, Tito y

---

<sup>330</sup> CONTI, Giordano. «L'incoronazione di Carlo V a Bologna». En: *La città effimera e l'universo artificiale del giardino. La Firenze dei Medici e l'Italia del '500*. Marcello Fagiolo (coord.). Roma: oficina, 1980, p. 39.

<sup>331</sup> *Ibidem*, p. 41.

Trajano); y estatuas ecuestres de Furio Camilo y de Escipión el Africano<sup>332</sup>, una clara alusión a las victorias del Emperador. Además, se incorporaron pinturas de Neptuno rodeado de animales marinos, y de Baco, con ninfas, sátiros y faunos. De esta forma, se creó un programa alegórico, donde se comparaba al Emperador tanto con personajes de la historia y la mitología clásica, como con episodios tan importantes como la Pax Augusta<sup>333</sup>.

Seguidamente, la comitiva pasó por los edificios principales de la ciudad hasta llegar a la Plaza Mayor donde se encontraban otros dos arcos. Delante de la catedral de San Petronio se levantó un enorme palco de madera revestido de tapices, dominado por un baldaquino de bellos colores. La plaza se completaba con otro arco en el lado opuesto de la catedral.

Como describe Conti, el gran palco se levantó en el interior de San Petronio, frente del altar dispuesto para que el Emperador pudiera adorar al Santísimo. La coronación tuvo lugar el 24 de febrero de 1530 en la basílica de San Petronio, que asumió las funciones de San Pedro de Roma. Para ello, fue completamente transformada a través de complejas y ricas estructuras de madera decoradas con festones con flores y las armas del Papa<sup>334</sup>. Como se refleja en las crónicas, el ceremonial se realizó a la manera antigua y, una vez concluido, la comitiva se dirigió hacia la Basílica de Santo Domingo (que ejercía de San Giovanni Laterano) donde recibió el título de Canónigo Lateranense<sup>335</sup>.

Más allá de la relevancia política de la Coronación, la importancia de esta estancia en Bolonia es que, según gran parte de los historiadores, en ella se produjeron los primeros contactos del Emperador con el arte del Renacimiento. En este línea argumental, conocido es que a través de

---

<sup>332</sup> En este punto es preciso recordar en 1532, Francisco I de Francia había encargado la serie de tapices de Escipión el Africano diseñados por Giulio Romano. URRIAGLI SERRANO, Diana. «Tramas políticas y...», p. 109.

<sup>333</sup> CONTI, Giordano. «L'incoronazione di ...», p. 42. En este contexto, en la mitad de la torre se encontraban dos pinturas de la Victoria: por tierra en alusión a los triunfos del Emperador la Lombardía, y por mar, en relación con la inminente empresa contra los turcos.

<sup>334</sup> *Ibidem.* p. 43.

<sup>335</sup> En este contexto, cabe destacar la representación las representaciones de la jornada de Bolonia tanto en el Ayuntamiento de Tarazona como en diversos palacios itaianos recogidos en SERRANO MARQUÉS, Mercedes. *La imagen triunfal del emperador*. Jornada Estatal para la conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

Federico II Gonzaga Carlos V conoció a Tiziano<sup>336</sup>; adoptándolo como pintor de corte.

En los primeros años del Renacimiento Bolonia se había realizado como una importante capital artística, terreno fértil gracias a la instalación de órdenes religiosas y a la proliferación de la construcción de capillas y fundaciones privadas.

Según Vasari, la cultura figurativa boloñesa de aquellos años estaba encabezada por Francesco Francia y Perugino y esa “dolcezza nei colori unita” que hizo que “ i popoli nel vederle corsero come matti a questa bellezza nuova e più viva; paredo loro assolutamente che non si potesse già mai far meglio”<sup>337</sup>.

Aquella brillantez de los primeros años, fue sensiblemente alterado por uno de los hechos más relevantes acontecidos en la ciudad: el establecimiento del gobierno central romano en 1507 y el final de la señoría Bentivoglio, representado en la destrucción del Palacio de Giovanni, residencia de la familia citada como la *domus jocunditatis* por los humanistas y donde había trabajado activamente Francisco Francia<sup>338</sup>. Desde entonces, en Bolonia no se realizaron grandes renovaciones urbanas, sino que gran parte de los encargos artísticas se concentraron en los espacios religiosos.

Como recoge Benati<sup>339</sup>, los dos talleres principales se constituyeron en torno a Francesco Francia (cabeza de un prolífico taller con una estructura organizada y óptimas condiciones económicas) y a Innocencio da Imola, que continuó relacionado con las grandes familias boloñesas. Junto a ellos, encontramos a los pintores claves en la renovación de la pintura mural a través de la introducción de las formas rafaelescas<sup>340</sup>:

---

<sup>336</sup> FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel. *Carlos V, el...*, p. 162. Checa recoge que hecho marcó un “punto de inflexión en el interés del emperador por la imagen artística. CHECA CREMADES, Fernando. *Carolus*: Catálogo de la exposición realizada en el Museo de Santa Cruz. Toledo: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, p. 15.

<sup>337</sup> VASARI Giorgio, *Le vite dei...*, p. 762.

<sup>338</sup> BENATI, Daniele. «Emilia e Romagna». En: GREGORI, Mina (coord.). *Pittura murale in Italia. Il Cinquecento*. Turín: Istituto Bancario San Paolo. 1997, p. 104.

<sup>339</sup> *Ibidem*. p. 105.

<sup>340</sup> FAIETTI, Marzia. «Stregati de Raffaello?. Classicisti a Bologna il 1520 e il 1540». En FAIETTI, Marzia. *Il Cinquecento a Bologna. Disegni dal Louvre e dipinti a confronto*. Milano: Electa, 2002 pp. 102.

Battista Ramenghi Bagnacavallo y Biaggio Pupini, dos artistas que en 1511 formaron una prolífica compañía<sup>341</sup>.

Aunque no nos podemos detener en su amplia trayectoria, es preciso destacar la participación de Bagnacavallo en la Capilla de la Madonna della Pace de San Petronio<sup>342</sup>, donde hicieron “pintura de Cristo y la Virgen, entre las que se ve poca diferencia en su perfección<sup>343</sup>” y, sobretodo, la decoración del refectorio “donde pintaron parte al fresco y parte en seco, con la escena de Cristo saciando con cinco panes y dos peces a cinco mil personas<sup>344</sup>, y de la librería de la iglesia de San Salvador de Bolonia<sup>345</sup>.

Las obras de los artistas boloñeses unidas a la escenografía urbana debieron causar un extraordinario impacto en el Emperador y, sobre todo, en Francisco de los Cobos. Según Keniston, el 14 de febrero de 1530, tras asistir a una misa en la iglesia de San Salvador en Bolonia, el secretario del Emperador contrató a los pintores para que decoraran con murales su palacio de Valladolid. En el documento se establecía que cada artista recibiría 100 ducados por año de trabajo. Como garantía, esta suma permanecería en manos del Rector del Colegio de los Españoles en Bolonia. Además, Cobos les entregaría 25 ducados para realizar los viajes de ida y vuelta a España. Por su parte, Bagnacavallo y Pupini se comprometían a ir a Valladolid y trabajar de forma ininterrumpida (excepto festivos) en la obra, proveer sus propias pinturas y pintar “cuantas historias le ordenase Cobos”<sup>346</sup>.

A pesar del contrato, por motivos aún desconocidos los pintores no vinieron a España. Basándose en las palabras de Vasari<sup>347</sup>, Sassu indica que los artistas decidieron quedarse en Bolonia donde acaparaban las

---

<sup>341</sup> BERNARDINI, Carla. *Il Bagnacavallo Senior. Bartolomeo Ramenghi. Pittore* (1484?-1542?). Rimini: Luisè, 1990, p. 13.

<sup>342</sup> FLECHIA, Giuseppe. *Una famiglia di pittori romagnoli (I Ramenghi di Bagnacavallo)*. Conferencia del Profesor Cav. Ettore Contarini. Bagnacavallo: Società Tipo, 1924, p. 5.

<sup>343</sup> VASARI Giorgio. *Las vidas de...*, p. 658.

<sup>344</sup> VASARI Giorgio. *Las vidas de...*, p. 658.

<sup>345</sup> BERNARDINI, Carla. *Il Bagnacavallo Senior*. ... p. 15.

<sup>346</sup> KENISTON, Hayward. *Francisco de los Cobos. Secretario de Carlos V*. Madrid: Castalia, 1980, p. 125.

<sup>347</sup> Vasari recoge que “en aquel periodo no había otros con mayor perfección que ellos, los gobernantes y las gentes de la ciudad los consideraban los mejores”. VASARI Giorgio. *Las vidas de...*, p. 658.

obras de mayor importancia<sup>348</sup>. A nuestro juicio, aunque este hecho pudo influir, la razón principal sería la admiración suscitada por los conjuntos murales de mayor suntuosidad en Mantua y de Andrea Doria en Génova.

En este punto, también resulta interesante plantear la hipótesis de Giovanni Sassu, que sugiere que Julio (Aquiles) Romano fuera contratado por Francisco de los Cobos para trabajar en su palacio de Valladolid en Bolonia en 1532<sup>349</sup>.

Efectivamente en el Archivio di Stato di Bologna se encuentra un documento referente al pintor Julio Romano, donde se muestra un pleito, entre los meses de julio y diciembre de 1533<sup>350</sup>.

Según Filippini el documento evidencia la presencia de Giulio Romano (discípulo predilecto de Rafael) en Bolonia antes de realizar el diseño de la Catedral de San Petronio y la actividad escultórica del pintor<sup>351</sup>. Para ello, muestra dos imágenes de una de las capillas de San Petronio: una escultura de una *Madonna con Niño* y la representación de una *Madonna con Niño* de la puerta de acceso a la capilla.

La calidad artística de las obras presentadas dista de la calidad manifiesta por Giulio Romano; explicando así la escasa repercusión de esta atribución en la comunidad científica. De esta forma, nos encontramos ante otro Giulio Romano, pintor, que según Sassu sería el Julio (Aquiles<sup>352</sup>) Romano.

Tenemos constancia de la relación de Aquiles con la actividad escultórica: Ceán documenta a Julio Aquiles, escultor en Valladolid<sup>353</sup>; en agosto de 1533 realizó la tasación del retablo de San Benito de

---

<sup>348</sup> SASSU, Giovanni. «La seconda volta. Arte e artista attorno a Carlo V e Clemente VII a Bologna nel 1532-1533», *“E-Spania”*, 13, giugno 2012. (<http://e-spania.revues.org/21366>), p. 4.

<sup>349</sup> SASSU, Giovanni. «La seconda volta...», s.n.

<sup>350</sup> Archivio Stato Bologna. Processi penali 1533. Vol. 30 c 161 “Contra Julium Romanum pictorem.

<sup>351</sup> FILIPPINI, Francesco. «Opere di Giulio Romano a Bologna». *Bollettino d'arte*, 5, (1929), p. 200.

<sup>352</sup> SASSU, Giovanni. «La seconda volta...s.n.

<sup>353</sup> CEAN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes de España*. Vol.6. Madrid: Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia, 1965, p. 131.

Valladolid<sup>354</sup>; en noviembre de 1537 tasó la Fama de Niccolò da Corte y, como veremos más adelante, en 1555 dio trazas a Vandelvira para una figura en la portada del Salvador de Úbeda. Sin embargo, sus intervenciones se centran en la realización de diseños o en tasaciones de artistas italianos, cuyo estilo sería afín, pero no hay constancia de la ejecución de esculturas.

En cuanto a la pintura, (aunque está muy repintada) se aleja claramente de la gracia y la soltura en la pincelada manifiesta por el pintor en Granada poco más tarde. Por otra parte, desde el punto de vista logístico, nos resulta altamente complicado pensar que el artista en 1533 trabajara de forma prácticamente paralela en Valladolid y en Bolonia.

### 2.6.1. 3. Visitas a Mantua en 1530 y 1532

Una de las primeras noticias que tenemos sobre el deseo de Federico II de acoger a Carlos V en Mantua se encuentra en una carta enviada a Granada en junio de 1526<sup>355</sup>. Sin embargo, el paso por la ciudad no se produjo hasta 1530.

El marqués de Mantua era un hábil diplomático y un gran mecenas de las Artes por lo que, para intentar satisfacer sus intereses en Milán, en 1529 fue al encuentro del Emperador a Génova junto a otros señores mantuanos. Según la *Cronaca*, el Emperador los recibió en una sala grande donde hablaron de “molte altre cose piacevoli et massime di caccie et di Mantova<sup>356</sup>”. Sin embargo, como recoge Bogart, Federico no consiguió sus propósitos; por tanto, decidió no volver a presentarse con las manos vacías y, para la siguiente ocasión, envió tres caballos al Emperador. Según

---

<sup>354</sup> AGAPITO Y REVILLA, Juan. *La pintura en Valladolid*. Tomo1. Valladolid: Imprenta Castellana, 1914, p. 18.

<sup>355</sup> ASMn. Archivio Gonzaga, caja 2930, leg. 45.

<sup>356</sup> ROMANO, G. *Cronaca del Soggiorno di Carlo V in Italia (dal 26 Luglio 1529 al 25 Aprile 1530)*. Documento di Storia Italiana stratto da un códice della Regia Biblioteca Universitaria di Pavia. Milano: Ulrico Hoepli, 1893, p. 85.

Bodard, este episodio puede ser considerado el punto de partida<sup>357</sup> del empleo del “don diplomático”<sup>358</sup>.

Para llevar a cabo esta estrategia había resultado fundamental la presencia de Ferrante en la corte española, puesto que le ofrecía una valiosa información sobre los gustos del Emperador y de las autoridades hispanas<sup>359</sup>. De esta forma, Federico fue capaz de hilvanar una vasta política de donaciones a la corte imperial<sup>360</sup> que alcanzó su máxima expresión en la estadía en Mantua de 1530.

La estancia imperial, entre el 25 de marzo y el 19 de abril de 1530<sup>361</sup>, estuvo repleta de reuniones, fiestas, juegos, banquetes, jornadas de caza y ceremonias religiosas. Desde el principio Federico, alagó al Emperador

---

<sup>357</sup> El intercambio de obras de arte con fines diplomáticos entre España e Italia no había sido empleado hasta entonces por diversos motivos. Entre ellos, Miquel Falomir señala el escaso interés de las autoridades españolas. Sin embargo, esta tendencia se alteró tras las visitas a Italia entre 1529 y 1533. Uno de los primeros destinatarios fue Francisco de los Cobos. FALOMIR, Miguel. «Dono italiano e “gusto spagnolo” (1530-1610)». En: BENSTORFF, Marieke von, KUBERSKY-PIREDDA, Sussane (coord.). *L'arte del dono. Scambi artistici e diplomacia tra Italia e Spagna, 1550-1650*. Roma: Silvana, 2008, pp. 13-14.

<sup>358</sup> BODART, Diane. H. *Tiziano e Federico II Gonzaga, Storia di un rapporto di committenza*. Roma: Bulzoni, 1998, p. 58.

<sup>359</sup> Todo ello se evidencia en la correspondencia enviada por Ferrante a Mantua. Gran parte de la documentación conservada en el Archivo de Mantua fue publicada por Raffaele Tamaglio. TAMALIO, Raffaele. *Ferrante Gonzaga alla corte spagnola di Carlo V*. Mantova: Gianluigi Arcari, 1991.

<sup>360</sup> En primer lugar se encontraron los productos alimentarios provenientes de la caza o del extranjero a través de Génova o Venecia como frutas, verduras, embutidos, alcachofas, queso... o la malvasía que durante un tiempo fue la preferida para el Emperador, todo ello acompañado por vino y con un gran cuidado en el transporte. Seguidamente, estaban los regalos de mayor relieve, como podían ser los caballos y las armaduras, acorde con el aspecto representativo del destinatario. Posteriormente se incorporaron las obras de arte, menos frecuentes pero de un valor similar. BODART, Diane. H. *Tiziano e Federico ...*, p. 23.

<sup>361</sup> FRIGO, Daniela. «Cultura política e diplomacia nell'età di Carlo V. Le corti di Mantova e di Ferrara». En: *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, pp. 281 – 300. (Vol. 1) p. 293.



con imponentes arquitecturas efímeras diseñadas por Giulio Romano<sup>362</sup>, que transformaron la urbe en una ciudad romana<sup>363</sup>.

Como recoge Daniela Frigo, las entradas triunfales de Génova o de Bolonia, ya estuvieron caracterizadas por un fuerte reclamo de la “romanitas” y de sus símbolos: la entrega de llaves, el itinerario bajo arcos y puertas realizadas con arquitecturas fingidas y el flanqueo de la artillería, infantes y caballeros. Sin embargo, en Mantua el mensaje fue sutilmente alterado enfatizando la importancia del Emperador a través de la presencia de Manto<sup>364</sup>. En este sentido, como indica Beluzzi, mientras que en otras ocasiones los arcos e inscripciones potenciaban el poder imperial, en este caso “la figlia di Teresia interroga il futuro e prevede che il mondo non sarà grande a sufficienza per Carlo V”; es decir, a través de los arcos se potenciaba la Universalidad de la monarquía imperial<sup>365</sup>.

Gracias a la *Cronaca del soggiorno di Carlo V in Italia* sabemos que la comitiva imperial llegó al Castillo de San Giorgio el 24 de marzo de 1530, donde fue recibido por el Marqués<sup>366</sup>. Al día siguiente, Carlos V realizó la entrada solemne en Mantua. En primer lugar pasaron por el Portone della Pradella “adornata benissimo tutta la porta di verdura et festoni con arme grandi di sua M.<sup>ta</sup>, con bellissimi versi fatti in laude di sua M.<sup>ta</sup> 367”. Como se lee en la *Cronaca*, todo el pueblo se había agrupado entorno a la Iglesia de San Giacomo en la que se colocó un bellissimo arco triunfal de madera imitando mármol al estilo antiguo, y ocho columnas grandes llenas de relieves y nichos con estatuas de los emperadores. El trayecto desde la Puerta de las Guardias (junto a la Plaza de San Pedro) fue vestido con paños blancos bordados con festones y escudos de las armas imperiales.

---

<sup>362</sup> URRAGLI SERRANO, Diana. «Tramas políticas y magnificencia Carlos V en Mantua y los tapices de la Historia de Escipión». En: CHECA CREMADES, Fernando (dir.). *El museo imperial: El coleccionismo artístico de los Austrias en el siglo XVI*, Madrid: Fernando Villaverde, 2013, p. 106.

<sup>363</sup> FRIGO, Daniela. «Cultura política e ...», p. 293.

<sup>364</sup> *Ibidem*. p. 294

<sup>365</sup> BELLUZZI, Amadeo. «Carlo V a Mantova e Milano». En: FAGIOLO, Marcello (coord.). *La città effimera e l'universo artificiale del giardino. La Firenze dei Medici e l'Italia del '500*. Roma: Officina, 1980, p. 49.

<sup>366</sup> ROMANO, G. *Cronaca del soggiorno ...*, p. 237.

<sup>367</sup> *Ibidem*, p. 241. En esta puerta se ubicó un gran arco triunfal adornado con figuras hechas a la antigua entre las que destacaban Iris, diosa de la guerra, que parecía huir asustada de la Paz, representada por Mercurio. Todo ello envuelto en bellísimos cuadros de relieve y pintado con las armas de su majestad y con bellísimos versos.

La plaza de San Pedro, donde está la catedral, fue nivelada y en el centro se colocó una columna de mármol fingido “tanto ben fatta quanto altra cosa fusse mai staba fatta da Iulio Ces.<sup>368</sup>”. De esta forma, el marqués de Mantua, apoyado en el ingenio del gran maestro Giulio Romano, presentó una de las entradas más impresionantes de todo el viaje. Hecho que quedó recogido en las palabras del Emperador a Federico II: “Sig.r Marchese, veramente anchora non son stato in città niuna in Italia la quale sino a qui mi sia piaciuta più di questa vostra, et in loco niuno non son entrato più alegramente nè più honoratamente ricevuto, come sono stato qui; di la qual cosa mi pare essere a casa mia”<sup>369</sup>.

El alojamiento de su Majestad se ubicó en el apartamento privado de Federico II, situado en el primer piso del Castillo. Éste constaba de cinco habitaciones con cuatro salas auxiliares decoradas con tapices de seda con hilos de oro y plata localizados entre la Camera Picta o de los Esposos, decorada por Mantegna (donde según las crónicas el Emperador solía a comer) y la de las Armas.

Junto a la majestuosidad del Castillo y del Palacio Ducal (cuyo tamaño sólo era superado por el del Vaticano)<sup>370</sup> las grandes recepciones se organizaron en las villas suburbanas de los Gonzaga, en Marmirolo y en la isla del Té.

El palacio más adecuado para las jornadas de caza era Marmirolo, que como señalamos anteriormente, fue reformado por Giulio Romano a su llegada a Mantua. Para acoger a Carlos V, se destinaron varias habitaciones. Entre ellas, la que causó una mayor fascinación fue una sala grande junto a la “uccellera” (donde estaban las aves preferidas por el Emperador) en la que se abrieron algunos conductos para que el monarca pudiera disfrutar del baño<sup>371</sup>. Pensamos que este espacio se corresponde con las instalaciones termales recogidas por Hartt y cuya estructura sería similar a las de los baños diseñados por Giulio Romano en la Villa Lante

---

<sup>368</sup> *Ibid.* p. 244. El diseño de la victoria se conserva en la Albertina de Viena, y hay otro dibujo de características similares en el Kupferstichkabinett de Berlín. URRIAGLI SERRANO, Diana. «Tramas políticas y...», pp. 103-104.

<sup>369</sup> ROMANO, G. *Cronaca del soggiorno ...* p. 252.

<sup>370</sup> URRIAGLI SERRANO, Diana. «Tramas políticas y ...», p. 104.

<sup>371</sup> Dice la Cronaca “in quel loco furono aperti alcuni condotti di acqua, quelì fecero al quanto bagnare sua Mtà, dove ne prese summo appiacere di tal cose” ROMANO, G. *Cronaca del soggiorno ...*, p. 255.

de Roma<sup>372</sup>. De la *Cronaca* también se desprende que estos espacios eran polivalentes. En efecto, se indica que tras la jornada de caza, su Majestad (que siempre comía solo) se retiró a una de las salas contiguas a la “ucellera” y a la estufa, donde se preparó una gran mesa<sup>373</sup>.

Junto al Palacio de Marmirolo, la residencia que causó un mayor impacto en el Emperador fue el Palacio del Té. Como indicamos anteriormente, la decoración del Palacio se inició en septiembre de 1528. En ella, intervinieron numerosos artistas como Reinaldo Mantovano, Girolamo da Treviso, Primaticcio y Niccolò da Corte<sup>374</sup>.

Para la visita imperial las obras se aceleraron para adecuar nuevos aposentos al marqués de Mantua, así como para banquetes y celebraciones realizados durante la estancia del Emperador. Uno de los episodios más destacados tuvo lugar en el espectacular banquete del 2 de abril de 1530 al que fueron invitados importantes familias de la ciudad.

Como recoge Urriagli, aquella mañana el marqués había acompañado personalmente al emperador a inspeccionar los jardines y conocer el exterior del palacio cuya fábrica rústica (ya conocida por Machuca) remite al Palacio de Carlos V en Granada; y además, le mostró las ricas habitaciones decoradas con estucos y murales<sup>375</sup>.

---

<sup>372</sup> Según uno de los diseños de Heemskerck, se trataba de un edificio tenía una planta central con una galería de tres aperturas soportada por columnas HARTT, Frederick. *Giulio Romano*. Nueva York: Hacker Art Books, 1981, p. 259.

<sup>373</sup> Según la *Cronaca*, tras la jornada de caza “così havendo visto ogni cosa, camare et camarine, fu misso all’ordine il disinare, quale fu tanto sontuoso che fu cosa miraculosa per su a Mra Ces.a, la quale sempre mangia sola. Fu preparato nella camera grande in volta appresso ull’ucellera, dove du Mta magnò, e poi nella sala della stufa viera preparata un’altra tavola da un capo all’altro”. ROMANO, G. *Cronaca del soggiorno ...*, p. 255.

<sup>374</sup> En el repertorio de fuentes documentales aparece un escultor llamado Niccolò da Milano, que a nuestro juicio sería Niccolò da Corte. Trabajaría en Mantua entre diciembre de 1527 y marzo de 1528, cuando se trasladó a Génova para integrarse en el círculo de Andrea Doria y posteriormente en el taller de Perino del Vaga. Sobre este tema hemos profundizado en el artículo: «Niccolò da Corte y la introducción de los modelos de Perino del Vaga y Giulio de Romano en el Palacio de Carlos V de Granada». Actualmente en periodo de valoración y publicación.

<sup>375</sup> URRAGLI SERRANO, Diana. «Tramas políticas y...», p. 108.

El acceso se realizaba a través de un bello arco coronado con águilas. Tras cruzar los jardines, ante Carlos V se presentó la fachada<sup>376</sup> robusta en cuyo friso se encuentran elementos militares, escudos, lanzas y cascos.

La entrada se produjo a través del profundo pasillo abovedado con casetones en forma de octógonos, como si fuera un arco del triunfo romano. Desde ahí se accedía a un espectacular patio de honor en torno al cual se disponían las habitaciones en las que Giulio Romano reforzó el mensaje de exaltación del poder imperial, pero también de los Gonzaga, aliados y amigos del Emperador<sup>377</sup>.

En primer lugar, se encontraba la Sala de la Metamorfosis donde se desarrollaban algunas de las historias de Ovidio. A continuación la Cámara de las Empresas en la que se representan las armas y los lemas de la familia Gonzaga, y la Sala de los Estucos cubierta por el excepcional techo en que aparece la marcha de Apolo, dios del Sol, y la llegada de Diana portando la Luna.

Tras pasar por la Logia de las Musas, decorada con paisajes y con ricos techos (en los que Federico II Gonzaga demostraba su vasta cultura a través del empleo de jeroglíficos) y otros motivos, se accedía al Salón de honor más conocido como la Sala de los Caballos. En esta ocasión, Giulio diseñó un programa, que recuerda a la Sala de las Perspectivas de la Farnesina, en el que se figuran los retratos de los caballos del Marqués flanqueados por esculturas fingidas con dioses de la Antigüedad, además de las empresas de Hércules. Todo ello, cubierto por un majestuoso techo con casetones decorados con florones y las empresas de los Gonzaga en dorado y bermellón sobre fondo azul.

En esta sala se realizó la recepción y el baile nocturno, pero el copioso banquete del Emperador se dispuso en la Sala de Eros e Psique. En ella se representa el banquete de bodas (reflejo de los ideales neoplatónicos, posiblemente provistos por Paolo Giovio)<sup>378</sup> en un paisaje arcádico en el que aparecen animales exóticos y objetos suntuarios, como una espectacular vajilla.

Ante un escenario de tal fastuosidad, la *Cronaca* recoge que Carlos V se retiró a la Sala de los Vientos donde admiró la obra de Giulio Romano

---

<sup>376</sup> Frommel propuso la influencia de este viaje en el Palacio de Carlos V. FROMMEL Christoph Luitpold, «Il Palazzo di ...» p.102.

<sup>377</sup> FRIGO, Daniela. «Cultura política e ...», p. 294.

<sup>378</sup> SIGNORINI, Rodolfo. *Il Palazzo del Te e la Camera di Psique*. Mantua: Sometti, 2001, p. 72.

“e ragionò per un’hora così públicamente con in Car<sup>le</sup>. Cibo, leudando molto queste camere, et così il M.<sup>ro</sup> et inventore di ese et di tante diversitati di cose vi furono et erano, et così minutamente sua M.<sup>ta</sup> volse intendere il tutto”<sup>379</sup>. Por otra parte, resulta interesante destacar que junto a ella, se encuentre la Sala de las Águilas decorada con estucos realizados por Primaticcio, Agostino da Mozzanega y Niccolò da Milano dos años antes, caracterizada por la presencia de las águilas imperiales y cubierta por la espectacular representación de *La caída de Faetón* pintada por Primaticcio<sup>380</sup>.

De esta forma, nos situamos ante una de las etapas más gratas del periplo italiano. Durante el mes que Carlos V residió en la ciudad, disfrutó de los festejos, juegos de pelota y jornadas de caza rodeado por el extraordinario y refinado ambiente artístico de la corte mantuana. Todo ello, culminó con el nombramiento de Federico II como Duque de Mantua que tuvo lugar frente a la Catedral de San Pedro el 8 de abril de 1530<sup>381</sup>.

Tras el viaje de coronación y la visita a Mantua el Emperador y su corte interrumpieron su viaje por Italia, para dirigirse a Viena, ciudad amenazada por los turcos.

La comitiva imperial volvió a pasar por Mantua en noviembre de 1532<sup>382</sup>. En esta ocasión, el recibimiento fue más sencillo y la estancia únicamente se prolongó unos días. Sin embargo, fue en este periodo cuando Contarini recoge la decisión de incrementar los fondos para las Casas Reales de Granada. En la carta del 27 de noviembre de 1532 se indica que el César a su vuelta a España “quiere estar con su mujer e hijos y ha ordenado se gasten 12.000 ducados al año durante cuatro años para

---

<sup>379</sup> ROMANO, G. *Cronaca del soggiorno ...* p. 266.

<sup>380</sup> CARPEGGIANI, Paolo, TELLINI PERINA, Chiara. *Giulio Romano a...*, pp. 86-87  
En esta ocasión el significado podría aludir a la presencia de un padano (Faetón), en relación al territorio de los Gonzaga, como una advertencia a sobrepasar los límites.

<sup>381</sup> FRANCO, Ambrosio. *Giulio Romano*. Milán: Arnaldo Mondadori Arte, 1991, p. 11.  
Después de la concesión del título pudo reivindicar su pleno derecho a recibir un tratamiento adecuado y a celebrar un ceremonial acorde con su dignidad, además, de consolidar su poder en el territorio y dentro de la órbita del Emperador. FRIGO, Daniela. « Cultura política e ... », p. 295.

<sup>382</sup> BELLUZZI, Amadeo. «L’allestimento della Calandria in occasione della visita di Carlo V a Mantova nel 1532». En: FAGIOLO, Marcello (coord.). *La città effimera e l’universo artificiale del giardino. La Firenze dei Medici e l’Italia del ‘500*. Roma: Officina, 1980, pp. 205-212.

reparar el castillo de los Palacios Reales de Granada y tiene pensado estar allí en tranquilidad por ser lugares amenísimos y los más bellos del mundo y gozar la felicidad dejando la guerra y el trabajo”<sup>383</sup>. A nuestro parecer, esta carta corrobora la hipótesis de que la introducción del arte italiano en la Alhambra se produjo en 1532. Un hecho que no sólo afectó a la construcción del Palacio de Carlos V, sino también a la decisión de reformar las Estancias Imperiales en 1532, a las que se incorporó una estufa y una elegante galería abierta al jardín y a las huertas del Generalife. Por otra parte, hemos visto que las decoraciones murales italianas habían despertado el interés de Cobos en Bolonia en 1530 y habían fascinado al Emperador en Mantua, por lo que pensamos que una de las premisas incorporadas en 1532 fue la decoración mural de las Estancias Nuevas.

Al inicio del capítulo apuntamos, que Machuca había desarrollado una prolífica trayectoria como muralista en el taller de Rafael en Roma y en otros centros italianos. Sin embargo, su labor como maestro de obras le impediría realizar la decoración pictórica. Por otra parte, la formación adquirida por el artista toledano en los años veinte distaba de los programas que se estaban realizando en Italia una década más tarde; por tanto, pensamos que el Emperador y Cobos decidieron contratar a dos artistas italianos antes de volver a España. La oportunidad se presentó en la última escala del viaje, Génova, 1533.

#### 2.6.1.4. La experiencia genovesa y la contratación de los pintores italianos.

Desde el final de la Edad Media, Génova se había convertido en uno de los principales centros culturales y comerciales de Europa. Por su situación geográfica, era una importante zona estratégica disputada por Francia y España, pero tras el fracaso de las tropas papales y francesas en el Saco de Roma, pasó a ser en una importante aliada de las fuerzas imperiales, afianzando además su supremacía naval. En este contexto, el almirante Andrea Doria, importante señor y *condottiero*, fue nombrado

---

<sup>383</sup> En el texto original se recoge: “... e soa Maestà desidera molto esser da sua moier et fioli, et ha ordinato si spedi ducali 12 milia a l’anno per anni 4 in reparar il Castelo over palazi dil re il Granada, et fa pensier star de li in tranquillità per esser lochi amenissimi et li più belli dil mondo, et goder la felicità lassando le guerre et trabagli che le vorano...”. Di Mantoa, di sier Marcho Antonio Contarini oraor et sier Zuan Baxadona el dotor orator, di 27 Novembrio, ricebute a dì 3 de Decembrio “. SANUTO, Marino. *I diari di...*, p. 308.

Capitán General de la flota imperial en el Mediterráneo<sup>384</sup>. Por otra parte, la alianza con los Austrias, favorecida por los beneficios bancarios y comerciales, creó la base de una próspera ciudad hasta bien entrado el siglo XVII.

Génova fue la primera ciudad italiana en recibir al Emperador en 1529. La entrada imperial fue descrita por los contemporáneos; Luis Gonzaga, Marino Sanuto e Benedetto Varchi, así como en la *Cronaca de la Estancia del Emperador en Italia*.

Según la *Cronaca*, Carlos V entró Génova el 12 de agosto de 1529. A su llegada, Doria partió en busca del monarca con galeras grandes y pequeñas y una gran artillería. Sobre ellas, destacaba la galera de su Majestad la cual “era tutta dipinta et parte dorata con tutti li remi dipinti con tutte le vele damasco giallo berretino et morello alla devisa della M<sup>ta</sup>. Ces<sup>a</sup>. Con tutte le corte di seta, et il castello da popa dove era dentro sua M.<sup>ta</sup> era tutto apparato di broccato d’oro rizzo sopra rizzo dentro et fuori”<sup>385</sup>.

Como recogió Gorse, para el paso de la comitiva el muelle se cubrió de oro, brocados con las divisas de su Majestad, bandas de terciopelo y damasco, y el suelo se cubrió de alfombras decoradas con festones. Bajo el rico palio de plata el Emperador recibió reverencias y halagos de todos los presentes y finalmente fue recibido por Andrea Doria, que le dió las llaves de la ciudad y le acompañó por misma hasta llegar al “Palazzo grande della Signoria alojamiento preparato per sua M.<sup>ta</sup>”<sup>386</sup>.

El principal encargado de diseñar el itinerario ceremonial fue Perino del Vaga<sup>387</sup>. El empleo de decoraciones efímeras para el paso de las comitivas reales era una costumbre frecuente; en efecto, ya hemos visto que ciudades españolas como Sevilla o Granada fueron engalanadas para recibir a Carlos V. Sin embargo, en esta ocasión se trataba del paso del cortejo camino a la Coronación, que lo convertiría en Emperador ante el

---

<sup>384</sup> GORSE, George L. «Entrate e trionfi: cerimonie e decorazioni alla Villa di Andrea Doria a Genova». En: *Disegni genovesi dal Cinquecento al Settecento*. Giornate di Studio (Florencia 9-10 mayo 1989). Florencia: Medicea, p. 9.

<sup>385</sup> ROMANO, G. *Cronaca del soggiorno...*, p. 8.

<sup>386</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>387</sup> GAVAZZA, Ezia, «La cornice del Polittico». En: FAGIOLI, Laura (coord.). *Il polittico di Sant'Erasmus di Perin del Vaga. Rilevamento: una proposta didattica problemi di restauro e di interpretazione*. Catálogo de la exposición del Museo dell'Accademia Ligustica. Génova, 1982, p. 23.

Papa de Roma Clemente VII. Para ello, como recoge Gorse, Perino ideó una monumental escenografía clásica, en la que creó una imponente imagen del Imperio<sup>388</sup> transformando la ciudad en “una *nuova Roma antica*, un ideale in armonía col primo adventus in Italia dell ‘Imperatore che poi proseguí verso il luogo della sua incoronazione”<sup>389</sup>. Para ello, organizó un itinerario que recordaba al Foro romano por donde desfilaban los antiguos emperadores cuando volvían victoriosos de sus campañas militares.

El recorrido se definió a través de dos imponentes arcos triunfales en los que introdujo por primera vez el estilo clásico romano<sup>390</sup> : uno en la plaza del Muelle<sup>391</sup> y otro en la plaza Giustiniani. Pensamos que el encargado de su ejecución fue el escultor Niccoló da Corte, uno de los artistas más prolíficos de la ciudad. El arco del Molo (muelle), a modo de puerta ceremonial efímera, estaba coronado por el Aguila Imperial sobre columnas dóricas dobles. De esta forma, se ensalzaba al Emperador capaz de “tratar delle condizioni della pace e del ridurre l’Italia in questo e pacifico stato”; además de mostrar “el buonanimo dei Genovesi verso gli Spagnuoli”<sup>392</sup>. El segundo, se encontraba en la Plaza Giustiniani, un espacio actualmente muy transformado, pero que en 1529 debía tener un aspecto similar al de la Plaza de San Mateo: decoraciones en mármol blanco, al estilo lombardo, relieves con trofeos e inscripciones sobre victorias marinas...<sup>393</sup>. En el arco aparecía la Justicia con una balanza en la mano izquierda y la espada en la derecha, así como otros paneles pintados con escenas de triunfos y honores al Emperador<sup>394</sup>. Esta plaza tenía una gran importancia puesto que se comunicaba con la catedral, centro religioso de la ciudad y, por tanto la meta del itinerario procesional. En la catedral de San Lorenzo, el cortejo imperial asistió a la misa dedicada a los santos patronos de la ciudad, y a continuación el Emperador se dirigió a su residencia en el Palacio Ducal.

De este modo, asistimos a la inauguración de un espectáculo efímero construido sobre arquitecturas fingidas para acoger al ceremonial, que se convirtió en el modelo paradigmático para otras ciudades que debían de

---

<sup>388</sup> GORSE, George L. «Entrate e triunfi...», p. 11.

<sup>389</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>390</sup> GORSE, George L. «Entrate e triunfi ...», p. 10.

<sup>391</sup> El diseño de uno de ellos se encuentra en la Kunstbibliothek de Berlín.

<sup>392</sup> GAVAZZA Ezia, «La cornice del ...», p. 24

<sup>393</sup> GORSE, George L. «Entrate e triunfi...», p. 9

<sup>394</sup> GAVAZZA Ezia, «La cornice del ...», p. 24



recibir al Emperador años más tarde. Pero también, como ya han apuntado estudiosos como Ezia Gavazza, William Eisler, Elena Parma Armani, Guido Rosato y Gorse<sup>395</sup>, a la gestación del estilo clasicista romano que se plasmará años más tarde en la Villa Doria y en otros monumentos genoveses, como los palacios de la Strada Nuova, iniciada en 1550.

La segunda estancia en Génova se produjo entre el 28 de marzo y el 8 de abril de 1533<sup>396</sup>. En esta ocasión Perino proyectó el recorrido triunfal entorno a la Villa Doria en Fassolo, donde se alojó al Emperador.

La entrada se realizó desde el Faro, al oeste del Puerto. Desde ella, una delegación naval encabezada por Doria fue a recibir al Emperador y a los representantes pontificios y otros embajadores, que fueron escoltados por la costa hasta la puerta en Fassolo y la Villa Doria<sup>397</sup>.

Para el paso de la comitiva, Perino diseñó dos arcos de Triunfo orientados hacia la Villa. El primero de ellos, ubicado junto a la catedral de San Lázaro. Gracias al diseño conservado en el Courtauld Institute de Londres<sup>398</sup> sabemos que este arco tenía cierto tono religioso al ser completado por dos retablos a los lados. En el centro posiblemente había un retrato de Carlos V coronado por la Victoria. En la parte media, se pintaron batallas romanas, a modo de relieves, e imágenes alegóricas; y en la parte baja figuras históricas e inscripciones en latín<sup>399</sup>.

Esta idea de la sacralidad romana y de la victoria fue ensalzada en el arco de la iglesia de San Benedetto junto a la Villa Doria. Este arco estaba coronado por el Águila Imperial en relación a la coronación de 1530. En

---

<sup>395</sup> GAVAZZA, Ezia, « Gli Apparati per le Entrate di Carlo V a Genova». En: FAGIOLI, Laura (coord.). *Il politico di Sant'Erasmo di Perin del Vaga. Rilevamento: una proposta didattica problemi di restauro e di interpretazione*. Catálogo de la exposición del Museo dell'Accademia Ligustica. Génova, 1982, pp. 25-29. WEISLER, W. «Perino del Vaga: Triumphal arches for the Entrance of Charles V into Genoa, 1529». En: FAGIOLI, Laura (coord.). *Il politico di Sant'Erasmo di Perin del Vaga. Rilevamento: una proposta didattica problemi di restauro e di interpretazione*. Catálogo de la exposición del Museo dell'Accademia Ligustica. Génova, 1982, p. 30; PARMA ARMANI, Elena. *Perin del Vaga, L'anello mancante*, Genova, 1986, p. 83 ss; GORSE, George L. «Entrate e triunfi ...», p. 10

<sup>396</sup> GORSE, George L. «Unpublished Description of the Villa Doria in Genoa during Charles V's Entri, 1533». *The Art Bulletin*, 58,1 (1986), p. 319.

<sup>397</sup> GORSE, George L. «Entrate e triunfi ...», p. 12

<sup>398</sup> El diseño del *Arco triunfal para la entrada del Emperador Carlos V a Génova en 1533* forma parte de la Colección Brunt. Courtauld Institute. Londres, inv. 21.

<sup>399</sup> GORSE, George L. «Entrate e triunfi .... p. 14.

él, además había cornucopias y figuras que arrojaban agua sobre antiguos vasos que simbolizaban la *nuova Età Augustea* bajo el Imperio de los Austrias y la República Marinera. A los lados, se pintaron escenas de batallas que celebraban las victorias del emperador, y la figura de Roma sentada en torno a dos soldados y vasallos, arrodillados delante. En la parte inferior, había un bajo relieve donde se retrataba a Carlos V coronado por la Victoria<sup>400</sup>. Como vemos, en esta ocasión, el valor simbólico de la entrada resaltaba la supremacía naval de la ciudad<sup>401</sup>. El espacio clave era la Villa Doria, de ubicación estratégica (entre el Faro y la puerta de San Tomaso); el programa iconográfico plasmaba el papel central de su propietario, el Emperador y la ciudad<sup>402</sup>.

El Palacio Doria es uno de los conjuntos palatinos más excepcionales<sup>403</sup> y de mayor homogeneidad y complejidad ornamental de las primeras décadas del siglo XVI en Italia.

La residencia de Fassolo es el fruto de la reunificación de tres villas antiguas que fueron adquiridas por Andrea Doria en torno a 1521<sup>404</sup>. Las obras arquitectónicas del Palacio Fassolo se realizaron entre 1521 y 1530, aunque es posible que fueran interrumpidas entre 1522 y 1527<sup>405</sup>. Su principal artífice fue Pietro Bonaccorsi (Perino del Vaga) que llegó a

---

<sup>400</sup> *Ibidem*, p. 13

<sup>401</sup> GORSE, George L. «Unpublished Description of ...», p. 320.

<sup>402</sup> *Ibidem*, p. 321.

<sup>403</sup> El primer ejemplo de arquitectura plenamente renacentista de la ciudad era el de Segismundo Fieschi. Las fuentes lo recuerdan rodeado por un espléndido jardín y un rico huerto botánico -de los primeros de Italia- y decorado por restos romanos y decoraciones murales con emblemas y las empresas de la familia, sugeridos por Paulo Giovio. Fue destruido en 1547. GALASSI, Maria Cleia. «Genova e Liguria». En: GREGORI, Mina (ed.) *Pittura murale in Italia. Il cinquecento*. Turín: Istituto Bancario San Paolo, 1997, p. 196.

<sup>404</sup> BOCCARDO, Piero. *Andrea Doria e le arti: committenza e mecenatismo a Genova nel Rinascimento*. Roma: Palombi, 1989, p. 27

ALTAVISTA, Clara. «Nuove considerazioni sul palazzo di Andrea Doria ne sobborgo di Fassolo a Genova tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento». *Bolletino d'arte*, 12 (2011), p. 133; ALTAVISTA, Clara. *La residenza di Andrea Doria a Fassolo. Il cantiere di un palazzo di villa genovese nel Rinascimento*. Milán: Angeli, 2013, p. 106.

<sup>405</sup> STAGNO, Laura. «Due principi per un palazzo. I cicli decorativi commissionati da Andrea e Giovanni Andrea I Doria a Perino del Vaga, Lazzro Calvi e Marcello Sparzo per il Palazzo del Principe». *Ricerche di storia dell'arte*. 82-83 (2004), p. 9.

Génova en 1528<sup>406</sup>, gracias a la mediación de Niccola Valentini, más conocido como Niccola Veneziano<sup>407</sup>.

Siguiendo los modelos clásicos, conocidos por Paolo Giovio<sup>408</sup> (ideólogo del palacio), sobre la antigua estructura de planta baja se creó un conjunto a priori desorganizado, pero que incorpora los elementos más característicos de la arquitectura genovesa: jardines definidos por esbeltas galerías porticadas, y terrazas abiertas que se extienden hacia el mar. Por otra parte, había que diseñar un complejo programa iconográfico en el que se representara a Andrea Doria, señor de la República, garante de la fidelidad de Génova hacia Carlos V, y al mismo tiempo la independencia de la ciudad respecto al dominio español<sup>409</sup>.

Partiendo de las palabras de Vasari “piacendogli più il disegnare che il condur l’opere”, la mayor parte de los historiadores apuntan que Perino en Génova empleó un método de trabajo similar al de Rafael<sup>410</sup>. De este modo, se mostró como un hábil director, encargado personalmente del diseño<sup>411</sup> de detallados e ingeniosos cartones y de organizar a un taller de estucadores, pintores, constructores, escultores, etc.; así, las obras se desarrollaron a un ritmo asombroso. En octubre de 1528 ya estaría concluida la fachada orientada al jardín por lo que Perino llamó a

---

<sup>406</sup> Tradicionalmente, siguiendo las palabras de Vasari se ha indicado que Perino llegó a Génova en la primavera de 1528, tras ser persuadido por Niccola Veneziano mientras el Papa se encontraba en Orvieto. Como indica Marco Campigli, Clemente estuvo en la ciudad hasta el mes de junio, por lo que teniendo en cuenta los trámites necesarios para su marcha y la contratación de Doria debió de llegar a la ciudad en el mes de octubre de 1528. CAMPIGLI, Marco. «Girolamo da Treviso, Perin del Vaga, Pordenone e Beccafumi. Quattro artista per un ciclo di affreschi genovese». Nuovi Studi. *Rivista di arte antica e moderna*. (Trento). 17 (2011), p. 37.

<sup>407</sup> STAGNO, Laura. *Palazzo del Principe. Villa di Andrea Doria. Genova*. Genova: Sagep Libri & Comunicazione, 2005, p. 13.

<sup>408</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>409</sup> *Ibid*, p. 18.

<sup>410</sup> Stagno también apunta esta idea en sus publicaciones, destacando su obra monográfica. STAGNO, Laura. *Palazzo del Principe...*, p. 13.

<sup>411</sup> Para abordar el trabajo de Perino como diseñador de cartones resulta muy clarificador el texto de GALASSI, Maria Clelia. «”Piacendogli più il disegnare che il condur l’opere”: grazia, perfezione, diligenza e mestiere nel disegno sottostante di Perino del Vaga». En: ALGERI, Giuliana. *Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo*. Milán, Electa, 2001, pp. 79-86

Giromalano de Treviso para comenzar la decoración pictórica<sup>412</sup>, y en torno a febrero de 1529, pensamos que Niccolò da Corte concluyó la portada de la calle San Benedetto.

A nuestro juicio hacia el mes de abril de 1529 Perino presentó el cartón para la sala de Neptuno<sup>413</sup>, dando inicio a la decoración del interior compuesta por pinturas murales en las bóvedas de las habitaciones y en las paredes de la logia, frisos con estucos, tapices<sup>414</sup> que pendían de las paredes laterales de las salas y ricas chimeneas de mármol.

Como indica Vasari, la bóveda de *Neptuno que aplaca la tempestad después del naufragio de Eneas*, fue la primera decorada por Perino utilizando la pintura al óleo<sup>415</sup>. Esta técnica pronto se demostró inadecuada, por lo que en el siglo XIX las pinturas habían desaparecido; en la actualidad se conocen gracias al diseño conservado en el Louvre<sup>416</sup>.

---

<sup>412</sup> Las fachadas del Palacio (desde el punto de vista pictórico y arquitectónico) han suscitado un gran interés en la historiografía italiana. Entre las múltiples referencias destacamos. BOCCARDO, Piero. *Andrea Doria e...*, pp. 41-51

<sup>413</sup> Según Vasari, Giovanni da Treviso abandonó las obras de Génova tras ver el cartón de Neptuno. Puesto que Campigli documenta la presencia de Treviso en Génova entre octubre de 1528 y abril de 1529 cuando ya aparece en Bolonia. CAMPIGLI, Marco. «Girolamo da Treviso...», p. 40. Por tanto, pensamos que el cartón debió presentarse en ese momento.

<sup>414</sup> No tenemos constancia de los primeros tapices que cubrieron las paredes; pero tras los estudios de Boccardo, se comprobó que los tapices diseñados por Perino para cubrir tres de las salas se componía por la serie de “*Dei a grottesche*” tejidos en torno a 1550 que en la actualidad se encuentran diseminados en diversos centro de estudio. BOCCARDO, Piero. «La diffusione della cultura raffaellesca attraverso gli arazzi gli “*Dei a grottesche*” Dorira disegnati da Perin del Vaga». En: FAGIOLO Marcello, MADONNA Maria Luisa. *Raffaeello e l' Europa*. Roma: Ist. Poligrafico dello Stato, 1990, p. 467.

Según Boccardo, estos grutescos posiblemente cubrirían las paredes de los aposentos privados de Doria, es decir, de la Sala de los Sacrificios, Perseo y Cadmo. BOCCARDO, Piero. *Andrea Doria e...*, p. 59.

<sup>415</sup> VASARI Giorgio. *Las vidas de...*, p. 734.

<sup>416</sup> Perin del Vaga, *Nettuno che placa la tempesta dopo il naufragio di Enea*, Departamento de Artes Gráficas. Louvre. París. Para aproximarnos al aspecto original de la bóveda contamos con la crónica de 1533 donde se recoge que en la primera sala se encontraba “*maestoso Nettuno armato del terribile tridente poiché quassate e rotte le navi de Troiani, a questi dispersi e cacciati dai venti o dalle onde rovinose, oppressi dai flutti, e dallo imperversare della procela, reca soccorso*”. Además destacaba la expresividad de los naufragos: “*Ed uno ne mire pendere dalla sommità del gonfio maroso, altro capovolto precipitar dalla navi; chi invano si travaglia nuotando al lido da*

A continuación se encuentra la Loggia de los Heroes, el primer espacio de la planta principal y al que se accedía a través de la escalera<sup>417</sup>. Ésta según Vasari es “ il più bello e rico ornamento di grotteschine all’antica, con varie storie e figurine piccole, maschere, putti, animali ed altre fantasie, fatte con quella invenzione e giudizio che solevano essere le cose sue ( di Perino)che in questo genere veramentes si possono chiamare divine”<sup>418</sup>.

La Loggia de los Héroes es una galería abierta hacia el mar completamente decorada, desde las bóvedas hasta los muros laterales. En la galería aparecen los principales representantes de la dinastía Doria como guerreros romanos (excepto Filippo que porta una armadura moderna). Su actitud sedente remite a las paradigmáticas Capillas Mediceas de Florencia pero, en esta ocasión, los personajes se disponen en una original secuencia rítmica. El conjunto se cubre por cinco bóvedas octogonales decoradas en 1531 con estucos por Niccoló da Corte y Silvio Cosini<sup>419</sup>. De esta forma, como recoge Stagno, Doria desfilaba ante personajes *bene merentes* de su estirpe como si se tratara de su propio triunfo<sup>420</sup>. Desde la galería se accede a un mirador y a los aposentos principales de Doria y de su esposa Peretta<sup>421</sup>.

---

cui lo slontanano le impetuose ondate e miseramente s’affoga, chi afferrata la sponda, da furente aquilone si pesta contro gli scogli; tavole ed infranti remi cuoprono il mare, e tutto meglio da natura -diresti fatto che da opera dell’arte. QUINCI Katuscia, «Enea come speculum principis in un salone di Palazzo Doria ». *Ricerche di storia dell’arte*, 82-83 (2004), p. 87.

Finalmente destacar las pinturas del Palacio del Viso del Marqués. La primera gran bóveda que encontramos a la entrada del palacio es una escena de Neptuno aplacando la tempestad. Teniendo en cuenta que Álvaro de Bazán estuvo residiendo en Génova y las pinturas fueron realizadas por artistas genoveses, pensamos que el modelo originario se encontraría en el Naufragio de Génova.

<sup>417</sup>Sea por la técnica empleada o por el paso el tiempo en el 1845 debían de estar en malas condiciones por lo que fueron repintadas y desafortunadamente en la actualidad no podemos admirar la belleza de la decoración original. STAGNO Laura. *Palazzo del Principe...*, p. 25.

<sup>418</sup> VASARI Giorgio, *Le vite dei...* ,p. 902

<sup>419</sup> CAMPIGLI, Marco. «Silvio Cosini, Niccolò da Corte e la scultura a Palazzo Doria». En *Nuovi Studi. Rivista di arte antia e moderna*, 20, 2014, p. 94

<sup>420</sup> STAGNO, Laura. *Palazzo del Principe. ...* p. 27.

<sup>421</sup> Peretta Usodimare era una joven aristócrata descendiente del papa Inocencio VIII Cybo que había quedado viuda del marques de Finale. Por tanto era la oportunidad perfecta para que Andrea forjara su linaje uniéndose a una influyente familia.

Como recogió Gorse, durante la estancia de 1533, los aposentos privados del Emperador se ubicaron en los apartamentos de Doria<sup>422</sup> creando una especie de filtro jerárquico. El salón del trono, o zona de representación, se ubicó en la Sala de Júpiter o de los Gigantes. En ella, Perino había diseñado una escena única en plano horizontal, posiblemente basada en las composiciones de Rafael en las Estancias Vaticanas, como la *Disputa del Sacramento*, o en la propia Farnesina donde está el banquete de *Eros y Psique*. Por otra parte también encontramos la referencia incuestionable del *Noe* de la *Sixtina* de Miguel Ángel, figura cercana a las iniciales (firma) de Perino<sup>423</sup>.

El tema representado es *Júpiter fulminando a los gigantes rebeldes*. Según el mito griego recogido por Homero, Hesiodo y Apollodoro, los gigantes (nacidos de la gota de sangre de Urano) asaltaron el Olimpo con ayuda de Gea para apoderarse del cielo. Seguidamente hubo una lucha (Gigantomaquia) que se resolvió con la victoria de Júpiter y los dioses de la segunda generación olímpica. Para la representación de este suceso, Perino se basó en el texto de Ovidio. Representó a Júpiter en el cénit de la composición en acto de tirar el rayo; rodeado de un coro celeste en el que se encuentran los signos zodiacales. En el cuerpo inferior, en primer plano se representan grandes figuras de gigantes golpeados por el rayo de Júpiter. En el fondo, a modo de preludeo, los gigantes intentan asaltar el Olimpo. Entre las distintas hipótesis sobre su significado, Laura Stagno propone que la escena, representada poco después por Giulio Romano en Mantua<sup>424</sup>, puede leerse en clave política. En efecto, en una carta escrita por Pietro Aretino a Carlos V en 1537, el humanista compara a los Protestantes y a los Turcos con “necios gigantes” destinados a la derrota y a la dispersión gracias a los rayos “que tiene ocultos tras las garras del

---

<sup>422</sup> GORSE, George L. «Unpublished Description of the Villa Doria in Genoa during Charles V's Entri, 1533». *The Art Bulletin*, 58,1 (1986), p. 321-322.

<sup>423</sup> STAGNO, Laura. *Palazzo del Principe...*, p. 35.

<sup>424</sup> La escena de los Gigantes realizada por Giulio Romano en el Palacio del Té de Mantua está fechada entre 1532 y 1534, por lo que pensamos que Federico Gonzaga pudo intervenir en la decisión de decorar la sala tras contemplar la obra de Perino.

La comparación entre las dos obras ha sido señalada en numerosas ocasiones. Entre ellas, destacamos la obra de Elena Parma (PARMA, Elena. A «Allievo dei due maestri». en *Arte e dossier*, 166 (2001), p. 39.), o de Piero Boccardo, que recoge, además, la analogía de Hartt, para la sala de los Gigantes de Mantua, indica que podría integrarse en el clima de “castigo” surgido tras el sacco de Roma en 1527. BOCCARDO, Piero. *Andrea Doria e...*, p. 56.

águila”, símbolo del Emperador<sup>425</sup>. Junto a la magna bóveda destacan el friso de estucos en el que intervinieron Silvio Cosini, Luzzo Romano y Niccolò da Corte<sup>426</sup>; al que a nuestro juicio debe atribuirse la chimenea de 1531.

La capilla privada se ubicó en la Sala de la Caridad Romana<sup>427</sup> en la que destaca la escena principal rodeada por una guirnalda de flores y frutas inspirada en la Loggia de Eros y Psique de la Farnesina. Entorno a esta representación, como recoge Dacos se hallan delicadas estructuras de grutescos, que estimamos fueron realizadas por Julio Aquiles y Domenico Rietti “Zaga<sup>428</sup>”. Para ello, pensamos que pudieron emplear los modelos de los tronos con las vestiduras de los dioses de la Estufa de Clemente VII en Roma.

Finalmente se accedía a las habitaciones privadas: la Sala de Perseo<sup>429</sup>, la del Zodiaco y la de los Sacrificios, singularizadas por la presencia de motivos grutescos y pequeñas escenas mitológicas, que a nuestro juicio, fueron realizadas en las bóvedas y techos principalmente por Aquiles y Zaga<sup>430</sup>. Acorde con la descripción de Ludovico da Bagno, recogida Gorse, la habitación privada del Emperador estaba ricamente equipada y decorada con bellas cubiertas en las literas y las paredes estaban

---

<sup>425</sup> STAGNO, Laura. *Palazzo del Principe...*, p. 35. En este sentido, Castelli y Mantitti, recogen que su fiel servidor, el almirante Doria, estaría representado en la forma de Neptuno. CASTELLI, Elena y MANZITTI, Anna. «Delicati equilibri nei cicli decorativi di Perin del Vaga in Palazzo del Principe a Genova». *Ricerche di storia dell'arte*, 91-92 (2007), pp. 73-84 p. 77.

<sup>426</sup> CAMPIGLI, Marco. «Silvio Cosini, Niccolò ... p. 90.

<sup>427</sup> GORSE, George L. «Unpublished Description of...», p. 322. En el centro de la estancia se encuentra el episodio relatado pro Valeri Massimo en los Actos y dichos memorables (Libro V, cap. IV): Micone fue condenado a muerte en la prisión y poco después fue salvado por Pedro, capaz de superar los controles de la guardia. Una vez dentro ayuda al anciano a salir. Este tema se ha relacionado con la hospitalidad. Entorno al medallón centran se encuentra escenas de puttis, divinidades que recuerdan a la pintura pompeyana. STAGNO, Laura. *Palazzo del Principe...*, p. 40.

<sup>428</sup> DACOS, Nicole. «Lo Zaga a Genova». En: *Disegni genovesi dal cinquecento al settecento*. Florencia: Medicea, 1992, p. 40.

<sup>429</sup> En ella, se relatan las historias del héroe hijo de Danae y de Júpiter. Según Dacos, aquí también intervino Aquiles; a nosotros esta intervención nos resulta cuestionable. DACOS, Nicole. «Julio y Alejandro. Grutescos italianos y cartografía flamenca en el Peinador de la Reina». *Cuadernos de la Alhambra* (Granada), 42 (2007), p. 100.

<sup>430</sup> Sobre la intervención de Aquiles y Mayner en las Estancias Imperiales profundizaremos en el Capítulo III.

revestidas por bellos cortinajes de terciopelo, oro y damasco, y “panni di (a)razzi bellissimi, che haverano bastado a ornare ogni casa regia, di figure molto fen fatte<sup>431</sup>.

Así nos situamos ante los espacios admirados<sup>432</sup> por el Emperador y Francisco de los Cobos en 1533 y en los que destacaban las ricas decoraciones en estucos, tapices y, sobre todo, pinturas diseñadas y realizadas por Perino del Vaga y sus colaboradores. Entre ellos, como ya planteó Dacos estaría Aquiles<sup>433</sup>, y, a nuestro juicio, también Mayner<sup>434</sup>. De esta forma, Julio y Alexandre, que como veremos más adelante, contaban con una trayectoria consolidada, se proponían<sup>435</sup> como los candidatos idóneos para realizar las decoraciones pictóricas de las residencias que acogerían al Emperador en Valladolid y de las Estancias Imperiales que estaban siendo reformadas en Granada.

### 2.6.3. Las reformas de las Estancias Nuevas de la Casa Real Vieja (1532-1536)

Para adaptar las Estancias Nuevas a las innovadoras residencias italianas<sup>436</sup>, Machuca adaptó el conjunto arquitectónico hasta crear una planta en forma de U. De este modo, igual que había hecho Peruzzi en la

---

<sup>431</sup> GORSE, George L. «Unpublished Description of...»p. 322.

<sup>432</sup> Como recoge Laura Stango, el Emperador se alojó en la Villa en sus visitas posteriores a la ciudad en 1536, 1538, 1541 y 1543, aunque los fastos para su ingreso fueron de menor esplendor. STAGNO, Laura. «Soberani spagnoli a enova: entrate trionfali e “hospitaggi” in casa Doria. En: BOCCARDO, Piero, COLOMER, Jose Luis y FABIO, Clario di (coord.). *Genova e la Spagna. Opere, artista, committenti, collezionisti*. Milán: Silvana, 2002. p. 79.

<sup>433</sup> DACOS, Nicole. «Julio y Alejandro...»p. 101.

<sup>434</sup> MARTÍNEZ JIMÉNEZ, Nuria. «La trayectoria italiana de Julio Aquiles en el círculo de Rafael». *Archivo Español de Arte*, 92, 365 (2019), p. 15.

<sup>435</sup> Este hecho también fue recogido por DESWARTE-ROSA, Sylvie. «“Genoa... Toda cidade e pintada dentro e de fora” Francisco de Holanda a Gênes en juin 1538». En PARMA ARMANI, Elena. *Perino del Vaga. Prima, durante, dopo*. Genova: De Ferrari, 2001, p. 46.

<sup>436</sup> Paralelamente comenzó a levantarse el Palacio Nuevo introduciendo un nuevo planteamiento arquitectónico más cercano a las formas italianas, aunque los resultados no comenzaron a verse hasta 1536. MARÍAS, Fernando. «El palacio de...»,pp. 123, 126.



Villa Farnesina<sup>437</sup>, creó un espacio en el que la arquitectura, la pintura y la naturaleza<sup>438</sup> se fundían de forma armónica.

Como se deduce de la carta de Contarini, Machuca contaba con 12.000<sup>439</sup> ducados al año durante cuatro años. En las obras arquitectónicas realizadas entre 1532 y 1536 se alteraron las dimensiones de los cuartos nuevos, ampliando el segundo y alterando los vanos para unirlo al corredor nuevo y se levantó la Galería de Levante<sup>440</sup> sobre la antigua cerca. De esta forma se conformó un singular espacio entorno al jardín.

La conformación del Jardín de Daraxa o de los Mármoles en relación con las Estancias Nuevas es un tema poco conocido pero de gran importancia para el conjunto. Ante la ausencia de documentación sobre estos espacios, se han planteado diversas hipótesis. Rosa López Torrijos indicó que fue diseñado por Machuca, entre 1537 y 1544, basándose en la

---

<sup>437</sup> Tafuri planteó la relación entre las L de la Farnesina y Villa Madama en la conformación del Palacio de Carlos V. TAFURI, Manfredo. «El palacio de ...» p. 82.

<sup>438</sup> En este punto nos gustaría plantear además, el interés manifiesto de Carlos V por los jardines, en efecto, cuando Rosenthal aborda los espacios ajardinados del Palacio de Carlos V recoge que el emperador “plantó el jardín de la casa de retiro de Yuste, y para este pidió plantas raras sus muchos reinos”. ROSENTHAL, Earl. «Los programas imperiales. El Renacimiento español y los programas arquitectónicos imperiales en Granada». En: QUESADA DORADOR, Eduardo, TORICES ABARCA, Nicolás. *Granada, la ciudad carolina y la universalidad*. Granada: Universidad de Granada, 2000, p. 69.

<sup>439</sup> Que pudieron verse incrementados con el incremento de la financiación obtenida en 1533 por Luis Hurtado de Mendoza: 60.000 ducados del nuevo “servicio” a los moriscos y 50.000 para continuar la obra. REDONDO CANTERA, M. José. «La arquitectura de...» p. 80.

<sup>440</sup> Estas reformas entran en consonancia con las obras de los alcázares reales de Sevilla para las que en diciembre de 1532 fueron contratados en Génova los escultores Gian Giacomo della Porta, Antonio Maria Aprile, Antonio Novo di Lanzia y Niccolò da Corte para realizar las pilastras y las columnas del patio inferior y del corredor superior de los Alcázares de Sevilla. Este contrato finalmente no se realizó como está estipulado, aunque Antonio María Aprile sí viajó a Sevilla donde realizó las columnas de las galerías bajas y altas del patio de las Doncesas en 1532 y 1534. MARÍAS, Fernando. «La magnificenza del marmo, la scultura genovese e l'architettura spagnola (secoli XV-XVI)». En: BOCCARDO, Piero, COLOMER, Jose Luis y FABIO, Clario di (coord.). *Genova e la Spagna. Opere, artista, committenti, collezionisti*. Milán: Silvana, 2002. p. 64. MORALES, Alfredo J. «Los palacios de la monarquía hispana en época de la reina Juana I». En: ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel (dir.). *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*. Valladolid: Ayuntamiento de Tordesillas, 2010, pp. 97-112, p. 110.

fecha de remodelación de los baños planteada por Rosenthal<sup>441</sup>. Por otra parte, Redondo apuntó que el patio aún no estaba proyectado en 1530, por lo que se debió crear en torno a 1538 cuando se construyeron las galerías<sup>442</sup>. Matilde Casares en cambio, sugiere que el Patio de Daraxa o de Lindaraja fue construido entre el 1526-1533<sup>443</sup>. Nosotros pensamos que el jardín, que como indicamos no aparece en el Plano Grande (1531- 1532) es fruto de las reformas del conjunto de las Estancias Imperiales, por lo que debió edificarse entre 1532 y 1536. En efecto, en numerosas ocasiones el maestro de obras, Pedro Machuca, el jardinero Gordufa<sup>444</sup> y los pintores Julio y Alexandre aparecen juntos en los cuadernos y algunas de las mismas plantas del jardín aparecerán representadas en los techos de las Salas de las Frutas<sup>445</sup>.

Por otra parte, como recogió Redondo, en la carta enviada por Tendilla al Emperador en 1535 indica que “en el aposento que vuestra majestad solía posar en esta casa he hecho hazer siete piezas medianas y pequeñas”. En el Plano 1531, únicamente aparece la palabra “nuevo” en seis. A nuestro juicio, la séptima estancia es la Estufa<sup>446</sup>.

La Estufa constituye la parte fundamental de nuestro objeto de estudio, no sólo por su importancia en el contexto de las Estancias Imperiales, sino porque aún podemos observar la mayor parte de sus pinturas murales.

La creación de la Estufa constituye una de las transformaciones cristianas más acertadas, puesto que con escasos pero esenciales modificaciones en la estructura original de la torre se configuró una de los espacios más singulares y sofisticados del Renacimiento hispano.

---

<sup>441</sup> LÓPEZ TORRIJOS, Rosa. «Las pinturas de la Torre de la Estufa o del Peinador». En: GALERA ANDREU, Pedro *Carlos V y la Alhambra. Catálogo de la Exposición, 24 julio – 30 diciembre de 2000*. Granada: Patronato de la Alhambra, 2000, pp. 109-128 p. 111.

<sup>442</sup> REDONDO CANTERA, M. José. «La arquitectura de...», p. 97.

<sup>443</sup>CASARES LÓPEZ, Matilde. «*La ciudad Palatina...* p. 59.

<sup>444</sup> Cuaderno de abril de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 28, fol. 23v.

<sup>445</sup>Según el estudio del jardín de Daraxa o de los Mármoles realizado por Galera, éste se componía de varios “cuadros en los que se cultivaban jazmines, naranjos, limones, cidros y cipreses. También había algunas macetas de albahaca GALERA MENDOZA, Esther. «Los jardines de la Alhambra durante el reinado de los Austrias». En *Goya*, 333 (2010),p. 294

<sup>446</sup> REDONDO CANTERA, M. José. «La arquitectura de...», p. 82.

Manuel Gómez Moreno identificó el término “estufa”<sup>447</sup> que se halla en la documentación y que hacía alusión a lo que hoy conocemos por Peinador de la Reina; sin embargo, la primera investigadora en profundizar sobre el significado fue Nicole Dacos. Tras analizar la terminología y realizar diversas comparaciones estilísticas, la historiadora concluyó que la estufa de la Alhambra, es una sala de baño<sup>448</sup> al modo de las estufas italianas del Renacimiento. Concretamente, identificó el paradigma principal en la estufa del Cardenal Bibbiena, donde Pedro Machuca habría colaborado como pintor. Desde entonces, la mayor parte de los investigadores han aceptado esta premisa. Pero, hasta el momento no se ha abordado la relación entre ambos conjuntos desde el punto de vista conceptual y arquitectónico.

A grandes rasgos, una estufa<sup>449</sup> es un espacio arquitectónico relacionado con el baño y, en principio, tenía una función esencialmente terapéutica. Su origen se remonta a las termas romanas, pero fue en el último cuarto del siglo XV cuando los baños se consolidaron entre las estancias privadas de los palacios de las dinastías más influyentes de Italia (Milán, Mantua, Ferrara, Urbino o Nápoles), también Francia y Alemania<sup>450</sup>.

Esta difusión pudo deberse a las relaciones personales de los comitentes, pero también tuvo un peso primordial la propagación de los nuevos modelos arquitectónicos empleados por León Battista Alberti (Génova 1404- Roma 1472) y Francesco di Giorgio Martini (Siena, 1439-1502)<sup>451</sup>. En el caso de Alberti, Nancy Edwards indica que el arquitecto

---

<sup>447</sup> GÓMEZ MORENO MARTÍNEZ, Manuel. «Los pintores Julio y Alejandro y sus obras en la Casa Real de la Alhambra». *Boletín del Centro Artístico de Granada*. (Granada), 22 (1887), p. 190.

<sup>448</sup> DACOS, Nicole. «Julio y Alejandro...», p. 87.

<sup>449</sup> Según la Real Academia Española de la Lengua el término “estufa” deriva del verbo estufar. A su vez, éste procede del latín vulgar \*extuphāre “caldear con vapores”, y este del griego ἐκτύφειν ektýphein “ahumar”, “atizar el fuego”, derivado de τῦφος týphos “humo”, “vapor”. Entre las múltiples acepciones del diccionario se encuentran dos que se ajustan bastante bien a nuestro objeto de estudio: “Lugar destinado en los baños termales a producir un sudor copioso”.

<sup>450</sup> Edwards, Nancy Elizabeth. *The Renaissance “stufetta” in Rome: the circle of Raphael and the recreation of the antique*. PhD. 1983. University of Minnesota. p. 14.

<sup>451</sup> Francesco di Giorgio Martini trabajó en Urbino entre 1475 y 1484 (período en el que pudo coincidir con Pedro Berruguete). Entre otros proyectos arquitectónicos proyectó la paradigmática estufa de Urbino. SINISALO, Jarkko. «Le stufe romane», En: CONTARDI, Bruno [Herausgeber]. *Quando gli dei si spogliano : il bagno di Clemente VII a*

había diseñado un *Edificium thermanum*. Este proyecto, que en principio pudo ser una propuesta para la familia Este<sup>452</sup>, pudo haberse convertido en la estufa construida en Mantua en torno a 1496 para el marqués Francesco II. “En este “luogo di delizia”, habría delicados baños, donde se podía sentir el vapor del agua caliente y oler sus perfumes. Un espacio que corresponde con lo que Alberti llama *Sudatio* “será seco cuando quiera, y cuando quiera húmedo y perfumado”<sup>453</sup>. Sin embargo, no hemos encontrado más referencias sobre este espacio y hasta el momento no tenemos constancia documental sobre la participación del tratadista en el palacio de los Gonzaga<sup>454</sup>.

Desde el punto de vista práctico el arquitecto más influyente fue Francesco di Giorgio Martini. La obra paradigmática se encuentra en los cuartos de baño del Palacio Ducal de Urbino basados “en las antiguas termas romanas, construido y decorado como parte del palacio, utilizando en particular las descripciones de las termas de Vitrubio”<sup>455</sup>. Uno de los primeros seguidores fue Baccio Pontelli (conocedor de la obra de Giorgio durante su estancia en Urbino (1480- 1482) entre sus obras destaca el baño de la Rocca de Ostia diseñado para el obispo de Giuliano della Rovere (Julio II)<sup>456</sup> que se construyó una en sus Estancias Vaticanas.

Desde entonces, en las primeras décadas del siglo XVI las estufas se convirtieron en la representación más evidente de la unión entre la antigüedad y la modernidad renacentista, por lo que tuvieron una gran difusión hasta mediados de siglo. El ejemplo paradigmático es la Stufetta del Cardenal Bibbiena en las Estancias Vaticanas (diseñada por Rafael y ejecutada por sus colaboradores más destacados Giovanni, Giulio, Penni, Perino o Machuca. El uso de este tipo de baño se fue extendiendo rápidamente por Roma donde encontramos estufas realizadas por artistas de la escuela de Rafael como la del Palacio de la Cancillería, el Palacio Baldassini o la estufa de Clemente VII en Castel Sant’Angelo. Paulatinamente se fueron incluyendo en palacios de toda Italia como la del Palazzo Vecchio de Florencia o la del Palacio de Marmirolo conocida por

---

*Castel Sant’ Angelo e le altre stufe romane del primo Cinquecento*, Roma : Romana Soc. Ed., 1984, p. 11.

<sup>452</sup> Edwards, Nancy Elizabeth. *The Renaissance “stufetta”* .... p. 9.

<sup>453</sup> *Ibidem* .... p. 9.

<sup>454</sup> *Ibid.* p. 9.

<sup>455</sup> *Ibid.* p. 11.

<sup>456</sup> *Ibid.*,p. 15.

Carlos V durante su estancia en Mantua en 1530. En este contexto, indicamos que entre las nuevas disposiciones del Emperador al Conde y a Machuca se encontraría la construcción de una estufa junto a sus aposentos.

La incorporación de la estufa fue uno de los principales retos a los que se enfrentó Machuca. Como propuso Nicole Dacos<sup>457</sup> el principal paradigma empleado por Machuca fue la Stufetta del Cardenal Bibbiena, donde había trabajado en 1516. Sin embargo, Machuca trabajó como decorador, por lo que pensamos que para comprender su funcionamiento debió de recurrir a los textos conservados en la Biblioteca del Conde de Tendilla<sup>458</sup>. En ella se encontraban volúmenes de Vitrubio –donde se hacía referencia a las termas romanas- y los textos de Francesco de Giorgio Martini (encargado de la realización de la estufa de Urbino) y Leon Battista Alberti (diseñador de la estufa de Mantua).

Torrijos destacó que la presencia de una Estufa en la Alhambra carecía de sentido puesto que los baños reales se habían conservado<sup>459</sup>. En este sentido, pensamos que Machuca no diseñó una estufa como espacio dedicado al baño, sino como un lugar de descanso.

Para ello, adaptó el retrete de la Reina, ubicado en la antigua torre de Abū l-Haÿÿâÿ. Las primeras reformas se centraron en el piso superior. Según Torres Balbás, para unir la torre con las demás habitaciones se desmontaron las cubiertas alrededor de la linterna y se elevaron los muros de la torre para construir una habitación nueva al mismo nivel del corredor erigido sobre el adarve de la muralla<sup>460</sup>. Esta se comunicaría con el segundo dormitorio principal a través de un corredor<sup>461</sup> ubicado junto a la escalera de caracol que bajaba al piso inferior<sup>462</sup>, donde se encontraba la antigua puerta de acceso a la torre. A continuación, se concluyó la Estufa que aparece inconclusa en el Plano (1531/1532), y todo ello se cubrió con una cubierta a cuatro aguas.

---

<sup>457</sup> DACOS, Nicole. «Julio y Alejandro...» p. 90.

<sup>458</sup> MARÍAS, Fernando «El palacio de ...», p. 123.

<sup>459</sup> LÓPEZ TORRIJOS, Rosa. «L'influsso di Raffaello nella pittura spagnola del Cinquecento». En: Raffaello e l'Europa. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello stato. Libreria dello Stato, 1990. p. 703.

<sup>460</sup> TORRES BALBÁS, Leopoldo. «Paseos por la...» p. 196.

<sup>461</sup> Este corredor en un incendio en 1797 (aún se ve en el plano de Hermosilla de 1770).

<sup>462</sup> TORRES BALBÁS, Leopoldo. «Paseos por la...» p. 205.

El arquitecto sostiene que se mantuvieron las nueve ventanitas de medio punto (aunque las centrales fueron ensanchadas)<sup>463</sup>; sin embargo, analizando los tipos de trazos y de grafitos del Plano<sup>464</sup> se aprecia que la remodelación del interior consistió en la eliminación de los muros interiores y la redefinición de una estancia pequeña (que en principio no contemplaba la existencia de vanos en su perímetro), rodeada por una galería y comunicada con la antecámara por un vano central. Este hecho, conduce a pensar en el planteamiento de una estufa cerrada como las romanas. Sin embargo, ante la existencia de baños en la Alhambra<sup>465</sup> pensamos que Machuca adaptó el modelo propuesto por Alberti<sup>466</sup> incorporando las nueve ventanas para aprovechar el calor solar a través de las vidrieras<sup>467</sup>. De esta forma se conformó la característica fachada de la torre<sup>468</sup>.

Otro aspecto singular es la cubierta interior. Acorde con las estufas romanas (como la de Bibbiena o Clemente VI) la estancia de la estufa debía estar cubierta por una bóveda, preferentemente de espejo. Justo debajo del artesonado se encuentran ciertos restos de yeso y partes muy deterioradas, lo que podría indicar la existencia de una bóveda. Según Torres Balbás en principio sobre este espacio había una bovedilla de mocárabes, pero esta se retiró y el techo árabe de cuatro paños y almizate,

---

<sup>463</sup> *Ibidem*, p. 200.

<sup>464</sup> Para comprender el proceso debemos guiarnos por los trazos de los grafitos: las partes delimitadas y pintadas en gris corresponden a las construcciones preexistentes, las zonas dibujadas con grafito suave a las nuevas.

<sup>465</sup> La incoherencia de construir un espacio dedicado a los baños de vapor, cuando ya había unos baños ya la planteó Torrijos. LÓPEZ TORRIJOS Rosa, «Los grutescos de Rafael y Udine en la pintura española. La estufa y la logia de Carlos V». *Storia dell' Arte*, 60 (1987), p. 171.

<sup>466</sup> Según Leon Battista Alberti las características de una estufa son: un espacio de doble altura, a modo de hipocausto romano, en cuyo cuerpo inferior se localizaría una caldera para calentar el suelo y las paredes, siguiendo los modelos de Plinio el Viejo. Además, debería de tener grandes ventanas para favorecer la aclimatación del espacio a través de los rayos solares. Junto a ella se encontraría una pequeña habitación que serviría de vestuario y que se comunicaría con los aposentos principales y con la habitación auxiliar. Todo ello decorado con grutescos y decoración a la antigua.

<sup>467</sup> Diseñadas y colocadas por Arnao de Vergara y el cerrajero Francisco Atienza en mayo de 1538. Cuaderno de mayo de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 29, fol. 3v.

<sup>468</sup> Fachada que remite a la torre que aparece el Papa León X en la pintura del *Incendio del Borgo* pintado en 1514 en las Estancias Vaticanas.

cuajados de lazos de ocho se doró y pintó en el siglo XVI<sup>469</sup>. Por tanto las dos habitaciones de la torre se cubrían con techumbres de madera pintadas y doradas<sup>470</sup>.

De esta forma vemos, que conceptual y arquitectónicamente Machuca no construyó una estufa a la manera italiana, entendida como una sala pequeña y recogida destinada a los baños de vapor, sino que mantuvo su antigua función como “aposento recogido y abrigado, al que se da calor artificialmente” recogida en la RAE. Este espacio, como ya indicó Argote, podría ser perfumado a través de la losa perforada por la que pasaban las fragancias aromáticas quemadas en la caldera del piso inferior<sup>471</sup>. Este calor pasaría a través del arco central a la habitación contigua donde se ubicaría una especie de *studiolo* iluminado por las ventanas.

Como indicamos al inicio, el presupuesto debía distribuirse entre 1532 y 1536. Sin embargo, pensamos que las obras debieron agilizarse ante una posible visita imperial. Tenemos constancia que Carlos V quería visitar

---

<sup>469</sup> Según Torres Balbás, la torre originalmente tuvo una bovedilla de mocárabes, pero fue retirada y fue el artesonado el que se pintó y doró en el siglo XVI. TORRES BALBÁS, Leopoldo. «Paseos por la ...», p. 200.

<sup>470</sup> En el caso de la de la habitación de Faetón, pudo mantenerse la bóveda del Quinientos. En el caso de la Sala de Túnez, como veremos el alfarje primitivo fue sustituido entre octubre de 1541 y enero de 1542 florones dorados sobre fondo azul.

<sup>471</sup> ARGOTE, Simón. *Nuevos paseos histórico, artísticos, económico-políticos por Granada y sus contornos*. Granada: Imprenta de D. Francisco Gómez Espinosa de los Monteros, ca. 1805, p. 187. Desde entonces, la mayor parte de los trabajos que abordan el Peinador mencionan la existencia de esta singular losa.

El tema de las estufas en España no está estudiado; sin embargo su uso debió de difundirse rápidamente. Una de las primeras fue la Estufa del Palacio de Cobos en Valladolid estudiada por el Dr. Ramiro en su tesis doctoral. Por su parte, Veronique Gérard indicó la existencia de una estufa en uno de los cubos del Alcázar de Madrid, Luis de Quijada poseía una en su casa de Villagarcía y el propio Emperador disfrutó de su uso durante su retiro en Yuste. Para ello, en la sala de la estufa-estudiolo se colocó una mesita y estanterías para libros. Según Hinojosa la estufa empleada en Yuste era un artilugio que venía desde Flandes. Por lo que Quijada le prestó la suya, instalada en su casa de Villagarcía. La estufa se instalaba en una estancia y el calor pasaría a la contigua a través de un corredorcillo. En la habitación había unas cristaleras que se habrían al paisaje y a la huerta donde estaba la galería. HINOJOSA CANOVACA, Juan Carlos. «La torre de la Estufa y la introducción del clasicismo en la Alhambra». *Cuadernos de la Alhambra* (Granada), 42 (2007), p 70.

Granada en abril de 1534<sup>472</sup>, pero el viaje se debió retrasar por lo que la siguiente intención la encontramos en Navidad<sup>473</sup>. Al año siguiente la intención debió de ser más firme, por lo que las obras se aceleraron como se evidencia en la carta enviada por Tendilla en octubre de 1535<sup>474</sup>. En ella se indica que en 1535 las siete piezas destinadas al aposento del emperador estaban concluidas<sup>475</sup>. Como resultado podemos situar en 1535 la culminación de las obras arquitectónicas de las Estancias Imperiales, cuya función inicial había sido la ampliación y el aderezo para los aposentos reales integrados en los Palacios Nazaríes, pero que terminaron convirtiéndose en un espacio de representación imperial y paradigma de la pintura mural del Renacimiento en España.

---

<sup>472</sup> “Circa del star della corte in Toledo (ouer havie) ad andar in altra parte ogni giorno se ne muta parlare percio che hoggi stiamo tutta estadi in toledo ne paramo fin tanto che l’mp<sup>ce</sup> habbia partorito. Domani andiamo a Vagliadoli, l’altro a Burgos, l’altro a Granada, io in q<sup>ta</sup> cosa me remetto alli effetti...” Carta del embajador de Mantua en España, G. Agnello, 3 de abril de 1534, ASMn. Archivo Gonzaga, caja 587, leg. 190.

<sup>473</sup> “Si è levata una voce, che fatto Natale andaremo a Sivilia e ti li a Granada a farli la Estadi ma come che q<sup>te</sup>cose le partir della corte non si sappia no se no’ in fatto R<sup>ta</sup>voce e sermata per Nulla”. Carta del embajador de Mantua en España, G. Agnello, 7 de octubre de 1534. ASMn. Archivo Gonzaga, caja 587, leg. 305v.

<sup>474</sup> A partir de 1535 María José Redondo estableció el inicio de la remodelación de los Aposentos de la Emperatriz. Sin embargo, hasta el momento no tenemos constancia de la existencia de decoraciones por lo que en este trabajo no abordaremos estos espacios. REDONDO CANTERA, M. José. « La arquitectura de... pp. 67-106.

<sup>475</sup> *Ibidem*, p. 81.



# III

## PROCESO ORNAMENTAL DE LAS ESTANCIAS IMPERIALES

### 3.1. Dirección y supervisión de las obras

Más allá de las reformas arquitectónicas, pensamos que la gran innovación surgida del acercamiento del Emperador y de su Corte imperial a la pintura mural del Renacimiento en Italia fue la decisión de ornamentar las residencias de Francisco de los Cobos en Valladolid y Úbeda, y las Estancias Imperiales de la Casa Real Vieja de la Alhambra. Para ello, se contrató a Julio Aquiles y Alexandre Mayner.

Desde la publicación de las investigaciones de Gómez Moreno, la mayor parte de los estudios que abordan las pinturas se han centrado la descripción y el análisis de las obras principales: las historias de Faetón y las escenas de la campaña de Túnez. Por otra parte, numerosos investigadores han otorgado la autoría (tanto de la ejecución como de los diseños) a los pintores Julio Aquiles y Alexandre Mayner. Sin embargo, en pocas ocasiones se ha tratado la decoración mural como parte integrante del proyecto global, lo que implica que el taller de decoradores también estuviera supervisado por el maestro de obras.

A nuestro juicio, todo el conjunto (desde su concepción hasta la culminación del programa ornamental) fue diseñado y supervisado por Pedro Machuca junto al comitente Luis Hurtado de Mendoza y, en última

instancia, por el Emperador. Este hecho, que *a priori* nos resulta evidente, no ha sido a penas tratado por la historiografía.

La primera mención que encontramos sobre la intervención de Machuca en el programa pictórico la ofrece Fernando Marín. El pintor y académico granadino propuso que igual que el Emperador había encargado a Machuca la construcción del palacio nuevo y de las Estancias Imperiales, también le habría encargado la decoración. De esta forma, justificaba, además, la similitud de las pinturas granadinas con las de Rafael<sup>476</sup>.

Años más tarde, Rosa López Torrijos y Christoph Frommel<sup>477</sup> plantearon la posibilidad de que Machuca interviniera en el diseño del programa iconográfico. En esta línea, pensamos que el maestro mayor debió crear el proyecto global del ornato<sup>478</sup>, hecho que no impide que en ciertos aspectos intervinieran los artistas italianos, que fueron contratados directamente por el Emperador y por su secretario, Francisco de los Cobos con el fin de incorporar las novedades practicadas en el seno de los talleres más relevantes del *cinquecento* italiano.

Para corroborar esta hipótesis nos basamos en las Instrucciones de 1546-1549 donde se recoge que la primera función del maestro de obras era:

“traçar y hordenar todo lo que en la dicha obra de la casa real que en esta alhambra se edifica sea de hacer conforme a la traça que el marques mi señor dexo y dar a los entalladores y canteros y otros oficiales, que en ella trabaxan, los dibuxos, y dé diseños de lo que an de hacer, con sus proporçiones y tamaños precisos conforme al arte del arquitectura”<sup>479</sup>.

---

<sup>476</sup> MARÍN Fernando. «Pinturas en Granada...», pp. 163- 164.

<sup>477</sup> LÓPEZ TORRIJOS, Rosa. «La Escuela de Rafael y el bodegón español». *Archivo Español de Arte* (Madrid) 59, 233, p. 47. FROMMEL Christoph Luitpold. «Il Palazzo di...»,p. 84

<sup>478</sup> MARTÍNEZ JIMÉNEZ, Nuria. «La escuela de la Alhambra: de Aquiles y Mayner al florecimiento de la pintura mural en Granada». En: ALMANSA MORENO, José Manuel, MARTÍNEZ JIMÉNEZ, Nuria, QUILES GARCÍA, Fernando (eds.). *Pintura mural en la Edad Moderna entre Andalucía e Iberoamérica*. Sevilla: Universo Barroco Iberoamericano. Vol II. 2018, p. 63.

<sup>479</sup> ROSENTHAL, Earl. *El palacio de...*p. 286.

Del texto se deduce que Pedro Machuca, como maestro de obras, era el encargado de la elaboración de los dibujos y diseños que previamente debía aprobar el Conde.

Luis Hurtado de Mendoza tuvo un papel muy activo al ser el Alcaide de la Alhambra y, también, intermediario directo con el Emperador. Como comitente estaba al tanto de los progresos de las obras a través del maestro, los superiores, “veedores” y funcionarios. Igual que otros mecenas como Federico Gonzaga<sup>480</sup>, también intervenía en la adquisición de los materiales pedidos por los artistas y artesanos en el momento en el que hubiera necesidad. Todo ello se muestra en la correspondencia, donde el Marqués de Mondéjar aparece como encargado de la aceptación de los proyectos propuestos por Machuca, así como del correcto funcionamiento de las obras en el tiempo estipulado. Un ejemplo de esta relación lo encontramos en la carta enviada al Emperador en 1535 donde dice:

“Pues – a my parecer y a el de otros que lo saben mejor juzgar (la obra) va de manera que vuestra majestad puede holgar que se aya hecho por su mandado a vueltas las otras cosas de mas calidad y porque una de las mejores cosas que pueden tener las obras de los principes y en lo que se an de aventajar de las de los otros es en que se hagan en pocos años”<sup>481</sup>.

Por otra parte, en las Instrucciones destaca el hecho de que el Maestro realizara los diseños para los “entalladores y canteros y otros oficiales”... “con sus proyecciones y tamaños precisos conforme al arte de la arquitectura”<sup>482</sup>. Este último matiz ha motivado que, en numerosas ocasiones, la función de Machuca haya sido equiparada a la de arquitecto. Sin embargo, como se deduce de los textos antiguos y de su contemporáneo Vasari, el diseño parte de una imagen interna o idea, es decir, es una creación mental<sup>483</sup>. Esta concepción, relega la fase ejecutiva de una obra de arte a un segundo plano. En este sentido, pensamos que la expresión el “arte de la arquitectura” recogida en la normativa no debe ser entendida únicamente como el diseño y la construcción del edificio, sino que debe ampliarse a todo el proyecto de renovación del espacio de la

---

<sup>480</sup> BAZZOTTI, Ugo. «Osservazioni sul cantiere giuliesco di Palacio Te». En: *Federico II Gonzaga e le arti*, F. Mattei (coord.) Roma: Bulzoni Editore, 2016, pp. 65-108.

<sup>481</sup> REDONDO CANTERA, M. José. “La arquitectura de ...”, pp. 81- 82.

<sup>482</sup> ROSENTHAL, Earl. *El palacio de...* p. 286

<sup>483</sup> VASARI, Giorgio. *Las vidas de ...*, p. 59.

Alhambra, en el cual se incluía, sin duda, el revestimiento pictórico de sus muros.

Igual que en los proyectos arquitectónicos, tras asumir el encargo, el maestro debía dar forma a la idea de los patronos asimilando el tema propuesto y aportando nuevas interpretaciones<sup>484</sup>. A continuación, como indican las Instrucciones, tenía que presentar un proyecto al Conde y al Emperador para su posterior aceptación.

### 3.1.1. Diseño del programa iconográfico

Acorde con la metodología planteada por Minguell Carnenyès, antes de llevar a cabo el proyecto pictórico, el maestro debía tener en cuenta los principales condicionantes internos y externos<sup>485</sup>. Los factores internos están delimitados por la propia arquitectura. En este sentido, la labor de Machuca como arquitecto le facilitó el diseño de estrategias compositivas que resolvieran los problemas de distorsión visual en la observación del conjunto (existencia de superficies planas, curvas, ventanas y puertas, etc.), contribuyendo a su ocultamiento o reafirmación, al incluir el paisaje exterior en la composición. Este hecho se evidencia claramente en el programa pictórico de las Estancias y de la torre en la que la conexión entre arquitectura, pintura y paisaje es constante.

En virtud del soporte también resulta esencial tener en cuenta la interacción de la pintura mural con el espacio. Las pinturas realizadas sobre tabla o sobre lienzo pueden trasportarse o ejecutarse en el propio taller; sin embargo, la decoración mural implica la acción directa sobre el muro (que puede estar en el interior o en el exterior), por lo que el conocimiento de los condicionantes externos es esencial en la organización del trabajo y en el resultado de la obra. Granada presenta temperaturas muy altas en verano y bajas en invierno, a lo que hay que incluir la humedad propia del Darro que transcurre a los pies de la fortaleza. Estas condiciones inciden en el acabado de la obra puesto que alteran el comportamiento de los materiales e influyen en los niveles de humedad del muro, alterando así el proceso de secado. En este sentido, la orientación de la torre o las condiciones climatológicas de cada estación

---

<sup>484</sup> MINGUELL CARNEYES, Josep. *Pintura mural al fresco. Estrategias de los pintores*. Lleida: Universitat de Lleida, 2014, p. 97

<sup>485</sup> *Ibidem*, p. 53. Si bien es cierto que se trata de un libro basado en la ejecución contemporánea pensamos que es una fuente fundamental para comprender los procedimientos empleados por los pintores murales.

debían ser tenidas en cuenta a la hora de realizar las pinturas, sobre todo en los corredores exteriores. En definitiva, como recoge Minguell "el pintor tiene que construir una síntesis de la pintura en el espacio"<sup>486</sup>.

Una vez controlado el espacio Machuca debió diseñar el programa iconográfico de la Estufa, los Corredores y las Estancias Nuevas, donde se desarrollarían los contenidos simbólicos y conceptuales propuestos por los mecenas. Como recoge Bodard, Carlos V no desarrolló una política artística particular, pero de sus encargos se desprende su predilección por la pintura religiosa, de historia y por los temas mitológicos, concretamente por aquellos ciclos alegóricos de un intenso significado moral<sup>487</sup>. En este sentido, encontramos las representaciones pictóricas del mito de Faetón, con una importante carga simbólica<sup>488</sup> y la representación de la Campaña de Túnez, pero también los relieves escultóricos del Palacio de Carlos V; aunque en este caso se desprende un fuerte carácter propagandístico<sup>489</sup>.

Para su creación, Machuca pudo contar con los dibujos y grabados que circulaban por Granada; especialmente, con la biblioteca del Conde de Tendilla en la que se encontraban, entre otros ejemplares, la *Historia Natural* de Plinio, *Diez libros de la Arquitectura* de Vitrubio, los *Diez libros de la Arquitectura* de Alberti o el *Codex Escorialensis* que ya había sido empleado en el Palacio de la Calahorra<sup>490</sup> y, sobre todo, su propia experiencia italiana.

---

<sup>486</sup> *Ibid.* p. 53.

<sup>487</sup> BODART, Diane. H. *Tiziano e Federico...*, p. 59.

<sup>488</sup> En efecto, como recoge Checa, Erasmo en el *Enchiridion*, "ejemplificaba el tema de la prudencia del príncipe por medio de la fábula de Faetón, que ha de aprender con placer, para advertir, "que él es imagen y trasunto del propio semidiós fracasado". CHECA, Fernando. *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450-1600*, Madrid 1983, p. 180.

<sup>489</sup> HENSSLER, Rainer. «Una visión en ...», p. 237. En este sentido, según el autor el Emperador también es representado como "príncipe victorioso" en las pinturas del Peinador. Entre las numerosas obras que abordan las esculturas del palacio destacamos, CHECA, Fernando. *Carlos V y la imagen del héroe del Renacimiento*, Madrid 1987, pp. 41-61. CHECA, Fernando. *Pintura y escultura...*, pp. 171-186.

<sup>490</sup> Dos de los principales estudiosos que han trabajado sobre la influencia del *Codex Escorialensis* en el Palacio de la Calahorra han sido Fernando Marías y Miguel Ángel León Coloma: MARÍAS, Fernando. «Sobre el Castillo de la Calahorra y el *Códex Escorialensis*». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M)*, 2 (1990), pp. 117-129; LEÓN COLOMA Miguel Ángel. «Ovidio en el Palacio de la Calahorra: La fortuna y el Marqués del Cenete». En: ZAFRA MOLINA, Rafael, AZANZA LÓPEZ, José Javier. *Emblemática transcendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*. Universidad de Navarra, 2011, pp. 387-398.

En este sentido, pensamos que los modelos más relevantes empleados por Machuca fueron los espacios en los que él mismo había intervenido durante su estancia en Roma. Sin embargo, anteriormente indicamos, que el hito esencial en la introducción de la pintura mural clasicista en la Alhambra fueron las visitas a Italia de la Corte Imperial entre 1528 y 1533. A pesar de su retorno a Italia en 1527, el maestro toledano no había conocido los conjuntos del recorrido imperial, por lo que a pesar de mantener su posición preeminente, la llegada de los pintores Aquiles y Mayner resultó esencial para la creación de un programa iconográfico equiparable a los imponentes ciclos que revestían los muros de las residencias italianas, con asombrosas pinturas que, además de dignificar los espacios, ensalzaban de forma alegórica el poder y prestigio del Emperador.

### **3.2. Una *bottega* italiana en el corazón de la Alhambra.**

Como maestro mayor, Pedro Machuca debía encargarse de la supervisión: gestión de materiales, preparación y verificación del buen estado de los soportes – lúneos, murales y pétreos- realización y supervisión de los programas, así como de la protección y mantenimiento de las obras del conjunto de las Casas Reales. Ante ese volumen de trabajo, debió formar un equipo capaz de dar vida y dotar de belleza y majestuosidad a la obra empleando las complejas e innovadoras técnicas pictóricas gestadas en el Renacimiento Italiano.

El *modus operandi* empleado por Machuca en la Alhambra, no se entiende en el contexto hispano, sino en el italiano; donde artistas como Peruzzi, Rafael o Giulio Romano habían desarrollado con éxito un modelo de trabajo mucho más amplio a través de una hábil gestión de la mano de obra y de los recursos materiales y económicos, para satisfacer gratamente las peticiones de los comitentes.

Vimos anteriormente, que durante su estancia italiana, Machuca tuvo la oportunidad de aprender los principios de la arquitectura y de la pintura mural junto a los grandes maestros. Durante su estancia presencié, además, la gestación de algunos conjuntos paradigmáticos encabezados por Rafael en las primeras décadas del Renacimiento en Roma: la Villa Chiggi, la Stufetta del Cardenal Bibbiena o las Logias Vaticanas, cuya excepcionalidad reside en la armonía entre la arquitectura, el espacio circundante y la decoración mural.

Entorno a Rafael se creó un extraordinario círculo de artistas que difundieron las enseñanzas del maestro, no sólo en el campo de la pintura,

sino también en la dirección y supervisión de las obras de grandes empresas artísticas. En ellas, los maestros debían realizar los diseños para las reformas o la construcción de nuevas residencias, así como organizar los talleres de los distintos trabajadores, gestionar los materiales, responder ante los mecenas y supervisar que el resultado de las obras ejecutadas por los especialistas respondiera a un programa homogéneo. En este sentido, los principales herederos de la *bottega* de Rafael fueron: Giulio Romano en Mantua, Perino del Vaga en Génova y Pedro Machuca en Granada.

A pesar del conocimiento global de estas grandes empresas decorativas realizadas en Italia en las primeras décadas del *cinquecento*, la composición y la organización de las grandes *bottegas*, continua presentando amplias lagunas debido, en gran medida, a la ausencia de documentación; pero, también, a que los contratos los firmaba el maestro principal que posteriormente subcontractaba a sus colaboradores<sup>491</sup>. En este contexto, en muchas ocasiones, para conocer a los integrantes de estos talleres resulta inestimable el testimonio de Vasari recogido en su célebre obra: *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos*.

A estos vacíos documentales debe añadirse la complejidad intrínseca de cada maestro y su capacidad de gestión y organización. Por ejemplo, en el capítulo anterior, vimos que Peruzzi contaba con colaboradores puntuales en función de la obra que debía de ejecutar, estableciendo claramente la diferencia entre la proyección y la ejecución. En cambio Rafael, aun siendo el principal encargado de la realización de las trazas y diseños, favoreció la creación de una especie de escuela-taller que potenciaba el ágil y efectivo desarrollo de las obras, y, a la vez, favorecía el desarrollo de las capacidades de los colaboradores ofreciéndoles cierta libertad creativa en sus especialidades. De esta forma se advierte que el modelo organizativo de las grandes empresas del *cinquecento* es tan variado como la personalidad del maestro<sup>492</sup>.

En este mar de dudas encontramos dos casos excepcionales: las obras encabezadas por Giulio Romano en Mantua y las de Pedro Machuca

---

<sup>491</sup> Este hecho se evidencia en la documentación conservada en el Archivio di Stato di Mantova donde se recogen las nóminas pagadas por Giulio Romano a sus colaboradores como Reinaldo Mantovano o Primaticcio. FERRARI, Daniela. *Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie*. Vol.II Mantua: Pubblicazioni degli Archivi di Stato. Fonti XIV. Ministero per i beni culturali e ambientali ufficio centrale per i beni archivistici, 1992.

<sup>492</sup> Basta recordar que incluso el propio Miguel Ángel contó con la ayuda de colaboradores para la realización de tareas mecánicas.

en Granada. Gracias a la documentación conservada en el Archivo di Stato de Mantua es posible conocer el desarrollo de las obras dirigidas por Giulio Romano durante su estancia en la ciudad, a través de los registros de gastos, las compras o a las labores específicas que realizaron los integrantes de su taller. En el caso de la Alhambra, aunque la existencia de documentación era conocida<sup>493</sup>, hasta el momento no se había analizado minuciosamente el rico contenido de los Cuadernos de nóminas conservados en el Archivo del Patronato de la Alhambra y el Generalife. En ellos, se recogen los registros de actividad de los trabajadores, los sueldos recibidos y la adquisición de materiales.

Nos situamos, por tanto, ante una perspectiva totalmente novedosa que no ha sido abordada hasta el momento y que evidencia la importancia del conocimiento de las obras de las Casas Reales de la Alhambra para la comprensión de las grandes empresas artísticas del Renacimiento, puesto que el conjunto no se concibe como una creación en solitario, sino que “está al servicio del colectivo bajo una dirección”<sup>494</sup>. Una de las primeras informaciones que extraemos de la documentación es la existencia de un taller de pintores.

### 3.2.1. Composición del taller

Acorde con los modos de trabajo italianos, la empresa artística de las Casas Reales de la Alhambra, implicaba una rigurosa estructura jerárquica: el responsable proyectaba en contacto directo con el comitente, subdividía el trabajo y confiaba la ejecución a los colaboradores de las distintas competencias. De esta forma, Machuca se encargaba personalmente del trabajo creativo e intelectual, supervisando distintos equipos de especialistas que seguirían sus modelos impuestos<sup>495</sup>.

Como se recoge en las Instrucciones, entre las funciones de Machuca como maestro de obras se encontraba la coordinación de oficiales mayores y maestros (asentadores, carpinteros, azulejeros), la gestión del material y

---

<sup>493</sup> A pesar de que Palomino indicó la presencia de unos “papeles curiosos”, el primer historiador en advertir la presencia de Julio y Alexandre en la documentación fue Manuel Gómez Moreno. PALOMINO, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica*. Vol. III. Madrid: Aguilar, 1988, p. 35. GÓMEZ MORENO MARTÍNEZ, Manuel. «Los pintores Julio...», p. 190.

<sup>494</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, JUAN JOSÉ, *El artista en ...* p. 28

<sup>495</sup> La primera vez que expusimos esta organización fue en: MARTINEZ JIMÉNEZ, Nuria. «Escuela de la...», p. 64.



la adjudicación<sup>496</sup> de trabajos a artistas y artesanos, así como su supervisión<sup>497</sup>.

Para comprobar el buen funcionamiento del taller, el Maestro debía visitar la obra, al menos, una vez al día, para ver si los oficiales cumplían con sus trabajos y con las jornadas. En estas visitas debía verificar el estado de las obras, concertar y firmar las compras cotidianas<sup>498</sup>. Esto implica, que aunque tuviera la “obligación” de asistir diariamente a las obras, en ocasiones el Maestro debía ausentarse para supervisar otros espacios o incluso para concertar la adquisición de materiales.

Otra función esencial era la selección del personal. Frecuentemente, Pedro Machuca recurría a trabajadores residentes en la ciudad por lo que entre las nóminas de la Alhambra encontramos a pintores locales. Sin embargo, la decoración mural de las Estancias era excepcional puesto que, el propio Emperador (a través de Francisco de los Cobos) habría intervenido en la contratación de los maestros italianos Julio Aquiles y Alexandre Mayner, artistas que no sólo aportaron ciertas novedades al diseño del programa iconográfico, sino que encabezaron el taller de decoradores de la Casa Real<sup>499</sup>.

### 3.2.1.1. Maestros italianos: Julio Aquiles y Alexandre Mayner

En los capítulos anteriores vimos que en las primeras décadas del quinientos la pintura mural no había suscitado un gran interés por los mecenas hispanos. En efecto, este hecho pudo ser uno de los motivos por los que se interrumpió el proyecto de la Capilla Real donde participarían artistas con una trayectoria consolidada en los talleres de Miguel Ángel y

---

<sup>496</sup> En un principio el acceso al cuerpo de trabajadores de la Alhambra sería más o menos libre debido a la gran cantidad de mano de obra necesaria para ejecutar las obras. Sin embargo, de las Instrucciones se deduce que en algunos casos los obreros no estaban lo suficientemente cualificados o tenían una conducta- laboral y moral- cuestionable. Esto motivó la necesidad de una regulación tanto del acceso, verificando el conocimiento y las habilidades necesarias para desarrollar el trabajo ante el Obrero y ante el maestro mayor. Una vez contratado se verificarían tanto el buen desempeño del trabajo como las buenas prácticas.

<sup>497</sup> CRUCES, Esther. «La documentación sobre...», p. 37.

<sup>498</sup> ROSENTHAL, Earl. *El palacio de...*p. 286

<sup>499</sup> En este sentido, planteamos la posibilidad de que el propio Machuca, interviniera en la contratación de los artistas, más concretamente de Aquiles a quien coincidió en Roma. MARTÍNEZ JIMÉNEZ, Nuria. «La escuela de...», p. 63.

de Rafael en Roma: Alonso Berruguete, Pedro Machuca y Jacopo Florentino.

Esta situación cambió con el acercamiento del Emperador y de su Corte al arte del Renacimiento italiano. Tras la estancia de la Corte Imperial en Italia entre 1529 y 1533 la pintura mural, alcanzó una nueva significación en España. La fascinación por Italia<sup>500</sup> de diplomáticos, nobles y humanistas se reflejó en la contratación de artistas italianos para la incorporación de los parámetros renacentistas a la construcción de sus estancias y palacios, con el fin de demostrar su supremacía política y cultural.

Uno de los mecenas más influyentes fue Francisco de los Cobos. Tras su paso por Bolonia en 1530 había dado los primeros pasos para la contratación de los pintores boloñeses Biaggio delle Lame “Pupini” (1505-1511) y de Bartolommeo Ramenghi “Bagnacavallo” (1484-1542). Sin embargo, este contrato fracasó. Como indicamos, pensamos que uno de los factores que motivaron este hecho fue la fascinación del Emperador y, por supuesto de Cobos, por los grandes ciclos murales de Giulio Romano en Mantua, y de Perino del Vaga en Génova. En este espacio en concreto, pensamos que habían intervenido dos jóvenes pintores que ya gozaban de una trayectoria consolidada: Julio Aquiles y Alexandre Mayner.

Julio y Alexandre pertenecen a esa generación de pintores italianos que, formados en el círculo de Rafael en Roma, se trasladaron a otros centros artísticos al amparo de las nuevas construcciones patrocinadas por los grandes nobles del Renacimiento.

Julio Aquiles<sup>501</sup> nació en el seno de una importante familia de artistas activos en Roma entre la segunda mitad del *quattrocento* y la primera del *cinquecento*. Su padre, fue Marcantonio Aquiles<sup>502</sup>, pintor que desarrolló

---

<sup>500</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, *Pintura barroca en España (1600-1750)*, Madrid: Cátedra, 1992, p. 58.

El caso más destacado es el de Cobos, evidentemente las Estancias Imperiales, pero también destacan la casas de Bazán en Granada o la llegada de pintores genoveses para pintar en el palacio del Viso del Marqués.

<sup>501</sup> Parte de este apartado puede consultarse en el artículo: MARTÍNEZ JIMÉNEZ, Nuria. «La trayectoria italiana...», pp. 1-16.

<sup>502</sup> López Torrijos, Rosa. «La Escuela de...», p. 43.

gran parte de su carrera artística en Roma en el taller de su padre Antoniazzo Romano y Diana, hija de la segunda mujer de Antoniazzo<sup>503</sup>.

La primera referencia que hemos hallado sobre Julio en los archivos italianos se encuentra en un documento del Archivo de Estado de Rieti de 1524. En él se solicita a los hijos de Marcantonio Aquili, Felice y Julio, la finalización de la capilla de Santa Bárbara de la Catedral de Rieti<sup>504</sup>, pero no ofrece ninguna información sobre la edad de sus herederos. Por consiguiente, el documento fundamental para identificar su nacimiento es el contrato de Julio para trabajar en la Capilla de Santa María de los Valles de Rieti en 1528<sup>505</sup>. Para obtener la carta gremial y trabajar como maestros, los pintores debían de ser mayores de edad<sup>506</sup>. Por tanto, cuando Julio fue contratado debía ser mayor de 25 años.

Manuel Gómez Moreno y otros historiadores<sup>507</sup> ya advirtieron que el gentilicio “romano” (utilizado por Julio en algunas ocasiones) indica su origen. Como veremos a continuación, Marcantonio y su familia se trasladaron de Roma a Rieti a finales de 1505. Por tanto, Julio Aquiles debió nacer en Roma antes de esa fecha.

El taller de Antoniazzo Romano era uno de los más prolíficos de la urbe. Este volumen de trabajo permitió a Marcantonio desarrollar su carrera artística tanto en Roma como en otras localidades vecinas. Por ello, no resulta extraño su disponibilidad para ir a Rieti, en 1505. Tras la marcha de Antoniazzo el 4 de diciembre de 1505, Marcantonio heredó los beneficios estipulados en el contrato de su padre: 100 ducados, 2 cuartos de grano y una casa de alquiler donde poder trabajar y vivir con su familia.

Desde entonces el artista desarrolló una actividad frenética trabajando para las principales confraternidades y para la catedral de la ciudad, adquiriendo un alto poder adquisitivo de la familia y consolidando su carrera artística. En este sentido, su hijo Julio tuvo la oportunidad de

---

<sup>503</sup> RUSSO, Giovanni *Antoniazzo Romano*. Tesis de doctorado dirigida por el profesor Francesco Caglioti, 2014, p. 88.

<sup>504</sup> *Actas del notario Davide Mattei*, Archivio di Stato da Rieti (ASRi) 15, 348 (1524) c.455.

<sup>505</sup> *Actas del notario Valerio Sonanti*, ASRi, 8, 593 (1528).

<sup>506</sup> MARTÍNEZ ARANCÓN, Ana, CASAS SANTERO, Elena, CASAS SANTERO, Ignacio. *Ideas y formas políticas de la Antigüedad al Renacimiento*. UNED, 2013, p. 216.

<sup>507</sup> El primer autor que lo denominó Julio Romano fue el historiador francés Juan Francisco Peyron tras su viaje a España en 1772-1773. GARCÍA MERCADAL, José. *Viajes por España*. Vol III. Madrid: Alianza, 1972, p. 781.

aprender el arte de la pintura en los distintos soportes en los que posteriormente demostró notables cualidades artísticas.

Durante estos años Marcantonio se había convertido en el artista más influyente de Rieti, pero el centro artístico por excelencia era Roma. Por lo que resulta lógico pensar que el artista enviara a su hijo a la capital para que continuara con su formación.

Aunque en enero de 1517 Marcantonio había firmado el contrato para la decoración pictórica de la capilla de Santa Bárbara de la catedral de Rieti<sup>508</sup>, el maestro se encontraba en Roma en julio de ese año<sup>509</sup>. Por otra parte, el requerimiento de los herederos de Dionisos (el mecenas de la capilla mencionada) en julio de 1518 indica que ésta aún no se había terminado<sup>510</sup>. Entre los motivos que pudieron retrasar la ejecución de la obra, estimamos que se encuentra el traslado de Marcantonio a la capital (donde sus hermanos Bernardino y Evangelista continuaban trabajando en el taller familiar) para favorecer la integración de Julio en los nuevos círculos artísticos.

Precisamente en ese año, Rafael había emprendido una de sus empresas más significativas en Roma: la decoración de las Logias Vaticanas. Como señalamos en el capítulo anterior, para su ejecución, contó con los pintores más relevantes de su círculo: Giulio Romano, Giovanni da Udine, Giovanfrancesco Penni o Perino del Vaga y, también, numerosos artistas foráneos como los españoles Pedro Machuca y Alonso Berruguete, que trabajaron “junto a otros muchos jóvenes artífices”<sup>511</sup>. Como señalamos en el capítulo II entre ellos debió encontrarse el joven Julio Aquiles.

Las principales aportaciones sobre la repercusión de la Escuela de Rafael en la paleta de Julio Aquiles han sido ofrecidas por Manuel Gómez Moreno y, posteriormente por Rosa López Torrijos y Nicole Dacos. Aunque Gómez Moreno había abordado las relaciones entre los grutescos de la Alhambra y los ejecutados por Udine en Roma, Rosa López Torrijos continuó profundizando en los grutescos, así como en la influencia de Udine en el naturalismo de las Salas de las Frutas. Concretamente en su artículo sobre la “Escuela de Rafael y el bodegón español”. Tras analizar los racimos de flores y frutas del alfarje de las Salas de las Frutas de la

---

<sup>508</sup> *Actas del notario Davide Mattei*, ASRi 9, 342 (1515-1518) c. 22.

<sup>509</sup> RUSSO, Giovanni. *Antoniazzi Romano...*, p. 88.

<sup>510</sup> *Actas del notario Camilo Carotti*, ASRi, 3, 390 (1517-1518) c. 181.

<sup>511</sup> CAMPOS PALLARÉS, Liliana. *Pedro Machuca en...*, p. 46.

Alhambra, apuntó que su antecedente directo se encuentra en los ramos diseñados por Rafael y realizados por Giovanni da Udine en las logias vaticanas: “todo esto hace suponer, una vez más, que los pintores de la Alhambra conocían de cerca lo hecho por Rafael y Udine, y que, no sólo lo conocían, sino que lo habían copiado, estudiado y asimilado, lo que probablemente indica su colaboración directa en las obras romanas<sup>512</sup>”.

Como veremos más adelante, igual que en las Logias, los ramos de las Salas de las Frutas de la Alhambra se componen por hojas, flores y frutos, pero en forma independiente. De hecho, es posible identificar los distintos frutos que formaban parte de los jardines de la Alhambra<sup>513</sup>, cuyos volúmenes se consiguen a través de la modulación 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<sup>514</sup>.

Por otra parte, López Torrijos<sup>515</sup>, Nicole Dacos<sup>516</sup> y María del Carmen Heredia<sup>517</sup> ampliaron las fuentes para el conocimiento de la obra de Aquiles al identificar su mano entre los dibujos de grutescos del museo Metropolitano de Nueva York, el Museo del Louvre de París y en el *Libro de bocetos de Alonso Berruguete* de la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid, respectivamente.

Tras el minucioso análisis de los dibujos, podemos afirmar la indudable conexión de los grutescos de las Logias Vaticanas con los bocetos del palacio de Cobos en Valladolid y en las pinturas de la Casa Real de Granada, ciudades en las que colaboró con Alonso Berruguete y Pedro Machuca, respectivamente, antiguos integrantes del círculo de Rafael en Roma.

---

<sup>512</sup> LÓPEZ TORRIJOS, Rosa. «La Escuela de...», p. 46.

<sup>513</sup> RAMÓN-LACA MENÉNDEZ DE LUARCA, Luis. «Plantas cultivadas en los siglos XVI y XVII en la Alhambra y el Generalife». *Cuadernos de la Alhambra* (Granada), 35, (1999), p. 52.

<sup>514</sup> VASARI, Giorgio. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 2012, p. 1107.

<sup>515</sup> LÓPEZ TORRIJOS, Rosa. «Los grutescos de...», pp. 173-174.

<sup>516</sup> DACOS, Nicole. «Giulio Aquili, Andres de Melgar et leurs grotesques». *Dialoghi di Storia dell'Arte*, 4-5, (1997) pp. 24-33.

<sup>517</sup> HEREDIA MORENO, María del Carmen. «Dibujos de Alonso Berruguete, Julio de Aquilis y Andrés Melgar en la Fundación Lázaro Galdiano». *Goya* (Madrid), 306 (2005), pp. 132-144.

Pensamos que la utilización de tal variedad de modelos, procedentes de las logias en la decoración de grutescos y elementos naturalistas, sólo pudo producirse a través del conocimiento directo de las decoraciones romanas. Por tanto, aunque resulte extremadamente complejo identificar la paleta del joven entre las pinceladas de los grandes pintores, la inserción de Julio Aquiles en el taller del maestro de Urbino debió de producirse en aquel momento.

Por su juventud, Julio se encargaría de labores menores y secundarias en el grupo de colaboradores de Giovanni da Udine; así inició su especialización como decorador. De esta forma, el joven adquirió una sólida formación en el campo de la pintura mural, desde el punto de vista técnico e iconográfico; tomando del discípulo del Rafael gran parte de los modelos naturalistas, anatómicos y compositivos que utilizó años más tarde.

Además, como hemos visto, Aquiles se benefició de la compleja red de relaciones de amistad del taller de Rafael algo que marcará el rumbo de su carrera en Italia y que décadas más tarde lo conducirán a España.

Durante estos años Julio habría demostrado sus cualidades artísticas y su proyección en el mundo de la pintura en Roma donde estaba afincado<sup>518</sup>. No obstante, el afianzamiento de Aquiles en el taller de Giovanni da Udine debió de producirse tras la muerte de Rafael, en abril de 1520.

Una de las primeras intervenciones de Aquiles en el círculo de Udine podría hallarse en Villa Madama, encargada por Julio de Médici (futuro Clemente VII) a Rafael y que, tras su muerte, fue concluida por Giovanni da Udine y Giulio Romano<sup>519</sup>. De forma prácticamente contemporánea, Ramiro propone la participación en la decoración de las salas principales

---

<sup>518</sup> En marzo de 1520 se produjo el traslado de la hipoteca de la parte correspondiente a la dote de Diana. RUSSO, Giovanni *Antoniazzo Romano ...*, p. 88. De este documento se desprende que ésta podría ser reformada para convertirse en la residencia de sus herederos. Puesto que no tenemos constancia de que Felice desarrollara una carrera artística o residiera fuera de Rieti, pensamos que Julio se estableció en la casa familiar integrada en el taller de Antoniazzo Romano en Roma.

<sup>519</sup> DACOS, Nicole. «De Castel Sant’Angelo à l’Alhambra, les stufette “de Giulio Aquili». En *Festschrift für Konrad Oberhuber*, Milán, 2000, p. 113.

y de la estufa del Palacio Baldassini en Roma, decorada por Giovanni da Udine y Perino del Vaga<sup>520</sup> entre 1519 y 1521<sup>521</sup>.

Con el inicio del pontificado de Clemente VII, Giovanni da Udine comenzó a encabezar los principales proyectos de la urbe; desde el diseño de los estandartes y los arcos triunfales, hasta la remodelación de las Estancias Pontificias. Para ello, contó con sus colaboradores habituales, entre los que se encontraban Domenico Rieti “Zaga” y Julio Aquiles, e incorporó otros artistas<sup>522</sup> para la ejecución de proyectos puntuales. En el Libro de Cuentas de Giovanni da Udine destaca la presencia de Alessander, un artista que colaboró en la elaboración de estandartes entre 1524 y 1526<sup>523</sup>. A nuestro juicio, esta mención evidencia la inserción de Alexandre Mayner en el círculo de Giovanni da Udine.

La personalidad de Alexandre Mayner continúa siendo desconocida puesto que, exceptuando las referencias que podrían ser de su persona en el Libro de cuentas Udine y la tasación del retablo de San Nicolás de Granada<sup>524</sup>, la única documentación conocida sobre su vida y obra se encuentra en la Alhambra donde residió y trabajó entre 1534 y 1544.

Una de las primeras cuestiones a las que hay que hacer frente es su origen. Ante la ausencia de documentación, Gómez Moreno dedujo que su apellido denotaba su ascendencia flamenca<sup>525</sup>, hecho que se

---

<sup>520</sup> CECCHIN, Giacomo. *Sulle orme di Perino. Viaggio intorno ad un artista “moderno”*. Mantua: Libri tre lune, 2001, p. 14 .

<sup>521</sup> RAMIRO, Sergio. *Patronazgo y usos artísticos en la corte de Carlos V: Francisco de los Cobos y Molina*. Tesis doctoral dirigida por la profesora María Ángeles Toajas Roger y el profesor Pedro Antonio Galera Andreu. Universidad Complutense de Madrid. 2018, p.135. Queremos agradecer al doctor Ramiro su contribución desinteresada a esta tesis, dándonos la posibilidad de leer fragmentos inéditos de su investigación.

<sup>522</sup> DACOS, Nicole. «De Castel Sant’Angelo ...»,p. 111.

<sup>523</sup> CARGNELUTTI, Liliana. *Giovanni da Udine. I libri dei conti*. Roma: Casamassima, 1987, pp. 163-165.

<sup>524</sup> Apéndice documental, 5.

<sup>525</sup> GOMEZ MORENO MARTINEZ. *Los pintores Julio...*, p. 191. López Torrijos o Eduardo Blázquez también apuntaron la ascendencia flamenca de Mayner. LÓPEZ TORRIJOS, Rosa. «La Escuela de...»,p. 43 ; BLÁZQUEZ MATEOS, Eduardo. «El Peinador de la Reina de La Alhambra. Los paisajes testimoniales de conquistas». *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada* (Granada), 25 (1994), p. 15. FALOMIR FAUS, Miguel. «La imagen del pintor en la España de Carlos V». En CHECA CREMADES, Fernando. *Carolus*. Catálogo de la exposición realizada en el Museo de Santa Cruz. Toledo, 6 de octubre de 2000 a 12 enero de 2001. Sociedad Estatal para la

correspondía con el influjo de la pintura flamenca que se manifiesta en las escenas de paisajes que se atribuyen principalmente a su paleta.

Esta hipótesis la continuó Nicole Dacos cuando relacionó las vistas a modo de pájaro empleadas en las escenas de la Campaña de Túnez con los pintores flamencos. Según la autora, la representación de las “rocas de pan de azúcar que daban cuerpo a sus composiciones” siguen la tradición de Patinir y Scorel y “los frescos no dejan entrever conocimiento alguno del arte italiano”<sup>526</sup>. Por tanto tuvieron que ser realizadas por Alexandre “cuyo apellido Mayner es habitual en los Países Bajos”<sup>527</sup>. En este contexto, para la historiadora belga, ambos pintores siguieron trayectorias separadas tanto en Italia como en España.

Por otra parte, se ha planteado la ascendencia italiana del artista. Angulo, propuso el origen milanés<sup>528</sup> y Thieme-Becker indicó que Maner posiblemente era hijo de Gian Francesco Maineri, un pintor nacido en Parma<sup>529</sup>. La última línea de investigación que conocemos fue abierta por López Torrijos tras el hallazgo de un documento referente a Petri Mayner en Génova en cuya aclaración se especifica: “Pietro Mugnier de Vuillaufans en la Borgoña<sup>530</sup>”.

A pesar del halo que envuelve la figura de Alexandre, el análisis de su paleta y la relación con ciertos círculos artísticos nos conducen a pensar que la hipótesis más plausible es la ofrecida por Thieme y Becker, es decir,

---

Commemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, p. 111. En esta ocasión, el autor otorga a Aquiles, la procedencia genovesa.

<sup>526</sup> DACOS, Nicole. «Julio y Alejandro...», p. 107.

<sup>527</sup> *Ibidem*, p. 107. Dacos planteó incluso que Mayner no trabajara en Valladolid, sino que Villalón lo dijera en relación con la Alhambra.

<sup>528</sup> ANGULO IÑIGUEZ, Diego. «Pintura del Renacimiento». *Ars Hispaniae, Historia universal del arte hispánico*. Vol. XII, 1954. Madrid: Plus Ultra, p. 227. Angulo también indica que Mayner pudo ser el autor del retablo de San Onofre (1546) y de una familia de Santa Ana que se encontraba en el mercado sevillano. El retablo no pudo ser realizado por el autor, puesto que en ese año había muerto, y no tenemos constancia del cuadro mencionado.

<sup>529</sup> THIEME-BECKER, *Künstlerlexikon*, vol. XXXIII, Leipzig: Verla von E. A. Seemann, 1968, p. 295. Para profundizar sobre la obra de G. F. Maineri sobre todo como retratista véase: BROWN, Clifford M y LORENZONI, Anna María. «Nuovi documenti dall'archivio di Mantova su “Johane Francesco de Maineri da Parma miniatore e pittore», *Civiltà mantovana* (Mantua) 3. Ser. 43, 126, (2008), pp. 45-46; ZAMBONI, Silla. «Una traccia per Giovan Francesco Maineri a Mantova». En: *Cultura figurativa ferrarese tra XV e XVI secolo*, 1981, pp. 157-178.

<sup>530</sup> LÓPEZ TORRIJOS, Rosa. «Las pinturas de ...», p. 127.



pensamos que Alexandre pudo haber sido hijo de Giovanni Francesco Maineri, pintor nacido en Parma, en torno a 1470 y muerto antes de 1527<sup>531</sup>.

Cristobal Villalón indica que a su llegada a España, Mayner era un joven mancebo, igual que Aquiles; por tanto, su nacimiento debió producirse en Mantua (donde trabajaba Maineri desde 1490) en torno a 1500.

Como recoge Federica Veratelli, la trayectoria de G. F. Maineri hasta 1506 se encuentra estrechamente vinculada a la corte de la Casa de Este en Ferrara y en Mantua. Durante estos años, Maineri fue uno de los artistas más prolíficos del norte de Italia realizando importantes trabajos como miniaturista y principalmente como retratista<sup>532</sup>. Además tenía un parentesco familiar con Andrea Solario, seguidor de Leonardo en Normandía y relacionado con Luini en Milán, lo que explica la presencia de ciertos ecos lombardos en su paleta<sup>533</sup>.

En este contexto pensamos que los primeros acercamientos de Alexandre a la pintura debieron producirse en Mantua y, sobre todo, en Ferrara. Gracias a la corte de Este, la ciudad se convirtió en un importante centro artístico al que llegaron numerosas novedades flamencas que influyeron notablemente en el desarrollo de la pintura local. Una de las principales características de esta escuela es la presencia del paisaje realizado a base de tonos fríos (azules, verdes) salpicados por sutiles trazos, que dan vida a pequeñas figuras que aparecen a modo de miniaturas. Estas características y el influjo de la pintura flamenca debieron ser rápidamente asimiladas por el joven, que las mantuvo latentes en su particular modo de representar los paisajes en las escenas de las campañas de Túnez de la Alhambra, así como en el dominio de la técnica al temple con retoques al óleo.

---

<sup>531</sup> VERATELLI, Federica. «Maineri, Giovanni Francesco». En: *Dizionario Biografico degli Italiani*. Vol. 6, 2006.

<sup>532</sup> *Ibidem*. Para profundizar sobre la obra de G. F. Maineri sobre todo como retratista veáse: BROWN, Clifford M y LORENZONI, Anna María. «Nuovi documenti dall'archivio di Mantova su "Johane Francesco de Maineri da Parma miniatore e pittore», *Civiltà mantovana* (Mantua) 3. Ser. 43, 126, (2008), pp. 45-46; ZAMBONI, Silla. «Una traccia per Giovan Francesco Maineri a Mantova». En: *Cultura figurativa ferrarese tra XV e XVI secolo*, 1981, pp, 157-178.

<sup>533</sup> La trayectoria de Maineri desde 1506 es prácticamente desconocida lo cual impide profundizar en este tema.

Más allá de la formación temprana de Aquiles y Mayner, el punto de inflexión en sus trayectorias fue la integración en el círculo de Rafael y, más concretamente, en el grupo de colaboradores de Giovanni da Udine.

El primero en relacionar la paleta de los pintores con Giovanni da Udine fue Pacheco en *el Arte de la pintura* cuando indicó que de Roma: “pienso yo que se enriquecieron Julio y Alexandre, si ya no es que fuesen discípulos de Juan de Udine, o de Rafael de Urbino”<sup>534</sup>. Por su parte, Antonio Palomino escribió en su tratado que durante su estancia en Granada de 1712 “Julio y Alexandre, pintores eminentes (...) que se presupone con gran fundamento, fueron italianos (...) porque aprendieron el arte de la pintura en Roma, en la escuela de Juan de Udine, discípulo de Rafael”<sup>535</sup>.

Bajo la supervisión de Udine, durante este periodo se renovaron las estancias pontificias para Clemente VII en Castel Sant’Angelo incorporando ricas decoraciones y frisos con las iniciales del pontífice. Más allá de estos excepcionales trabajos, la obra más significativa es la ornamentación pictórica de la Stufetta de Clemente VII, realizada entre 1525 y 1527<sup>536</sup>.

El estudio de esta estufa es un tema controvertido por la ausencia de documentación y de crónicas respecto a su construcción y decoración. Su conocimiento *in situ* nos ha permitido realizar un minucioso análisis de su técnica y programa iconográfico.

La primera referencia la ofrece Vasari cuando indica que “hizo Giovanni da Udine en Castel Sant’ Angelo una estufa bellísima”<sup>537</sup>. La estufa se encuentra entre los aposentos papales y el Patio del Pozo; concretamente, se ubica en una entreplanta, por lo que hay que subir dos tramos de escaleras decorados por pinturas que imitan tapices y damascos, sobre las que se distinguen los símbolos de los Médici.

Tras cruzar el portal de mármol blanco con las iniciales de Clemente VII, se encuentra una habitación pequeña de 3,45 por 1,48 m<sup>2</sup> <sup>538</sup> caracterizada por la existencia de una bañera.

---

<sup>534</sup> PACHECO, Francisco. *El arte de la Pintura*. Madrid: Cátedra, 1990, p. 461.

<sup>535</sup> PALOMINO, Antonio. *El museo pictórico...* (Vol. III), p. 35.

<sup>536</sup> DACOS, Nicole. «De Castel Sant’Angelo ...», p. 111.

<sup>537</sup> VASARI, Giorgio. *Le vite dei ...*, p. 1108.

<sup>538</sup> EDWARDS, Nancy Elizabeth. *The Renaissance “stufetta” ...*, p. 29.

En la parte superior de la estancia hay una bóveda de espejo enmarcada por molduras de estuco con conchas y diamantes, en los que se insertan rosetas y máscaras angelicales intercaladas por flores de lis. La parte central se divide en tres cuadrados donde están los escudos de los Médici. El salmer se decora con grutescos y guirnaldas entre las que hay medallones octogonales con *putti* cabalgando sobre delfines y otros animales marinos realizados en estuco blanco sobre fondo oscuro. A modo de reflejo, encontramos la solería de mármoles coloreados que conforman distintas formas geométricas.

En las paredes se desarrolla un extraordinario programa iconográfico sobre fondo blanco distinguido por la existencia de grutescos, festones y guirnaldas con roleos sobre leones y esfinges o trofeos dorados. Los muros se subdividen en cuatro zonas separadas por las hornacinas y definidas por gruesas líneas azules.

Más allá de la riqueza ornamental que inunda todo el espacio, las pinturas más significativas son las escenas mitológicas (que igual que en Villa Madama se encuentran sobre las hornacinas) y la representación de los tronos de los dioses.

Aunque resulta difícil interpretar las escenas como un programa completo, el ciclo de historias parece estar dedicado al amor. Por ello, identificamos a *Psique consiguiendo el frasco de la belleza Eterna*<sup>539</sup>; a *Cupido y Diana* (aludiendo posiblemente al mito de Niobe)<sup>540</sup>; la *Traición a Vulcano* y una escena de *Venus y Cupido*.

Junto a las historias mitológicas, destacan los tronos de los dioses representados en los paneles laterales de las hornacinas. La característica más significativa, es que los tronos aparecen vacíos, ocupados únicamente por los atributos de los dioses como si se hubiesen despojado de sus vestiduras antes de darse un baño. Sobre ellos, se encuentra “una sombrilla” que remite directamente a las utilizadas en la Domus Aurea y una especie de capelo invertido. Entre los dioses identificamos a Mercurio por el caduceo y el casco alado y, también, a Júpiter, representado por la espada, el globo y un águila con las alas extendidas. La lira y las flechas identifican el lugar de Apolo, bajo una cesta llena de manzanas de oro. También distinguimos unas sandalias sobre un taburete, y una hoja de palma, por lo que podría ser el lugar de Venus o Neptuno<sup>541</sup> y finalmente

---

<sup>539</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>540</sup> OVIDIO, *Metamorfosis*: Madrid, Alianza, 1995, p. 199.

<sup>541</sup> EDWARDS, Nancy Elizabeth. *The Renaissance “stufetta”*..., p. 30.

atisbamos un casco, un escudo y una gallina, seguramente la ubicación de Minerva.

Al fondo de la habitación se encuentra la bañera cubierta por una bóveda dorada con casetones con florones y que confluyen en el octógono central donde aparece una figura vertiendo agua. Entorno a la bañera hay tres hornacinas, la pared se decora con amorcitos que portan urnas flameantes; en el cuerpo bajo hay delicadas estructuras que parecen posarse sobre un brasero (que indicaría el grifo del agua caliente) y una gran vasija (referencia al lugar de salida del agua fría)<sup>542</sup>.

Tras analizar la decoración de la estufa de Clemente VII apreciamos una técnica de ejecución distinta a la utilizada por el maestro de Udine. Una pincelada más suelta, colores opacos y menor movimiento en las composiciones, elementos que corroboran la presencia de Julio Aquiles y Domenico Zaga<sup>543</sup> propuesta por Dacos<sup>544</sup>; a la que se sumaría Alexandre Mayner<sup>545</sup>, colaboradores que ejecutaron el programa iconográfico diseñado por Giovanni da Udine para este espacio.

La labor de Clemente VII como mecenas y promotor artístico durante los primeros años de su pontificado, contrastan con una desafortunada labor política que dio lugar al Saco de Roma, el 6 de mayo de 1527. Ante el desastre humano y material que las tropas imperiales causaron en la ciudad, numerosos ciudadanos abandonaron la urbe, incluidos los artistas que se dispersaron retornando en muchos casos a sus ciudades de origen. Entre ellos se encontraban: Pedro Machuca, que habría vuelto a Roma en 1527 y se marchó con Polidoro da Caravaggio a Mesina; Julio Aquiles que volvió a Rieti donde el 6 de septiembre 1528 se comprometió a realizar la pintura de la capilla de la Confraternidad de Santa Maria dei Valli y a renovar la *Cruz* del Crucifijo<sup>546</sup> y Alexandre quien

---

<sup>542</sup> Todo el conjunto estaría provisto de un sistema hidráulico para facilitar el baño y favorecer la circulación del aire caliente por el interior de la estufa. EDWARDS, Nancy Elizabeth. *The Renaissance "stufetta"*..., p. 31-2.

<sup>543</sup> DACOS, Nicole. «Lo Zaga a Genova». En: *Disegni genovesi dal Cinquecento al Settecento, Giornate di studio (9-10 maggio 1989)*, Firenze: Medicea, 1992, pp. 37-44.

<sup>544</sup> DACOS, Nicole, «Julio y Alejandro...», p. 95.

<sup>545</sup> En este momento precisa destacar, que fue precisamente la paleta de Mayner en primera en ser asociada por López Torrijos, con “el manierismo derivado de la escuela de Rafael ( Perin del Vaga?)”. LÓPEZ TORRIJOS Rosa, «Los grutescos de Rafael y Udine en la pintura española. La estufa y la logia de Carlos V». *Storia dell'Arte*, 60 ( 1987), p. 175.

<sup>546</sup> Apéndice documental, 2.

posiblemente se quedó en el entorno de Domenico Zaga y Perino del Vaga hasta marchar a Génova.

Como planteamos en el artículo sobre la trayectoria de Julio Aquiles en el círculo de Rafael, pensamos que Aquiles y Mayner formaron parte del taller de Perino del Vaga en Génova<sup>547</sup>. En el capítulo anterior, vimos que Perino se dedicó personalmente de la ejecución de los cartones, pero para su plasmación necesitaba a un grupo de colaboradores con un importante dominio técnico. En este sentido, para la realización de las pinturas Perino integró a los mejores artistas de la ciudad para asegurarse un perfecto resultado, pero también porque según Cecchin “cercava metterli sotto di sé, a ciò non li avessino a impedire il luogo”<sup>548</sup>.

Para trabajar en las pinturas de la fachada entre 1528 y 1529<sup>549</sup> contó con Girolamo de Treviso, entre 1531 y 1532 con Giovanni Antonio de Sacchis “el Pordenone” y, posteriormente, Domenico Beccafumi, que realizó las historias de *Jasón y el Velloncino de Oro*<sup>550</sup>. Sin embargo, exceptuando la presencia de Luca Penni (que había demostrado sus cualidades como diseñador y pintor en el taller de Rafael en Roma) son pocas las noticias sobre los colaboradores de Perino en la decoración de las bóvedas de las Estancias del palacio. Vasari únicamente indica que Perino se rodeó de “garzoni<sup>551</sup>” que se encargaron de plasmar sus diseños en los cartones, pero exceptuando a Luzio Romano, no da el nombre de los jóvenes<sup>552</sup> que pudieron intervenir con el maestro florentino.

---

Desafortunadamente, la iglesia ha desaparecido por lo que no podemos admirar las pinturas murales, pero sí es posible contemplar el *Cristo Crucificado*, que en la actualidad se conserva en el Museo Cívico de Rieti.

<sup>547</sup> MARTÍNEZ JIMÉNEZ, Nuria. «La trayectoria italiana...», pp. 14-15.

<sup>548</sup> CECCHIN, Giacomo. *Sulle orme di ...*, p. 22

<sup>549</sup> La intervención se centró en el friso de la parte superior realizado entre septiembre/octubre de 1528 a abril de 1529. CAMPIGLI, Marco. «Girolamo da Treviso...», p. 38. Hoy estas pinturas se encuentran desaparecidas.

<sup>550</sup> *Ibidem*, p. 42. Entre diciembre de 1531 y abril de 1532.

<sup>551</sup> “Concretamente indica que “é trabajó y que sus aprendices lelvaron a cabo siguiendo los dibujos de estucos, historias, figuras y grutescos. Allí trabajaron en gran número, algunos más y otros menos”. VASARI Giorgio. *Las vidas de ...*, p. 735.

<sup>552</sup> Por su parte, Stagno, indica la presencia, junto a Silvio Cosini y Luzio Romano, de Luca Penni y de Prospero Fontana. STAGNO, Laura. «Il ciclo periniano ...» p. 96. Posteriormente, incorporó el nombre de Domenico Rietti. STAGNO, Laura. «Due principi per...» 11.

En este contexto, Dacos propuso la presencia de Domenico Rietti “Zaga” y de Julio Aquiles, artistas que habían colaborado años antes en la Estufa de Clemente VII en Roma. Continuando la senda marcada por la historiadora y tras conocer y analizar *in situ* las estancias del Palacio del Príncipe, cotejándolas con otras obras de los artistas; no sólo corroboramos la presencia de Julio entre los grutescos de algunos apartamentos de Doria, donde se instaló el Emperador en 1533; sino también la de Alexandre que realizaría algunas de las historias de las salas de Peretta. Como resultado, pensamos que Luzio Romano, Prospero Fontana, Domenico Rietti, Alexandre Mayner y Julio Aquiles formaron parte del grupo de “garzoni” que colaboraron con Perino del Vaga en la decoración de las bóvedas del Palacio Doria en Fassolo.

Según Sergio Ramiro, la figura clave para el establecimiento de los pintores en Génova fue Niccola Valentini o Veneciano, pintor y dorador que trabajaba al servicio de Doria en Génova y que tenía cierta amistad con Giovanni da Udine y Sebastiano del Piombo<sup>553</sup>.

Como señalamos en el capítulo anterior, pensamos que el inicio de la decoración pictórica debió ser en el mes de abril de 1529, por lo que la integración de Aquiles y Mayner, en el taller genovés debió producirse poco después.

Acorde con la relevancia de las salas, la decoración de las bóvedas de *Neptuno* y de los *Gigantes* debió de ser realizada directamente por Perino y Luca Penni, y como indica Stagno, en las salas contiguas el maestro dotó a los colaboradores de una mayor independencia<sup>554</sup>.

Como recoge el Luca da Bagno junto a los grandes salones se encontraban “ quattro alloggiamenti trac amere e camerini bellissimi tutti dipinte nel volto de stuchi e groteschi bellissimi come sono tutti le alloggiamenti di sopra”<sup>555</sup>.

En estos espacios donde pensamos que intervinieron nuestros artistas. Por una parte, Julio Aquiles y Domenico Rietti se centrarían en la decoración de grutescos de las salas del apartamento de Andrea Doria,

---

<sup>553</sup> RAMIRO, Sergio. *Patronazgo y usos...*, p. 139.

<sup>554</sup> STAGNO, Laura. *Palazzo del Principe. Villa di Andrea Doria. Genova*. Genova: Sagep Libri & Comunicazione, 2005, p.

<sup>555</sup> GORSE, George L. «Unpublished Description of...», p. 321-322 PARMA ARMANI, Elena. «La favola di Amore e Psique interpretata da Perino del Vaga nel Palazzo di Andrea Doria a Genova e in Castel Sant’Angelo a Roma». *Fontes*, 5-6 (2000), pp. 205

mientras que Lucca Penni y Alexandre Mayner se ocuparían de los apartamentos de Peretta<sup>556</sup>.

En la Sala de los Sacrificios se encuentran diversos octógonos ocupados por diversas divinidades como Minerva y Júpiter, así como alegorías de la Fama. En recuadros de la bóveda están Diana Efesia y Saturno flanqueados por escenas de triunfos. Las cuatro estaciones se hallan en las esquinas y en el centro aparecen la *Alegoría a los Ríos*, *Leda con el Cisne* y *Castor y Polux*. La parte más interesante son las composiciones realizadas sobre fondo rojo en las que se representan tronos de dioses antiguos flanqueados por figuras fantásticas, con un musculado cuerpo de león, pico de águila y amplias alas coloreadas, de las que pende una cadena con piedras preciosas. Este esquema, con algunas variaciones, se encuentra entre los diseños atribuidos a Andrés Melgar, tomados posiblemente del Palacio de Francisco de los Cobos en Valladolid y en la sala de Faetón en la Alhambra: hecho que justifica la presencia de Julio Aquiles en el taller de Perino en Génova y que pudo ser clave para la contratación del Emperador, puesto que su majestad había ocupado esta sala durante su estancia<sup>557</sup>.

En los apartamentos del lado opuesto, la presencia de las armas de Doria y Cybo, conducen a pensar que las estancias estuvieran dedicadas a Peretta. En este sentido, Boccardo recoge que la presencia de programas extraídos de la *Metamorfosis* de Ovidio, con protagonistas femeninas en la sala de Eros y Psique y de Aracne, representando así la dicotomía del amor-carnal e intelectual. Sin embargo, el historiador también destaca, que las dos salas auxiliares en las que se encuentran la historia de Filemone y Bauci y de Faetón, aluden directamente a Júpiter castigando a la soberbia y restableciendo así el orden natural. Como resultado, según el historiador, las salas no representarían historias femeninas, sino al padre de los dioses “Giove, artefice supremo di pace, libertà, giustizia, tranquillità e abbondanza”<sup>558</sup>.

---

<sup>556</sup> Dada la consideración de estas salas encontramos referencias a su decoración en la mayor parte de la bibliografía que aborda la decoración del palacio Doria. Entre las principales referencias se encuentran los citados textos de Laura Stagno y obras de referencia como son PARMA ARMANI, Elena. *L’anello mancante*. Genova, 1986.

BOCCARDO, Piero. *Andrea Doria e...*, pp. 51-69.

<sup>557</sup> MARTÍNEZ JIMÉNEZ, Nuria. «La trayectoria italiana...» p. 14.

<sup>558</sup> BOCCARDO, Piero. *Andrea Doria e le...*, p. 69.

Como indicamos, según Stagno el pintor principal de estas estancias fue Luca Penni<sup>559</sup>. A lo largo de su trayectoria, el artista había demostrado sobradamente sus cualidades como dibujante. Más allá del mal estado de las pinturas (que resultaron gravemente dañadas en el bombardeo de 1944) a nuestro juicio las habilidades del pintor de las Logias distan de estas pinturas genovesas. Por tanto, pensamos que Penni se encargó fundamentalmente de los diseños y cartones, que serían ejecutados principalmente por Alexandre Mayner. Este hecho explica las similitudes técnicas e iconográficas de las pinturas de historias de la Sala de Psique<sup>560</sup>, de Aracne y sobre todo, de la Sala de Faetón<sup>561</sup>, con el ciclo mitológico de la Alhambra, que abordaremos en el capítulo IV dedicado a la iconografía.

De esta forma vemos como Aquiles continuó desarrollando su especialidad como pintor de grutescos en las salas de la Caridad, el Zodíaco, de los Sacrificios y de Perseo junto con Domenico Zaga; mientras que Mayner se impregnó de la experiencia de los maestros desarrollando su habilidad como pintor de figuras e historias. En efecto, la mayor parte de sus intervenciones se centrarían en la elaboración de la serie de *Faetón*<sup>562</sup> en la estancia auxiliar de la Sala de Aracne, siguiendo los diseños de Vaga y Penni. La influencia del florentino se manifiesta también en la técnica, el tratamiento de las carnaciones y en las pinceladas con las que modela las figuras femeninas y los ángeles que reposan sobre el arco (que veremos más adelante) así como en las composiciones empleadas para diseñar la historia de Faetón en la Alhambra.

Como indicamos anteriormente, pensamos que estas decoraciones, conocidas y admiradas por el Emperador y Francisco de los Cobos, debieron ser las que avalaron a Julio Aquiles y Alexandre Mayner para ser

---

<sup>559</sup> STAGNO, Laura. *Palazzo del Principe ...*, p. 47.

<sup>560</sup> En el anexo de imágenes reproducimos un dibujo atribuido a Andres Melgar conservado en el Museo Metropolitano de Nueva York en el que se presenta una escena del Putto reclinado muy similar.

<sup>561</sup> Sobre las falsas arquivoltas que cabalgan sobre los lunetos se desarrolla el ciclo más completo de la historia de Faetón: *Faeton con Clímene, Faetón se dirige a Apolo, Faetón ante la Casa del Sol, Faetón delante de Apolo, la preparación de los caballos, Súplica de la Tierra quemada, Júpiter fulmina a Faetón, Faetón cae del Carro del sol, el llanto de la hermana de Faetón, las metamorfosis de las hermanas en álamos y del río Eridano, Clímene perdida y el cisne, finalmente en el lado norte se encuentran paisajes y otra escena no identificada.*

<sup>562</sup> MARTÍNEZ JIMÉNEZ, Nuria. «La trayectoria italiana...» p. 15.



contratados en abril de 1533<sup>563</sup> como decoradores de la casa de Cobos y, posteriormente, en la Casa Real de la Alhambra en Granada.

El objetivo inicial fue la intervención en la decoración pictórica del Palacio de Cobos. En este sentido, como ya planteó Palomino<sup>564</sup> y, recientemente, han argumentado Manuel Arias y Sergio Ramiro, es posible que Berruguete (pintor del rey y servidor de Cobos en Valladolid) interviniera en la contratación de los pintores<sup>565</sup>.

La primera fuente literaria sobre la presencia de Aquiles y Mayner en España se encuentra entre las líneas de Villalón: “Francisco de los Cobos, traxo aquí asalariados de Italia dos ingeniosos mancebos, Julio y Alexandro, para labrar sus casas, los cuales hicieron obras al gentil y antigüedad, que nunca el arte subió a tanta perfección”<sup>566</sup>.

Teniendo en cuenta la magnitud de las decoraciones pictóricas de los palacios italianos, en un principio cabría pensar que el encargo contemplara el ornato de varias salas del Palacio. Sin embargo, Ramiro plantea la posibilidad de que los trabajos se centraran principalmente en la decoración de la estufa<sup>567</sup>. La novedad radicaba en la decoración mural incorporando repertorios clásicos de grutescos, fantasías y caprichos, acorde con las delicadas estufas italianas como las de Clemente VII o el palacio Baldasini<sup>568</sup>, donde trabajaron durante sus años en Roma.

Para conocer las pinturas realizadas en Valladolid es preciso recurrir a los diseños y dibujos conservados en el Museo Metropolitano de Nueva

---

<sup>563</sup> *Ibidem*, p. 15. Desde el texto de Villalón fechado en 1539, la mayor parte de los historiadores hemos planteado la llegada conjunta de los artistas a España. Sin embargo, Dacos propuso que Cobos contrató a Julio en 1533 (hecho que evidenciaría su presencia independiente en Valladolid) y en 1535 Mayner llegó a Granada. DACOS, Nicole. «Julio y Alejandro...», pp. 101, 107-108. A nuestro juicio, ambos fueron contratados en 1533, sin embargo, mientras que Julio diversificó sus actividades en Valladolid, Mayner debió centrarse en la decoración de las historias de la estufa vallisoletana.

<sup>564</sup> PALOMINO, Antonio. *El museo pictórico...*, (Vol. III), pp. 34-35.

<sup>565</sup> ARIAS MARTÍNEZ, Manuel. «Alonso Berruguete, criado de Francisco de los Cobos. Una carta a María de Mendoza y la tasación del retablo de San Benito el Real de Valladolid». *BRAC*, 52 (2017), p. 30.

RAMIRO, Sergio. *Patronazgo y usos...*, p. 139.

<sup>566</sup> VILLALÓN, Cristóbal de. *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1898. , p. 170.

<sup>567</sup> RAMIRO, Sergio. *Patronazgo y usos...*, pp. 357-358.

<sup>568</sup> *Ibidem*. p. 136

York<sup>569</sup>. En ellos diseños se aprecia la palabra Julio, junto a distintos esbozos y diseños realizados por la pluma de Andrés Melgar. Destaca la creatividad de los artistas que supieron plasmar una extraordinaria variedad de formas y detalles en los *candelieri*, pero también el cuidado uso del color (azul, negro, ocre, oro) en cada una de las formas.

Durante la estancia en Valladolid, Aquiles mantuvo una relación cercana con Berruguete como se evidencia en su intervención en el retablo de San Benito, pero también con la familia Cobos. Según Ramiro estos vínculos se confirman en una minuta enviada a María Mendoza en la que Berruguete expone sus deseos de trabajar para la corte, y donde aparece un diseño de un ángel que podría ser de mano de Aquiles<sup>570</sup>.

Entre los bocetos del Libro de dibujos de Alonso Berruguete conservados en la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid, Heredia atribuyó algunos diseños a Aquiles<sup>571</sup>. Nosotros coincidimos con las atribuciones basándonos en los trazos sutiles, modelados a través de las sombras, así como en la soltura de su pluma. De esta forma, se corrobora la importancia adquirida por Aquiles en el taller de Berruguete, así como su influencia en los diseños y la difusión de la decoración grotesca. Uno de los artistas más imbuidos en el arte del romano, fue Andrés Melgar, cuyas figuras grotescas de los estofados realizados para Santo Domingo de la Calzada remiten directamente a la pluma de Aquiles en Valladolid<sup>572</sup>.

Concluidas las decoraciones del palacio vallisoletano y las reformas de las Estancias Nuevas de la Alhambra los pintores debieron marchar a Granada. Según Ceán, Julio y Alexandre trabajaban en Granada en 1533<sup>573</sup>. Como hemos visto, la presencia de Julio se documenta en Valladolid en ese año por lo que no es posible su establecimiento en la ciudad en una fecha tan temprana. Años más tarde, Rosa López Torrijos dató el traslado de los pintores a Granada en 1535 basándose en la existencia de un documento fechado en 1545 en el que María Alonso, indicaba haber

---

<sup>569</sup>DACOS, Nicole, «Giulio Aquili, Andres de Melgar et leurs grotesques». *Dialoghi di Storia dell'Arte* (Nápoles), 4-5 (1997), pp. 24- 33; DACOS, Nicole «De Castel Sant'Angelo...», p. 113.

<sup>570</sup> RAMIRO, Sergio. *Patronazgo y usos...* ,p. 139.

<sup>571</sup> HEREDIA MORENO, María del Carmen. «Dibujos de Alonso...», p. 137.

<sup>572</sup> DACOS, Nicole. «De Castel Sant'Angelo...»p. 113.

<sup>573</sup> CEAN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes de España*. Vol.6. Madrid: Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia, ca, p. 131.

trabajado para Mayner durante diez años<sup>574</sup>. Nosotros hemos hallado, además, un documento de Juana Luzón, “viuda de Alexandre Mayner pintor” datado el 5 de noviembre de 1544<sup>575</sup>. Por tanto, si María Alonso trabajó para Mayner durante diez años, pensamos que los pintores llegaron a Granada en 1534.

A nuestro juicio, las primeras labores consistieron en la realización del programa diseñado por Machuca. Este hecho justificaría las evidentes similitudes de la decoración grotesca de las salas, los corredores y la estufa con los apartamentos del Cardenal Bibbiena, que como vimos fueron clausurados en 1521. No obstante, el hecho de ser contratados en Italia por Cobos, gozando presumiblemente del beneplácito del Emperador, implica no sólo una alta consideración en el seno del taller, sino también la posibilidad de desarrollar las habilidades técnicas y creativas de sus paletas, plasmando en las estancias algunos de los motivos ornamentales más innovadores del *cinquecento* Italiano.

Para ello, igual que en otras ocasiones como en la estufa de Clemente VII o en las salas del Palacio del Príncipe, los pintores debieron subdividir las tareas acorde con su especialización. De esta forma se explica la posibilidad de diferenciar sus paletas en determinados fragmentos del programa iconográfico de la Estufa de la Alhambra.

El primero en distinguir la mano de los artistas italianos fue Manuel Gómez Moreno<sup>576</sup>. Gracias a la tasación de Machuca de las Pinturas de Aquiles en 1546<sup>577</sup>, sabemos que Julio realizó los zócalos de la Estufa y dos de los frisos que hay sobre las puertas que comunican esta Sala con la Galería. Estas referencias unidas a la diversidad técnica entre las pinturas de grotescos y la de las batallas sentaron las bases para la diferenciación entre las pinturas realizadas por Julio, especialista de los grotescos, y Alexandre, principal ejecutor de las figuras, las historias mitológicas y las batallas.

---

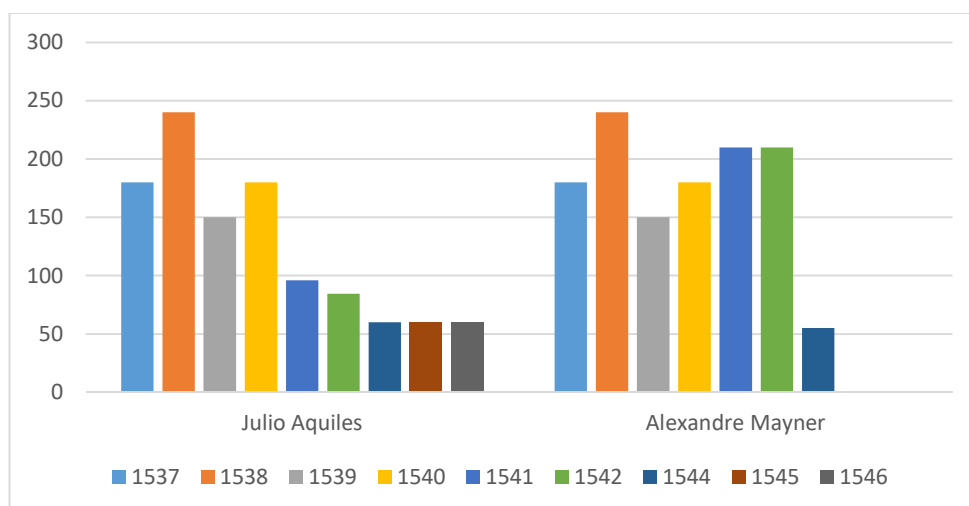
<sup>574</sup> LÓPEZ TORRIJOS, Rosa. «Los grotescos d . . . , p. 175. Para consultar el documento inédito transcrito diríjase al Apéndice documental, 10.

Por su parte, Heredia dató los dibujos de Aquiles en el Libro de Dibujos de la Fundación Lázaro Galdiano entre 1535 y 1536, situando su traslado a Granada sería en ese año. HEREDIA MORENO, María del Carmen. «Dibujos de Alonso . . . , p. 142.

<sup>575</sup> Apéndice documental, 9.

<sup>576</sup> GÓMEZ MORENO MARTÍNEZ, Manuel. «Los pintores Julio . . . , p. 31.

<sup>577</sup> Apéndice documental, documento 11.



Tabla<sup>578</sup> 1. *Días trabajados por los maestros italianos Julio Aquiles y Alexandre Mayner.*

En la tabla 1 se corrobora la presencia constante de Julio en los espacios en los que predomina la decoración grotesca y la reducción de sus jornadas en 1541, año en el que se inició el ornato mural de la antesala de la Estufa. Este dato reviste de una gran importancia, puesto que hasta el momento la figura de Julio, que además había participado en la tasación de la escultura de la Fama de Nicolao da Corte en 1537<sup>579</sup>, había eclipsado<sup>580</sup> a Alexandre Mayner.

De la documentación se desprende también, que Julio Aquiles recibe el sueldo en primer lugar hasta diciembre de 1539<sup>581</sup>. Desde entonces, esta situación se invierte en numerosas ocasiones e incluso, a partir de 1541, es

<sup>578</sup> Las tablas han sido elaboradas a partir de los datos extraídos de la documentación. Por tanto, hemos omitido el año de 1543 sobre el cual no hay información. En este caso concreto, para presentar la realización de los trabajos de Julio desde noviembre de 1545 a marzo de 1546 hemos realizado una estimación.

<sup>579</sup> Cuaderno de noviembre de 1537, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 25, fol. 11v. Documento, publicado entre otros por Gómez Moreno, en GÓMEZ MORENO MARTINEZ MARTÍNEZ, Manuel. «Los pintores Julio ...», 206 y ROSENTHAL, Earl. *El palacio de...*, p. 273.

<sup>580</sup> En este sentido, destaca la afirmación de Aguilar: “la autoría casi global a Julio, aunque éste debió de contar con la imposición de los temas principales: campaña de Túnez y, la leyenda de Faetón y la disposición de las virtudes AGUILAR GUITIERREZ, Juan, HASBACH LUGO, Bárbara. «Restauración y conservación del Peinador alto de la Reina». *Cuadernos de la Alhambra*, 42, 2007, p. 123.

<sup>581</sup> Cuaderno de diciembre de 1539, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 38, fol. 24 v.

posible encontrar a Mayner trabajando en solitario. Así se evidencia que, a pesar del desconocimiento que aún envuelve la figura de Alexandre, nos encontramos ante un artista polivalente que demostró su pericia en la pintura sobre muro y sobre madera, siendo el principal responsable de la decoración de la Estufa hasta su muerte en noviembre de 1544<sup>582</sup>. Desde entonces, Julio retomó las riendas para concluir las pinturas sobre madera, dos frisos y los zócalos de la Estufa, tal y como se recoge en la tasación realizada por Machuca en marzo de 1546<sup>583</sup>.

Junto a los maestros destaca la presencia de Nicolao da Génova. Gómez Moreno planteó que Nicolao de Génova, Nicolao de Cuarto o Nicolasín<sup>584</sup> había realizado tareas mecánicas junto a los maestros italianos de la Alhambra; e incluso planteó la posibilidad de que se tratara del propio Nicolao da Corte, escultor<sup>585</sup>. Esta última hipótesis no ha tenido aceptación; en efecto, en la propia documentación de la Alhambra encontramos a Niccoló da Corte, que en noviembre de 1537 recibió 120 ducados por realizar la escultura de la Fama tasada por Julio Aquiles, Diego Siloé y Pedro Machuca, y en ese mismo mes Nicolao de Génova trabajó como pintor percibiendo un salario de 2 reales semanales<sup>1</sup>. Por tanto no cabe duda de que nos encontramos ante dos artistas diferentes.

Nicolao da Quarto, fue un prolífico pintor genovés que debió de llegar a Granada en los primeros años del siglo, puesto que en 1508 se documenta como pintor de techos<sup>586</sup>. Sin embargo, no volvemos a tener noticias sobre su trayectoria hasta 1541, cuando realizó la tasación del retablo de Miguel Quintana en la iglesia de San Nicolás, junto con Pedro

---

<sup>582</sup> En el documento 9 fechado el 5 de noviembre de 1544 Juana Luzón pide que se le devuelvan los bienes que aportó al matrimonio y además se indica que Machuca entre otros asistentes vieron la sepultura de Mayner en el Convento de Calatrava.

<sup>583</sup> En el documento 11 del apéndice documental se indica que Aquiles había recibido el primer pago por la conclusión de las pinturas en diciembre de 1544.

<sup>584</sup> Por otra parte, entre sus notas inéditas Gómez-Moreno indica que el pintor, al que denomina, Nicolasín, trabajó en la Capilla Real junto con Julio de Aquiles y Alejandro Mayner realizando las figuras del catafalco realizado para los cuerpos de la princesa doña María y los infantes don Juan y don Fernando. GÓMEZ MORENO GONZÁLEZ, Manuel. «La pintura en...» p. 646. Sin embargo, este hecho resulta inviable puesto que el traslado de los cuerpos se produjo el 30 de marzo de 1549, año en el que Mayner había muerto. No obstante, no hemos podido hallar documentación al respecto, por lo que no podemos descartar la participación de Aquiles y Nicolao.

<sup>585</sup> GÓMEZ MORENO MARTÍNEZ, Manuel. «Los pintores Julio...» p. 203.

<sup>586</sup> GÓMEZ MORENO GONZÁLEZ Manuel. «La pintura en...» p. 647.

Machuca, Alexandre Mayner, Alonso de Salamanca y Francisco de Espinosa. Entre sus obras, destacaron las pinturas de las capillas mayores de las iglesias de Otura y las Gabias<sup>587</sup>.

Por otra parte, entre las notas de Gómez Moreno sobre los libros de fábrica de la Iglesia del Salvador hemos hallado los pagos a un “criado genovés de Julio” en 1544, que suele realizar dorados, y al pintor Nicolò da Quarto<sup>588</sup>. Por consiguiente nos encontramos ante dos artistas diversos.

Nicolao, como su propio nombre indica, sería procedente de Génova donde pensamos que entró al servicio del maestro Julio Aquiles, como aprendiz. Desde allí debió trasladarse con su maestro a España, donde continuó trabajando como criado y ya en Granada debió de adquirir la maestría, puesto que lo encontramos trabajando como dorador y como pintor. Las primeras noticias sobre su presencia en la Alhambra son de agosto de 1537, cuando realizó el dorado de las cuadras<sup>589</sup> junto a Robles. Seguidamente, suele aparecer como pintor y realizando tareas mecánicas como la molienda de colores.

### 3.2.1.2. Maestros españoles en el taller de la Alhambra

El empleo de una organización laboral y de complejas técnicas de pintura mural implica no sólo la maestría de los pintores italianos que trabajaron de forma intensiva para conseguir la excelencia en la realización de los programas, sino también la presencia puntual de personal cualificado capaz de hacer frente de forma autónoma a las labores de ornamentación exigidas por los maestros.

El taller de la Alhambra quedaba al margen de la normativa del gremio de pintores; sin embargo, pensamos que la incorporación de artistas pertenecientes al gremio<sup>590</sup> con una sólida trayectoria aseguraba la excelencia en sus intervenciones. En efecto, el control de la calidad y la perfección técnica de las obras eran los objetivos prioritarios en el seno

---

<sup>587</sup> Ibidem. 646; CAMPOS PALLARÉS, Liliانا. *Pedro Machuca en...*, p. 315.

<sup>588</sup> Iglesia del Salvador. AIGM, leg. LXI, 1037-1052, s.n.

<sup>589</sup> Cuaderno de agosto de 1537, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 22, fol. 24v.

<sup>590</sup> Para profundizar sobre el gremio de pintores de Granada véase: MARTÍNEZ JIMÉNEZ, Nuria. «El oficio de pintor en las Ordenanzas gremiales de Granada». En: VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (coord.). *La formación artística: creadores, historiadores, espectadores*. Tomo 1, Universidad de Cantabria: Editorial Universidad de Cantabria, 2018, pp. 214-222.

del gremio. Para ello, en las ordenanzas gremiales se recogen una serie de pautas para la correcta realización de las distintas especialidades: pintor de sargas, de pincel, o asentador de oro “o para otra cosa particular de este oficio”<sup>591</sup>.

En la ciudad los trabajos eran verificados por los veedores que podían acceder a las tiendas o a las casas donde estaban los obradores de los pintores para ver “qué colores, y de qué oro, sobre qué los asientan y si las dichas obras van perfectamente y como deben”<sup>592</sup>. En el caso de la Alhambra, el encargado de la supervisión era el maestro mayor, Pedro Machuca.

Los pintores seleccionados debían encargarse principalmente de la realización de pinturas sobre madera y del dorado, aunque también realizaron otras tareas en otras zonas del conjunto palaciego.

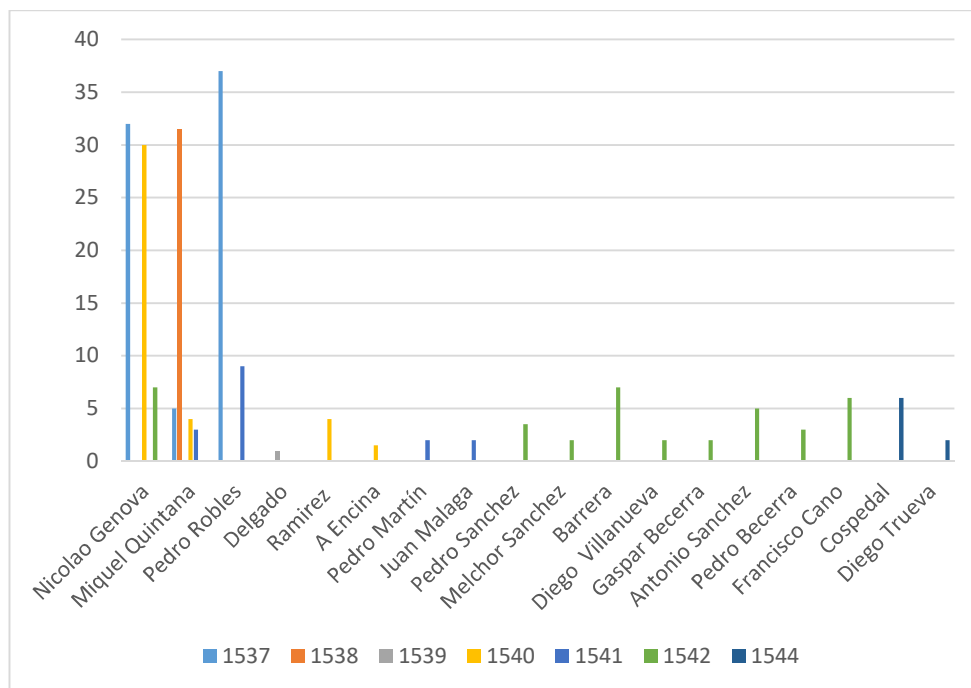


Tabla 2. *Dias trabajados por los pintores colaboradores entre 1537 y 1544.*

<sup>591</sup> *Las ordenanzas que los muy ilvstres y muy// magnificos señores Granada mandaron guardar, // para la buena governación de su Republica, impressas año 1552// que se han bvelto a imprimir por mandado de los señores Presidente, y Oydores de la Real Chancilleria de esa Ciudad de Granada, año de 1670. // Añadiendo otras que no estaban impressas.* Granada: imprenta Real de Francisco de Ochoa, calle Avenamar. Año de 1672. (1º ed. 1552), fol. 139.

<sup>592</sup> *Ibidem*, fol. 139.

De la representación gráfica se desprende que los primeros integrantes del taller eran algunos de los pintores más significativos del panorama artístico granadino<sup>593</sup>. Entre ellos destacan Miguel Quintana y Pedro Robles que, además ejercieron de doradores<sup>594</sup>, por lo que pudieron colaborar activamente en la decoración de los techos y de la decoración pictórica sobre madera.

Las primeras noticias que tenemos sobre Miguel Quintana datan de septiembre de 1537, fecha en la que se incorporó al equipo de Robles y Nicolao de Genova con una jornada completa de 18 días mensuales<sup>595</sup>. Quintana debió de ser un artista versátil puesto que también colaboró con Alexandre en la realización de los florones de los corredores en 1539. En febrero de 1540 fue contratado como pintor, desde entonces comienzan a reducirse sus jornadas en la Alhambra hasta 1541 cuando lo encontramos por última vez.

Pedro Robles centró su actividad en el dorado de las Cuadras y de los corredores de la Estufa, aunque también se encargó de realizar los palaustres del Mexuar entre 1537 y 1538. En octubre de 1541 volvió a incorporarse para pintar en el Corredor de la Estufa junto a Quintana y al año siguiente realizó sus últimas intervenciones consistentes en la elaboración de florones para el corredor y el dorado de la reja de las cuadras<sup>596</sup>.

Uno de los artistas más prolíficos fue Juan Páez. Como documentó Campos<sup>597</sup>, las primeras noticias sobre su trayectoria son de 1529 cuando intervino como tasador de las pinturas de madera de Diego de Vargas en la iglesia de Santa Fe. Su carrera debió de ser muy prolífica, pero se desconocen datos sobre su vida y existen numerosas lagunas sobre su obra. De hecho, no volvemos a tener noticias hasta el 30 de marzo de 1536, cuando se encargó del aparejo y del dorado de la capilla del Bautismo

---

<sup>593</sup> El primero en identificar a los principales pintores del taller Alhambrense fue Gómez Moreno. GÓMEZ MORENO MARTÍNEZ, Manuel. «Los pintores Julio...», p. 206.

<sup>594</sup> Precisamente en 1525 se habían creado las Ordenanzas de pintores en Granada, donde se estipulaban las habilidades de los maestros así como los organismos de verificación de pinturas para verificar su calidad. Por tanto había pintores acreditados para formar parte del proceso.

<sup>595</sup> Cuaderno de septiembre de 1537, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 23, fol. 6.

<sup>596</sup> Cuaderno de marzo de 1542, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 2, legajo 6, fol. 21v.

<sup>597</sup> CAMPOS PALLARÉS, Liliana. *Pedro Machuca en...*, pp. 314-315.



de la iglesia de San José de Granada con Baltasar de Mejorada. Al año siguiente pintó los retablos de Almegíjar y La Malahá y en 1538 doró en el Salvador. En 1539 volvió a trabajar en Santa Fe donde recibió 70 ducados por el adobo y algunas piezas nuevas que hizo para el retablo.

A pesar de la dilatada carrera de Páez su paleta continúa siendo muy desconocida. Una de las incógnitas que rodean su figura es el conocimiento de la pintura mural. Sus trabajos en la Alhambra son muy limitados y están documentados en diciembre 1540<sup>598</sup>, cuando interviene moliendo colores. Sin embargo, a nuestro parecer, Paéz debió de ser uno de los primeros artistas en colaborar con Aquiles y Mayner en la decoración de las Estancias Imperiales (si no es que aprendió a pintar con otros maestros), puesto que entre 1538 y 1539 fue el principal encargado de la decoración grutesca y de historias (empleando técnicas a fresco y seco) en el Colegio Imperial de la Santa Cruz de la Fe<sup>599</sup>. No obstante, no tenemos constancia de la realización de otros conjuntos murales.

Diego Trueba es otro artista consolidado que colaboró en las pinturas de la Alhambra al menos en 1544. Su actividad se centró en la tasación y pintura de retablos, así como en otras labores menores, como la pintura de escudos, artesones, cruces de altar, etc.

Una de sus primeras actuaciones fue la tasación del retablo de Santa Fe de Diego de Vargas en 1529. En 1536, terminó junto a Antón Cejalvo el retablo que habían realizado Pedro Machuca y Esteban Sánchez y se encargó, además, de la reparación del dorado del antiguo retablo de Santa Fe, junto con Alonso de Salamanca y Juan Páez. En 1538 y 1539 pintó algunas de las armaduras del Colegio Imperial y en 1542 realizó el retablo nuevo de Puerto Lope<sup>600</sup>. Una de las últimas intervenciones conocidas es precisamente su participación en las pinturas de la estufa en julio de 1544 moliendo colores<sup>601</sup> para las pinturas de la Campaña de Túnez.

Junto a los pintores más relevantes del panorama artístico granadino encontramos a otros artistas foráneos que intervinieron activamente en las pinturas de la Estufa de la Alhambra, entre ellos encontramos a Ramírez.

---

<sup>598</sup> Cuaderno de diciembre de 1540, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 45, fol. 20.

<sup>599</sup> Sobre estas pinturas hablaremos detenidamente en el Capítulo V.

<sup>600</sup> CAMPOS PALLARÉS, Liliana. *Pedro Machuca en...* p. 316.

<sup>601</sup> Cuaderno de julio de 1544, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 2, legajo 13, fol. 3v.

Pensamos que Ramírez es Andrés Ramírez, hijo del pintor de libros de Coro de la Catedral, Juan Ramírez. Debió nacer Jaén en torno a 1513; desde muy joven colaboró en el taller de su padre tanto en Jaén como en Granada<sup>602</sup>. No obstante, la mayor parte de su trayectoria artística se desarrolló en Sevilla.

En 1532<sup>603</sup> Juan Ramírez se casó en segundas nupcias con Ana de Espinosa<sup>604</sup>. Desde entonces, los Ramírez emparentaron con una de las familias de pintores más importantes del momento en Sevilla. Esta integración en el círculo hispalense de pintores unida a la formación en el seno paterno motivó que, a partir de 1532, Andrés comenzara a desarrollar una carrera autónoma relacionándose con algunos de los pintores más relevantes de Sevilla.

El primer trabajo conocido es la realización en 1532 de una labor de iluminación para el monasterio de Santa María de las Cuevas junto con Arnao de Vergara. Según Marchena, en las condiciones del contrato se muestra a un joven miniaturista, deseoso de trabajar, hasta el punto de asumir el cargo en caso de que Arnao no pudiera realizar su trabajo por estar ocupado realizando vidrieras, posiblemente para la Catedral de Sevilla<sup>605</sup>. A raíz de esta colaboración, el burgalés ejerció una sólida influencia en Ramírez y también es posible que le facilitara el acceso a la catedral donde comenzó a trabajar años después.

A lo largo de su trayectoria destaca su obra como pintor, pero sobre todo como miniaturista pintando libros de coro para la Catedral de Jaén, y en la catedral, la colegiata del Salvador y en la Biblioteca Capitular de la capital hispalense. En sus obras se aprecia la influencia ejercida por su padre, pero también la asimilación de la pintura renacentista. Para ello, igual que otros artistas, se valió de los grabados y estampas de Dürero, Nicoletto de Módena, René Boyvin, Marcantonio Raimondi, Agostino Veneciano, entre otros. Todo ello, complementado con las composiciones que contempló en los volúmenes de la Biblioteca Capitular.

Desde 1535, se encontraba trabajando en la catedral de Sevilla. Al año siguiente, su fama como maestro pintor ya estaba consolidada puesto

---

<sup>602</sup> MARCHENA HIDALGO, Rosario. «Andrés Ramírez, pintor del siglo XVI». *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 21 (2008/2009), p. 69.

<sup>603</sup> *Ibidem*, p. 67

<sup>604</sup> *Ibid*, p. 68. Hija del pintor hija del pintor Antón Sánchez de Guadalupe y hermana del también pintor Antón Sánchez.

<sup>605</sup> *Ibid*, p. 69.

que tomó como aprendiz a Juan Sánchez; en 1537 se asentó en la collación de San Miguel donde continuó al menos hasta 1557<sup>606</sup>.

Si bien es cierto que Andrés Ramírez tuvo acceso a una gran cantidad de diseños y grabados a través de los que pudo acercarse al arte del Renacimiento Italiano, pensamos que en 1540 se trasladó a Granada aprovechando los contactos con Arnao de Vergara y Pedro Machuca, antiguo compañero de su padre en Jaén y en la Capilla Real.

Como indicamos en 1532 Ramírez había colaborado con Arnao de Vergara, con quien trabajó en la Catedral de Sevilla hasta 1538; fecha en la que el artista burgalés se marchó a Granada para realizar las vidrieras decoradas con grutescos<sup>607</sup> de la Alhambra, diseñadas por Aquiles y Mayner<sup>608</sup>; una labor que desarrolló entre 1538 y 1541. En este contexto, pensamos que el pintor “Ramírez” que recogen los cuadernos de junio de 1540<sup>609</sup> sería Andrés Ramírez. Aunque recibe un jornal por moler colores para los pintores durante 5 días, pensamos que la importancia de su intervención trascendió el trabajo mecánico. En efecto, durante al menos dos semanas, tuvo la oportunidad de colaborar con los maestros italianos en la Casa Real. Durante su estancia, intervendría directamente en la Estufa donde pudo participar en la culminación de la decoración de la linterna con delicados motivos dorados. Además, pudo intervenir en los últimos retoques de las pinturas de grutescos sobre fondo blanco de los corredores. Así Ramírez pudo entrar en contacto con los artistas italianos y tomar modelos sobre algunos de los bocetos o diseños realizados, que posteriormente pudo introducir a su retorno a Sevilla.

Desde entonces, la carrera de Ramírez se consolidó en el terreno personal y profesional. Continuó trabajando para la catedral, de Sevilla, centrándose principalmente en la realización de los *Libros de Coro*. Además, consolidó gran parte de las relaciones iniciadas por su padre con algunos de los artistas más relevantes de la ciudad: Hernando de Esturmio, Alejo Fernández, Roque Balduque, Pedro Villegas Marmolejo o Luis de Vargas entre otros<sup>610</sup>.

---

<sup>606</sup> *Ibid*, p. 69.

<sup>607</sup> LÓPEZ TORRIJOS, Rosa. «Las pinturas de...», p 117.

<sup>608</sup> CAMBIL CAMPAÑA, Isabel. GALERA MENDOZA, Eshter. «Vidrieras clasicistas en la Alhambra». *LOCVS AMCENUS*, 10 (2009-2010), p. 115.

<sup>609</sup> Cuaderno de junio de 1540, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 41, fols 10 v, 11.

<sup>610</sup> MARCHENA HIDALGO, Rosario. «Andrés Ramírez pintor... pp. 69-75.

Junto a los artistas mencionados se encuentran el dorador Delgado<sup>611</sup>, A. Encina<sup>612</sup>, Pedro Martín<sup>613</sup> y Juan Málaga<sup>614</sup>. De todos ellos, apenas quedan noticias de su trayectoria.

Durante los primeros años, los pintores italianos realizaron principalmente las decoraciones murales, por lo que los colaboradores se centraron en las pinturas sobre madera; sin embargo, como indicamos a partir de 1541 Aquiles redujo sus jornadas. Este hecho no impidió que Mayner continuara trabajando, pero sobre todo a partir de 1542 volvió a precisar de la ayuda Julio y de otros colaboradores para realizar las pinturas de la Campaña de Túnez.

En este contexto, destaca la integración de jóvenes pintores granadinos como Pedro<sup>615</sup> y Melchor Sánchez<sup>616</sup> (pintores que pudieron pertenecer a la saga de Alonso Sánchez, entallador que trabajó frecuentemente con Pedro Machuca) y sobre todo, procedentes de Jaén (principalmente de Úbeda y Baeza)<sup>617</sup>. Entre ellos, se encuentran Diego Villanueva, Gaspar Becerra, Antonio Sánchez, Pedro Becerra y Francisco Cano, artistas que pensamos que formaban parte del taller de Aquiles en Úbeda y, sobre los cuales, profundizaremos en el capítulo V.

Las colaboraciones tuvieron una duración media de 3 días, periodo por el que reciben un sueldo de 2 reales por realizar trabajos mecánicas centrados en la molienda de colores y de revoco. Durante su estancia, es posible que, además de la preparación del estuco y de los colores, realizaran

---

<sup>611</sup> Cuaderno de octubre de 1539, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 37, fol. 4.

<sup>612</sup> Cuaderno de diciembre de 1540, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 45, fol. 14.

<sup>613</sup> Cuaderno de junio de 1541, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 48, fol. 7.

<sup>614</sup> Cuaderno de octubre de 1541, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 2, legajo 2, fol. 21v.

<sup>615</sup> Cuaderno de enero de 1542, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 2, legajo 5, fol. 23v. /Cuaderno de marzo de 1542, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 2, legajo 6, fol. 21v.

<sup>616</sup> Cuaderno de octubre de 1542, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 2, legajo 9, fol. 13v.

<sup>617</sup> MARTINEZ JIMÉNEZ, Nuria. «Aprendiz de frescos. Noticia sobre la colaboración de Gaspar Becerra en las pinturas de la Estufa de la Alhambra». *Archivo Español de Arte*, 91, 361 (2018), p. 67.

otras tareas destinadas a la práctica de la pintura mural. Este hecho explicaría la presencia de diversas manos en el friso de *putti* sobre fondo rojo y en las escenas de paisajes y batallas.

### 3.2.2. Funcionamiento del taller

#### 3.2.2.1. Calendario laboral y horarios

Como se recoge en las Instrucciones de la Alhambra en las obras de las Casas Reales de la Alhambra se trabajaba durante todo el año de lunes a sábado y no aparecen recogidos periodos festivos o vacacionales. El domingo sería el día de descanso destinado a acudir a las actividades religiosas, excepto en ocasiones de urgencia o imprevistos en los que posiblemente se tendría que trabajar. No se contemplan las ausencias por enfermedad, puesto que el registro de presencias era diario; por tanto si un día no se trabajaba, no se cobraba. Por lo que, posiblemente las jornadas festivas que tuvieran lugar en días laborables tampoco se pagarían.

La unidad de tiempo, no se medía por horas sino por jornadas laborales. La adopción de esta antigua costumbre, que viene de las labores agrícolas, implica la adecuación a las variaciones estacionales y, evidentemente a la luz: más horas en verano y menos en invierno. No obstante, la paga era constante.

Los horarios estaban claramente estipulados. Desde mayo a septiembre, los obreros trabajaban desde la salida del sol hasta las 11 y luego desde la 1 hasta que se ponga el sol. En cambio, de septiembre a mayo, trabajaban desde la salida del sol hasta las 12, y luego de 1 hasta que se ponga el sol<sup>618</sup>. De esta forma vemos que los horarios estaban bien regulados dejando un tiempo para el descanso a medio día.

La normativa evidencia que los tiempos no siempre se respetaban, que había una clara desorganización, motivada por la presencia de trabajadores no autorizados; también, que en numerosas ocasiones los trabajadores podían ser sancionados si no cumplían con su labor o si faltaban al trabajo. De ahí, pensamos que se deduce en gran medida, la necesidad de establecer sanciones e incluso de la creación de una normativa propia en 1546, que fue modificada en 1549, incorporando la figura del Tenedor de Materiales<sup>619</sup>.

---

<sup>618</sup> ROSENTHAL, Earl. *El palacio de...*, p. 287.

<sup>619</sup> Instrucciones de la Alhambra. Casas reales. AGS. Leg 265, fol 3.

### 3.2.2.2. Sueldos y retribuciones

De la documentación se desprende que los sueldos de los trabajadores varían en función del cargo o el oficio. Los jornales los daban los pagadores los sábados a última hora y todo ello debía de ser visto por el maestro o algún cargo superior, y recogidos en los libros por los escribanos<sup>620</sup>.

En los Cuadernos de nóminas se advierte que las pagas de Pedro Machuca eran trimestrales y en ellas recibía 12500 maravedíes<sup>621</sup>. Como vimos, durante este periodo, como maestro mayor debía de encargarse de la supervisión de las obras, gestión y compra de materiales, et. Además, es conocida su actividad a extramuros de la Alhambra. Por otra parte, sabemos que Machuca residía en la Alhambra, en un principio como escudero y posteriormente como maestro de obras.

La cercanía de la casa del maestro a la obra y el incremento de su status social apoyado en una cercana relación personal con el comitente era frecuente en otras cortes italianas, como la de Génova o Mantua, en las que los maestros tenían una relación estrecha con los comitentes. En el caso de Giulio Romano, como vimos, en 1527, ya gozaba de un alto estatus social como recogió Cellini, llegó a tener varias propiedades en la ciudad, hasta que finalmente se construyó su casa a pocos metros del Palacio del Té. En el caso de Granada, es posible que su residencia se localizara en la torre que lleva su nombre<sup>622</sup>; aunque también es posible que viviera en otro espacio y destinara la torre a guardar materiales y trazas del maestro.

Por otra parte, destaca el hecho de que los pintores italianos recibieran sus salarios justo después de Machuca. Como se refleja en los Cuadernos (y se fijará en las funciones del pagador recogidas en las Instrucciones) los jornales se daban cada sábado, una hora antes de terminar la jornada y todo ello quedaba recogido en “el libro que tiene el qu’escrube, de las personas que aquella semana an trabaxado en las

---

<sup>620</sup> *Ibidem*, p. 286.

<sup>621</sup> Un ejemplo de las nómina recibida la encontramos en el Cuaderno de abril de 1539, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 29, fol. 24.

<sup>622</sup> GALLEGO BURÍN, José. Granada. *Guía artística...*, p. 76.

obras”<sup>623</sup>. Los jornales se pagaban en función de los días trabajados y se realizaba en presencia del maestro y los altos cargos de las obras.

De los documentos se desprende que los pintores Julio Aquiles y Alexandre Mayner recibían 10 ducados correspondientes a su quartación, es decir, a su sueldo mensual. Esta cantidad, muy superior al de los demás pintores y equiparable a la del maestro, prueba el *status* privilegiado del que gozaban Julio y Alexandre. En efecto, los artistas y sus familias residían en la Alhambra y debieron de tener un nivel de vida holgado. Acorde con los testigos de la demanda de María Alonso a los bienes de Alexandre Mayner, esta señora estuvo trabajando “dentro y fuera de la casa” de Alexandre Mayner y de su mujer, Juana de Luzón durante diez años y además tenía “un morillo<sup>624</sup>”, por lo que se deduce que tenían un nivel de vida holgado. En cuanto a Julio, Ruiz Fuentes indicó que poseyó una casa colindante con la de Alonso García Hebreo y La Carrera hasta 1554<sup>625</sup>. En ella, es posible que también residiera su criado, Nicolao de Génova.

En un nivel inferior se encontraban los pintores colaboradores como Pedro Robles o Miguel Quintana que percibían 2 reales (aunque a partir de octubre de 1541 el sueldo ascendió a 2,5 reales<sup>626</sup>), cantidad que se corresponde con la media de los jornales de los trabajadores de la Alhambra. Los operarios que recibían una remuneración inferior eran los peones que cobraban un real por día.

De esta forma se evidencia la composición de un taller gestado a la manera italiana: a la cabeza se situaba el maestro principal encargado del diseño del programa iconográfico, selección de personal, materiales, control del presupuesto y de las obras. En un segundo nivel encontramos a Julio Aquiles (especialista en grutescos) y Alexandre Mayner (experto en figuras, historias y paisajes) encargados de la ejecución del programa iconográfico. Junto a ellos, trabajaron maestros locales versados en el dorado y en la preparación de materiales. Finalmente, un grupo de jóvenes pintores ávidos de aprender las complejas técnicas murales practicadas en

---

<sup>623</sup> ROSENTHAL, Earl. *El palacio de ...*, p. 286.

<sup>624</sup> Apéndice documental, 10. En este sentido, resulta extraño que durante los diez años que estuvo trabajando a su servicio no pagaran a María Alonso los 8 ducados anuales que según la demandante le correspondían.

<sup>625</sup> RUIZ FUENTES, Vicente Miguel. «El pintor Julio de Aquilis: aportes documentales a su vida y obra». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 23, 1992, p. 94.

<sup>626</sup> Cuaderno de octubre de 1541, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 2, legajo 2, fol. 15v.

la Alhambra. Todos ellos, contribuyeron a la decoración de las Estancias Imperiales; hecho que, durante este periodo, convirtió a la Alhambra en el epicentro de la pintura mural del Renacimiento italiano y que situó a Granada a la cabeza de las innovaciones pictóricas de las primeras décadas del *cinquecento* en nuestro país.

### 3.2.3. Materiales

En función del diseño del programa iconográfico y de las técnicas pictóricas empleadas, los maestros debieron proveerse de los materiales necesarios para realizar la obra.

La selección de útiles, pigmentos y aglutinantes, entre otros, es fruto de un profundo conocimiento teórico, como se evidencia desde la época nazarí. Como manifiesta García Bueno, la policromía empleada en el arte andalusí evidencia la cuidadosa selección de materiales para dotar a las pinturas “de una extraordinaria calidad y una adaptación perfecta a las necesidades creativas y de durabilidad de las obras”<sup>627</sup>. Ejemplar es el caso de los alicatados realizados al fresco, sobre mortero de cal con el fin de resistir mejor a la humedad de la parte baja de los muros, mientras que para las yeserías y mocárabes se emplea el temple sobre yeso.

En el caso de los aposentos privados del Emperador, su ornato tendrá una extraordinaria relevancia dentro de las obras imperiales puesto que se equiparaba a las obras de los papas o los príncipes italianos. Este hecho, se refleja en la calidad de los materiales empleados, así como en la minuciosidad de las técnicas magistralmente empleadas por los pintores para representar los programas iconográficos.

Para afrontar este tema contamos con una información excepcional, los pagos de materiales para los pintores recogidos entre los cuadernos de la Alhambra entre 1537 y 1546. En estas referencias se hallan los instrumentos y productos que emplearon los pintores para realizar las pinturas. De esta forma, es posible conocer los instrumentos empleados, la gama cromática, la naturaleza de los materiales e identificar las técnicas pictóricas empleadas en la decoración de las Estancias Nuevas.

---

<sup>627</sup> GARCÍA BUENO, ANA. «El color en...», p. 85



## 3.2.3.1. Útiles del taller

El abastecimiento de materiales tenía una importancia capital en la realización de una obra. La normativa de la Alhambra recogía que el maestro mayor debía acordar los precios de las comisiones globales; pero el máximo responsable del aprovisionamiento de materiales era el conde<sup>628</sup>.

La actividad de los pintores y la gran cantidad de materiales que se precisaban para el diseño y ejecución de las pinturas nos conduce a pensar en la existencia de un espacio específico. Como recoge Martín González, se entiende por taller, el espacio de formación de artistas, en el que normalmente viven y trabajan. Estos lugares frecuentemente se ubicaban en las mismas casas donde los maestros producían sus obras y enseñaban a sus discípulos. Esta definición apoyada en la documentación y en las propias conexiones entre los artistas ha conducido a ubicar el taller en el ámbito familiar. Uno de los casos más claros es el taller de los Berruguete encabezado por Pedro, en el que se formaron su hijo Alonso (y Pedro Machuca) y en el que posteriormente se integraron Inocencio y Esteban Jordán, sobrino y cuñado de Alonso Berruguete<sup>629</sup>.

En el caso de la Alhambra, pensamos que el taller de los pintores se localizaría en la torre de Machuca, donde el maestro guardaba las trazas<sup>630</sup> y los planos. Esta casa estaba ubicada en el patio del Mexuar. Como indica Gallego Burín, la torre tiene unas dimensiones de 4 m. por 3, 80 m. y estaba decorada con atauriques; tiene tres balcones con restos de celosías, y aún es posible leer algunas inscripciones en el alfiz de la época de Yusuf I. Se cubre por un bello alfarje y en los laterales tiene dos arcos pequeños con la galería del patio<sup>631</sup>. Su disposición permitía compartimentar el espacio diferenciando una zona destinada al desempeño de los trabajos

---

<sup>628</sup> Con el paso del tiempo y el volumen de obras el maestro de obras fue diversificando sus funciones con el fin de aumentar la agilidad del abastecimiento, la rentabilidad económica y garantizar la guardia y custodia de los materiales por lo que en las ordenanzas de 1546 aparece la figura del Tenedor de Materiales. Instrucciones de la Alhambra. Casas reales. AGS. Leg 265, fol 3.

<sup>629</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, JUAN JOSÉ, *El artista en...*, p. 24. FALOMIR FAUS, Miguel. «La imagen del ...», p. 104

<sup>630</sup> VALLADAR, Francisco de Paula. *Guía de Granada*. Granada: Viuda e Hijos de P. V. Sabatel, 1890, p. 277.

<sup>631</sup> GALLEGO BURÍN, Antonio. *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*. Granada: Comares, 1989, pp. 76-77.

más creativos y laboriosos como el diseño o la realización de cartones<sup>632</sup>, para los cuales precisarían de los libros de taller, e incluso, es posible, que Machuca guardara lienzos u otras obras. Otro espacio estaría destinado al almacenamiento de los útiles y herramientas de los pintores y los pigmentos, materiales de gran delicadeza y de coste elevado que que era preciso colocar en lugar donde se garantizara su conservación y custodia.

Sabemos que las trazas se guardaban en un arca. Este tipo de muebles era frecuente en los talleres, y su tamaño permitía guardar dibujos, patrones, diseños e incluso los pigmentos.

Tanto para el diseño de las trazas como de los cartones era esencial la existencia de papel y de carboncillos. Como veremos más adelante, en la Alhambra normalmente se compraban manos de papel, aunque ocasiones también se pedían resmas, dependiendo de la cantidad necesaria, y como se deduce de los documentos, posteriormente se unían con engrudo o cola de retazo.

Los carboncillos, podían ser realizados por los propios pintores. Como recoge Cennini para realizarlos se necesitaba una rama de sauce, seca y fina. De ellas se sacaban trocitos que debían ser limpiados y tallados, después se pegaban formando haces. Seguidamente estos haces se ataban de tres en tres con un hilo fino de cobre o hierro y se metían en un puchero. Este, bien tapado, se introducía en el horno durante una noche. De esta forma se podían hacer carboncillos de distintas formas y tamaños<sup>633</sup>.

Otros útiles presentes el taller eran los tientos, reglas, escuadras o compás; materiales, esenciales para la proyección de las trazas. No hemos hallado compras de estos instrumentos, pero lo más frecuente era que los pintores tuvieran sus propios útiles o que emplearan los del taller. Cuando se iban desgastando o estropeando, se incorporarían nuevas herramientas y utensilios acorde con las necesidades del momento; estas renovaciones y adquisiciones son las que encontramos en los registros de cuentas.

---

<sup>632</sup> Los cartones se hacían en el taller y se colocaban en la obra. MINGUELL CARNEYES, Josep. *Pintura mural al...*, pp. 122-124.

<sup>633</sup> A falta de horno también se podían meter en una cazuela bien tapada, esta se ponía toda la noche sobre cenizas del fuego. CENNINI, Cenino, *El libro del Arte*, Madrid: Akal, 1988, pp. 60-61

## Pinceles y brochas

Los materiales básicos para la ejecución de las pinturas eran los pinceles y las brochas. Los primeros se solían emplear principalmente en el óleo, mientras que las brochas (que permitían aplicar grandes cantidades de color) eran más frecuentes en el temple y el fresco.

Las brochas y pinceles de cerdas podían hacerlas los propios pintores, por lo que únicamente se compraban cerdas o hilo para atar los pelos y los pinceles de pelo fino. Los pinceles se hacían con pelo de diversos animales como la ardilla, el meloncillo o la cola de cabra o de perro. Cada uno dotaba al utensilio de una fineza y textura diferente. Estos pelos se solían montar en cañones de aves como el buitre, el ganso, o la paloma y según Palomino “eran más sutiles para cosas pequeñas, en cañones de zorzal o marvis o semejantes”. Estos cañones se sujetaban sobre astas hechas principalmente, con madera de pino, aunque también era frecuente la de peral o nogal.

Para las celdas se empleaba el pelo de jabalí. Palomino apuntó que las procedentes de Flandes son las “mejores y más suaves”, aunque también eran frecuentes las de Italia. En Italia se denominaban “sette”, nombre del que procede el termino en castellano “sedas” de las que hablan Céspedes y Pacheco: “las brochas, trinchetas y pinceles que se usan en el temple son de ordinario de sedas, como las escobillas y para el fresco sedas de escobillas largas de punta”<sup>634</sup>.

Entre las adquisiciones de abril de 1541 encontramos “una libra de sedas y dos onzas de hilo cada una” por un valor de 140 maravedíes cada una<sup>635</sup>. Esto evidencia que los pintores hacían los pinceles en el propio taller. Por otra parte, también sabemos que en la Alhambra había jabalíes<sup>636</sup> por lo que en el caso de necesitar celdas de mayor espesor podrían emplear el pelo de estos animales. Para su realización Armenini indica que primero se adelgazaban los mazos de cercas con baños de cal y se rozaban en una pared áspera, a continuación se ataban en el centro y se introducía el asta

---

<sup>634</sup> BRUQUETAS GALÁN, Rocío. *Técnicas y materiales...*, p. 78.

<sup>635</sup> Cuaderno de abril de 1541, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 46, fol. 16.

<sup>636</sup> MOLINA FAJARDO, Eduardo. «Caza en el...», pp. 38-40. En efecto, encontramos una representación de una caja de jabalí en las pinturas de cuero de la Salas de los Reyes. BERMÚDEZ PAREJA, Jesús. *Pinturas sobre piel en la Alhambra de Granada*. Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, 1987, p. 31

de madera por dentro del nudo, luego se ataban por la parte superior de aquella y finalmente se desataba el primer nudo.

#### Útiles de madera

El empleo de madera era muy frecuente puesto que se necesitaba para realizar los andamios<sup>637</sup>, las estructuras, las obras provisorias, para techos...etc.

Entre las maderas adquiridas para el uso de los pintores encontramos un tablón de madera de peral adquirido para hacer molduras en septiembre de 1537<sup>638</sup>. Por otra parte, los pintores también debieron de tener cacitos o cucharillas de madera para aplicar los pigmentos una vez molidos.

#### Recipientes: ollas, salseras y escudillas

La mayoría de los productos que aparecen en las cuentas de la Alhambra procedían del mercado local. Intentando buscar siempre la mejor calidad y coste, los precios eran pactados previamente por el maestro o el Conde que acudiría a los establecimientos o a los centros comerciales antes de su adquisición<sup>639</sup>. Todo ello, se evidencia en la correspondencia de los precios de los principales productos adquiridos con los establecidos en las ordenanzas. En este sentido, la documentación nos permite conocer, además, la tipología y la evolución del importe de algunos productos, entre los años veinte y los años cincuenta<sup>640</sup>.

Los recipientes de barro son básicos para la ejecución de la pintura mural puesto que sirven, principalmente, para la elaboración y conservación de los pigmentos. Además, Cennini recoge su uso para conseguir diversas tonalidades de un mismo color. Un ejemplo lo encontramos en la explicación sobre cómo se han de hacer las carnaciones.

---

<sup>637</sup> Para conocer el uso de los andamios consúltese: GALERA MENDOZA, Esther. «La organización productiva. Costos, materiales, técnicas y tipologías». En: LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (ed.). *Arquitectura doméstica en la Granada Moderna*. Granada: Fundación Albaycín, 2009, pp. 230-231.

<sup>638</sup> Cuaderno de septiembre de 1537, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 23, fol. 3v.

<sup>639</sup> ROSENTHAL, Earl. *El palacio de...*p. 286.

<sup>640</sup> Las ordenanzas de 1552 recogen las normativas gremiales previas y de cada oficio, de ahí que cada una presenta una fecha y una organización u organización interna diferente.

Dice así: “toma tres pocillos, los cuales serán divididos en tres partes de la carnación, que serán: la más oscura, como la mitad más clara que dicho rosa, y las otras dos proporcionalmente más claras”<sup>641</sup>.

La importancia de estos enseres en las pinturas de la Alhambra se evidencia en las prolíficas compras de salseras y escudillas para los pintores. Estos recipientes cerámicos eran idóneos para guardar los pigmentos una vez molidos, diferenciar las tonalidades, etc.; por lo que era preciso disponer de cierta cantidad en previsión del desgaste o de la rotura de alguno de ellos.

La producción y el precio de estos recipientes de barro estaban regulados en las ordenanzas de los olleros de la ciudad. En la normativa se precisan los tipos de salseras, ollas, escudillas (diferenciando tamaños, formas, colores) y se regulaban los precios por unidad. Era tarea del maestro mayor escoger las tipologías más adecuadas para el uso que quería darles, pero también de pactar los precios ante la petición de grandes cantidades.

Los recipientes más empleados por los pintores eran las ollas, las escudillas y las salseras, aunque también encontramos la compra de una almofía. Normalmente, se pedían grandes cantidades, sobre todo de los más pequeños, lo cual nos da una muestra de la frecuencia de su uso. Ejemplar es el caso de las salseras cuyas peticiones solían ser de 50 o incluso de 100 unidades en cada compra<sup>642</sup>.

En las primeras compras registradas entre 1537 y 1538 se pide una gran cantidad de ollas y colores<sup>643</sup> (sin especificar cuáles), lo que indica que nos encontramos ante compras grandes posiblemente a un mismo comerciante o a un mismo taller en previsión del inicio de otra fase de las obras.

La olla, al igual que las cazuelas, son recipientes de naturaleza refractaria utilizados para contener brasas o cocinar sobre ellas. Su empleo en pintura era frecuente para la realización de los carboncillos, pero, sobre todo, para templar los colores, preparar colas o el engrudo, etc. En la documentación de la Alhambra se aprecia la disparidad el precio de las

---

<sup>641</sup> CENNINI, Cenino, *El libro del ...*, p. 117.

<sup>642</sup> Un ejemplo significativo lo encontramos en diciembre de 1529. Cuaderno de diciembre de 1539, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 38, fol. 8v.

<sup>643</sup> Véase por ejemplo: Cuaderno de septiembre de 1537, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 23, fol. 15v y 23 v.

ollas, por lo que nos encontramos ante diversas tipologías y tamaños. Para conocer las compras exactas contamos con las ordenanzas en las que se especifican los precios de cada producto en concreto. Por ejemplo, en julio 1541 se pagan 6 maravedíes por una olla<sup>644</sup>; por tanto, pensamos que se trató “una olla de dos açumbres<sup>645</sup>”. De esta forma sabemos, también que en abril de 1539<sup>646</sup> y en enero de 1542 se adquirieron 6 “ollicas vañadas “de tres blancas o un maravedí y medio<sup>647</sup> que en total costaron 10 maravedíes<sup>648</sup>. La última petición es de julio de 1542 cuando se pagan 12 maravedíes por 4 ollas<sup>649</sup>, estas corresponderían con las ollas “chicas” de 2 maravedíes y medio<sup>650</sup>.

A partir de marzo de 1539 comienzan a proliferar las peticiones de salseras, que corresponderían con los “pocillos” indicados por Cennini. La salsera es un recipiente cerámico que suele aparecer entre los útiles de cocina del siglo XVI. Según Sánchez las salseras fueron unos recipientes en forma de barca donde se depositaban las salsas<sup>651</sup>. Esta forma aplicada a la pintura permitiría verter más fácilmente los pigmentos.

La primera compra registrada es de tres docenas de salseras en marzo de 1539 por un valor de 20 maravedíes<sup>652</sup>; seguidamente se compraron 100 salseras en el mes de diciembre<sup>653</sup>. Acorde con los precios estipulados en

---

<sup>644</sup> Cuaderno de julio de 1541, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 49, fol. 6 v.

<sup>645</sup> *Las ordenanzas que...*, p. 201.

<sup>646</sup> Cuaderno de abril de 1539, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 35, fol. 22.

<sup>647</sup> *Las ordenanzas que...*, p. 201.

<sup>648</sup> Cuaderno de enero de 1542, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 2, legajo 5, fol. 9v.

<sup>649</sup> Cuaderno de julio de 1542, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 2, legajo 8, fol. 16 v, 17v.

<sup>650</sup> *Las ordenanzas que ...*, p. 201 En este caso, se evidencia, además, el incremento del precio de los productos con respecto a las ordenanzas anteriores.

<sup>651</sup> SANCHEZ SÁNCHEZ, José María. «La cerámica exportada a América en el siglo XVI a través de la documentación del Archivo General de Indias (II). Ajuares domésticos y cerámica cultural y labora». *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 2 (1998), p. 129.

<sup>652</sup> Cuaderno de marzo de 1539, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 34, fol. 5v.

<sup>653</sup> Cuaderno de diciembre de 1539, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 38, fol. 8v.

las ordenanzas de los olleros de 1530<sup>654</sup>, pensamos que debió tratarse de “salseras blancas bañadas” de un maravedí, por lo que al tratarse de una cantidad importante tuvieron un coste menor: en lugar de pagar el importe habitual pagaron 70 maravedíes por el total. El precio por unidad fue algo superior en las peticiones de octubre de 1541<sup>655</sup> y junio de 1542<sup>656</sup>. En estas ocasiones 50 salseras tuvieron un valor de 37 maravedíes. De esta forma vemos la importancia de pactar los precios de la compra de grandes cantidades para reducir los costes globales.

Algo similar ocurre con las escudillas recomendadas por Cennini para hacer azul ultramar<sup>657</sup>. Las escudillas o cuencos son recipientes cerámicos, que podían tener carena y base rehundida y, presentar apéndices u orejeras. Acorde con los modelos recogidos en las Ordenanzas, pensamos que las más utilizadas por los pintores fueron las “escudillas verdes”; es decir, cuencos esmaltados en verde esmeralda; aunque también se mencionan las “escudillas blancas<sup>658</sup>, llamadas así por la capa de vidrio a base de óxidos de estaño y plomo que les da color. Encontramos ejemplos de este tipo de recipientes en la colección cerámica de San Benito de Valladolid o en la tabla de *Las Santas Justa y Rufina* de la Catedral de Sevilla realizada por Hernando de Esturmio.

El precio usual de las escudillas en el mercado local granadino era de un maravedí<sup>659</sup>, de ahí que por una compra de una docena el precio fuera de 10 maravedíes un precio más conveniente. Un ejemplo de su adquisición lo encontramos en septiembre de 1538 cuando se compran 60 escudillas<sup>660</sup>.

En cuanto a los recipientes de gran tamaño conocemos la adquisición de una almofía en mayo de 1538<sup>661</sup>. Según la RAE, es

---

<sup>654</sup> *Las ordenanzas que...*, p. 203.

<sup>655</sup> Cuaderno de octubre de 1541, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 2, legajo 2, fol. 8 v.

<sup>656</sup> Cuaderno de junio de 1542, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 2, legajo 7, fol.12v.

<sup>657</sup> CENNINI, Cenino, *El libro del ...*, p. 107.

<sup>658</sup> *Las ordenanzas que ...*, p. 202.

<sup>659</sup> *Ibidem*, p. 202.

<sup>660</sup> Cuaderno de septiembre de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 33, fol. 3v.

<sup>661</sup> Cuaderno de mayo de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 29, fol. 7v.

sinónimo de jofaina, es decir, “vasija en forma de taza, de gran diámetro y poca profundidad, que sirve principalmente para lavarse la cara y las manos”. En la documentación, no se estipula el precio pero por las compras adjuntas pensamos que podría tratarse de una almofia grande o “çafa bañada de verde” de 8 maravedíes o una de menor tamaño que costaba 4 maravedíes y medio<sup>662</sup>.

Finalmente indicar la adquisición de lebrillos en octubre de 1542<sup>663</sup>, vasijas de barro que se empleaban con fines culinarios, decorativos o higiénicos. Los lebrillos escogidos serían los lebrillos bañados más pequeños que tenían un precio de 12 maravedíes más un tercio<sup>664</sup>.

### La piedra de pórfido

También tenemos constancia de la adquisición de una piedra de pórfido por un valor de 70 maravedíes en junio de 1537. En principio podríamos pensar que nos encontramos ante el inicio de la molienda de colores; sin embargo, la posterior adquisición de “betún para pegar una piedra”<sup>665</sup> nos indica que nos encontramos ante el incremento de esta actividad.

La piedra de pórfido se empleaba para moler colores u otros materiales. La molienda o trituración de colores era uno de los procedimientos de preparación de la pintura más importantes, puesto que de ella dependía su capacidad de cubrición y su exceso, o defecto, influiría decisivamente en la tonalidad. Los colores artificiales como el índigo o el minio, el amarillo de plomo y el estaño no necesitaban molido porque su partícula era muy fina. En cambio los de origen natural como la malaquita, el azul ultramar y la azurita, se molían dependiendo de la granulometría, es decir, algunos se dejaban menos refinados para conservar su capacidad cubriente como la azurita o la malaquita.

Cennini recoge diversas tipologías de piedras según la escala de dureza: el pórfido, la serpentina (silicato de magnesio) y el mármol<sup>666</sup>. De

---

<sup>662</sup> *Las ordenanzas que...*, p. 201.

<sup>663</sup> Cuaderno de octubre de 1542, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 2, legajo 10, fol.11 v.

<sup>664</sup> *Las ordenanzas que...* p. 202.

<sup>665</sup> Cuaderno de junio de 1537, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 21, fol. 22v.

<sup>666</sup> CENNINI, Cenino, *El libro del...* p. 63.



todas ellas, la primera acabó convirtiéndose en la más utilizada. En efecto, Céspedes indica que lo más adecuado para la molienda era “un pórfido cuadrado, llano y liso /tal que en su tez te mires limpia y clara/donde podrás con no pequeño aviso/ trillararlo en sutil mixtura y rara”<sup>667</sup>. A pesar de la preferencia por la forma cuadrada, según recoge Bruquetas y podemos ver en los cuadros flamencos, estas piedras solían tener forma acampanada, con un extremo ancho de base plana para moler y una parte más estrecha desde donde se sujetaba. Además iban acompañadas por moletas<sup>668</sup>.

Su uso comenzaba justo después de triturar los primeros terrones de pigmentos en un almirez y de tamizarlos con un cedazo. En este punto, los criados y mancebos o aprendices molían los colores hasta conseguir el grado de finura preciso y los aglutinaban con aceite, agua o goma dependiendo del caso. A continuación, se empleaba un cuchillo<sup>669</sup> de “aparejar colores” para recoger la pasta<sup>670</sup> y volver a insistir en el proceso. El esmero en el tratamiento de los pigmentos se evidencia en los azules; al analizar los datos observamos la coincidencia de las compras de azul (azul y esmalte) con el trabajo de Nicolao da Genova y, en varias ocasiones, se adquieren específicamente para Mayner. Este hecho nos conduce a pensar que Nicolao estaba especializado en la molienda, una labor esencial puesto que determinaba la calidad de las obras pintadas, y Mayner en su aplicación empleando el temple a la cola<sup>671</sup>.

### 3.2.3.2. Aglutinantes

Las materias orgánicas siempre han tenido un papel fundamental en la pintura mural. En efecto, las fuentes literarias, los inventarios y los análisis científicos revelan la presencia constante de retoques con aglutinantes orgánicos<sup>672</sup> en las pinturas realizadas a fresco y a seco.

---

<sup>667</sup> PACHECO, Francisco. *El arte de ...*, p. 489.

<sup>668</sup> BRUQUETAS GALÁN, Rocío. *Técnicas y materiales de la Pintura Española de los Siglos de Oro*. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002, pp. 83.

<sup>669</sup> *Ibidem*, p. 83

<sup>670</sup> Si se iban a emplear para el óleo se formaban panes y luego se molían con el aceite.

<sup>671</sup> Procedimiento recogido por Cennini. CENNINI, Cenino, *El libro del...* p. 106.

<sup>672</sup> BENSI, Paolo, «I leganti organici nella pittura murale: note scientifiche e storiche». En: TINTORI, Leonetto. *Il legante organico nell'affresco. Espressione e vitalità da salvaguardare. Ricerche. Campionature. Testimonianze*. Poggibonsi: Lalli Editore, 1995, p. 13.

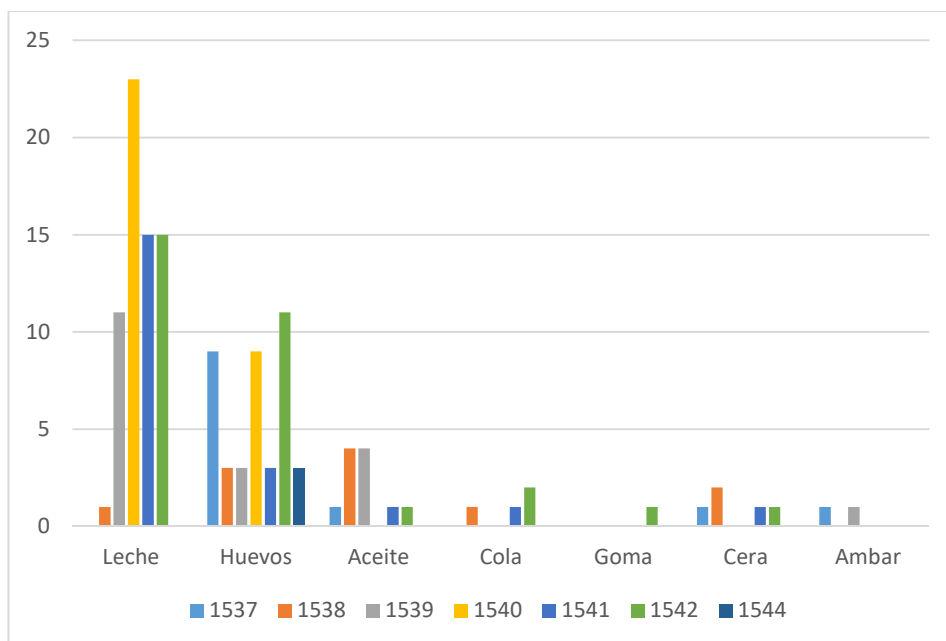


Tabla 3. Frecuencia de adquisición de aglutinantes para los pintores.

Los resultados obtenidos en la tabla evidencian que los aglutinantes más empleados con mayor frecuencia fueron la leche, los huevos, y el aceite. Junto a ellos, no debemos perder de vista que las grandes peticiones de cola, así como la presencia de cera, gomas, resinas y barnices.

### Leche

La leche es el material adquirido con mayor frecuencia por los pintores. Se trata de una emulsión acuosa natural de proteínas y grasas, cuyo interés reside en su componente proteico, la caseína.

La pintura con leche o a la caseína es conocida desde la Antigüedad y su comportamiento ha resultado ser el más estable que el resto de emulsiones. Entre las ventajas que ofrece se encuentran la resistencia al agua, la estabilidad y además tiene un gran poder adhesivo. Además, ofrece gran calidad e intensidad lumínica. Como resultado la presencia de la caseína en la pintura se encuentra de diferentes formas: cola adhesiva,

temple de caseína, base del soporte e imprimación, emulsionante<sup>673</sup> y por supuesto aglutinante.

A pesar de la relevancia manifiesta por los principales teóricos del arte, las referencias en la literatura artística sobre su preparación y empleo, como cola o como aglutinante en pintura son muy escasas. En este sentido, como veremos en el apartado de técnicas, las referencias a la leche y a su uso en las pinturas de la Alhambra constituyen un ejemplo paradigmático del empleo de este material en la pintura del Renacimiento. Desde 1539, se realizan compras semanales de leche lo cual la convierte en el principal aglutinante empleado por los pintores. En ocasiones se adquiría un cuarto de libra para un día (con un coste de 3 maravedíes)<sup>674</sup> e incluso media ubre<sup>675</sup> (que equivaldría a unas seis libras por un valor de 70 maravedíes)<sup>676</sup>; pero lo más frecuente era la compra de una libra semanal (10 maravedíes).

#### Huevo

Junto a la goma, la leche de higo, las colas de animales y la cera de abejas, el huevo de gallina es el material pictórico más frecuente en las pinturas murales de la Antigüedad. Su empleo se rastrea desde Grecia, hasta Roma, Bizancio y la Italia del Renacimiento.

---

<sup>673</sup> DOERNER, Max. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona: Reverte, 1994, p. 90, 117, pp. 151-153. Doerner apunta que puede emplearse como emulsionante del huevo y Mayer, con barnices de resina y cera. MAYER, Ralph. *Materiales y técnicas del arte*. Madrid: Herman Blume Ediciones. 1993, p. 452.

<sup>674</sup> Cuaderno de marzo de 1539, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 34, fol. 5v

<sup>675</sup> Esta cantidad es muy difícil de estimar puesto que depende del tipo de animal, la raza, el periodo del año. Lo más plausible sería que se empleara leche de cabra. La raza de cabra típica de la zona es la cabra murciano-granadina, de tamaño medio que produce de media produce más de dos libros de leche al día en un solo ordeño y entre 400 y 600 en una lactación. Esta leche presenta una riqueza superior en grasas al 5% y en proteína del 3.5 %. Ofreciendo así grandes cualidades para el rendimiento de queso y en nuestro caso para la obtención de la caseína. PEDAUYE RUIZ, Julio. «Curvas de lactación y composición de la leche en cabras murciano-granadinas». *Anales de Veterinaria de Murcia*, 5 (1989), pp. 3-11. No obstante, como se recoge en la tabla de medidas y cantidades pensamos que la “ubre” sería una cantidad estándar para la leche independientemente del animal de procedencia.

<sup>676</sup> Cuaderno de abril de 1539, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 35, fol. 5.

El huevo consta de dos partes, la yema y la clara. De la clara únicamente conocemos su empleo en las miniaturas, aunque también es posible emplearla en las veladuras. Sus capas son frágiles pero duras y la exposición a la luz las hace insolubles.

La yema se compone de un 50% de agua, 15% de albúmina, 22% de aceite graso, 10% de lecitina y un pequeño porcentaje de otros componentes<sup>677</sup>. Nos encontramos por tanto ante una emulsión natural de aceite en agua.

Sus extraordinarias cualidades han dado lugar a un receta de “huevo”-temple que ofrece un extraordinario abanico de posibilidades, y atractivos óptico –pictóricos.

Se puede emplear la yema pura de huevo para amasar pigmentos añadiéndole una pequeña cantidad de agua o cola; de esta forma el pintor obtendrá pigmentos grasos cuyas pinceladas se acercarán al óleo y con un cierto color amarillento que posteriormente desaparece. Junto a la facilidad de uso, la yema ofrece una gran capacidad para formar películas tenaces y elásticas, cualidades especialmente admiradas por los pintores. Cennini recomienda la yema de los huevos de gallinas de ciudad, puesto que tienen un color más claro, para hacer las carnaciones de los jóvenes, y los de las gallinas de campo para las carnaciones más rosadas<sup>678</sup>.

El tratadista recoge además el temple de huevo y clara, mezcla a la que se le añaden ramitas jóvenes de higuera<sup>679</sup> incrementando así el tiempo de secado. Su empleo en el temple se recoge desde la Antigüedad y se prosiguió en la Edad Moderna, como se evidencia en el texto de Vasari.

También se puede emplear todo el huevo, el resultado es más magro (por la clara) y dura más tiempo soluble al agua por lo que, en ocasiones, es conveniente añadir algún diluyente como el alumbre para agilizar el secado. Por otra parte, el huevo puede actuar como emulsionante en componentes acuosos como las colas de caseína o de goma y en los aceites secantes<sup>680</sup>.

---

<sup>677</sup> DOERNER, Max. *Los materiales de...* p. 92

<sup>678</sup> BENSI, Paolo, «I leganti organici ..», p. 95.

<sup>679</sup> CENNINI, Cenino, *El libro del ...*, p. 124.

<sup>680</sup> DOERNER, Max. *Los materiales de ...*, p. 92.

En la Alhambra el uso de huevos es muy frecuente. De hecho, es el primer material adquirido para los pintores<sup>681</sup>, desde entonces se piden docenas de huevos a un precio de 10 maravedís cada una.

De su relación con otros materiales adquiridos a la vez podemos deducir que fueron empleados para la pintura al temple de huevo, pero también es posible que en ocasiones actuara como emulsionante, facilitando las mezclas de pigmentos en la cola a la caseína en los casos en los que también se pide leche y en los aceites; en efecto, algunas semanas junto a los huevos se encuentran peticiones de aceite de linaza. También debió emplearse el huevo en el dorado, como se evidencia en la petición de noviembre de 1537 junto al bol arménico y los panes de oro<sup>682</sup>.

En 1538 disminuye la frecuencia de peticiones. Desde entonces, únicamente encontramos una en junio de ese año y en mayo de 1539. Su uso vuelve a encontrarse en diciembre de 1540, se piden con ollas y grandes de colores entre los que destaca el bermellón que aparece casi siempre junto con los huevos. Finalmente encontramos la frecuencia en 1542.

#### Aceites

El uso de aceites con fines artísticos es conocido desde la Antigüedad. Presenta numerosas variantes: puede emplearse como aglutinante, como barniz (sólo o cocido) y con diversos tipos de resinas.

Los aglutinantes oleosos se forman de ésteres de glicerina de ácidos grasos, entre los que se encuentra el palmítico y el esteárico (los saturados) y los oleicos, linoleicos y linolenicos (insaturados). Como resultado estos aceites ofrecen la capacidad de formar una película tenaz y elástica en tiempos relativamente cortos<sup>683</sup>. Los aceites más frecuentes son el de linaza, el de nueces y de la adormidera.

La mayor parte de estos aceites proceden de las semillas de las plantas (compuestas por un 35-50 % de aceite) y se obtienen a través del prensado. Este procedimiento se empleaba desde la Antigüedad. Un ejemplo de su ejecución lo encontramos en las pinturas de la casa Vettii

---

<sup>681</sup> Cuaderno de marzo de 1537, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 20, fol. 9.

<sup>682</sup> Cuaderno de noviembre de 1537, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 25, fol. 17.

<sup>683</sup> BENSI, Paolo, «I leganti organici ...», p. 13

de Pompeya en las que aparecen dos amorcitos introduciendo cuñas en una prensa de madera para extraer los aceite esenciales con los que se hacían ungüentos perfumados.

La capacidad de estos óleos para absorber el oxígeno provoca que las capas de pintura aumenten de peso y de volumen. Su uso, además, facilita enormemente la práctica de la pintura y permite realizar retoques.

Uno de los más empleados es el aceite de linaza por su capacidad de formar una película de absorción del oxígeno que favorece el secado en un periodo que oscila los 5 y 12 días, un tiempo aceptable para la práctica de la pintura<sup>684</sup>. Este aceite se obtiene de las semillas de lino, la misma planta que suministra los hilos para hacer los lienzos.

Si bien es cierto que el aceite es el principal aglutinante en la pintura al óleo, el aceite podía emplearse<sup>685</sup> como aglutinante en temple magros y grasos (aunque en estos aumenta su proporción) y además fue empleado para hacer retoques, por tanto las peticiones de medias de 3 libras anuales quedarían justificadas<sup>686</sup>.

Colas.

El término cola designa una sustancia que tiene la capacidad de mantener a las partículas unidas firmemente. En el caso de la pintura une las partículas de pigmentos entre sí y con el soporte. Se emplean como aglutinantes de colores en numerosas técnicas, sobre todo, en los procedimientos al agua, medio en el que se disuelve.

En los tratados clásicos encontramos numerosas recetas para su fabricación y empleo. Las colas se obtienen de la cocción de tejidos animales<sup>687</sup> (en general herbívoros: ovinos, bovinos o conejos) para extraer el colágeno. También se podían emplear colas vegetales. La sustancia resultante normalmente se deshidrataba, por lo que podía comprarse en

---

<sup>684</sup> DOERNER, Max. *Los materiales de ...*, p. 65, 67.

<sup>685</sup> También encontramos peticiones de aceite para enlazar. Cuaderno de noviembre de 1537, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 25, fol. 15.

<sup>686</sup> Un ejemplo de las peticiones de aceite lo encontramos en Cuaderno de febrero de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 26, fol. 24v.

<sup>687</sup> Los restos obtenidos de los recortes de los pergaminos o los residuos de las pieles con los que se hacían los guantes también eran muy apreciados en la Antigüedad.

especieros en formato de panes, pastillas o tabletas. Para su uso los pintores rehidrataban en agua (a temperatura media) la porción de cola que iban a consumir. Bensi apunta que estas soluciones aplicadas a la pintura mural aportaban una mayor fluidez. Además era frecuente añadir vinagre para evitar la putrefacción<sup>688</sup>. El resultado de su aplicación es una película pictórica resistente al agua, aunque fácilmente atacada por microorganismos.

En la Alhambra, tenemos constancia de tres peticiones de cola para los pintores: una de 10 libras de cola en abril de 1538<sup>689</sup>, 2 libras en enero de 1542<sup>690</sup> ( a 10 maravedíes la libra) y 15 libras en diciembre del mismo año<sup>691</sup>. Estas cantidades tan elevadas de cola evidencian la frecuencia de su uso, tanto en soportes murales, como en madera. Además el hecho de estar deshidratada permitía su uso en meses sucesivos.

Por elección personal o por escasez de abastecimiento, los pintores también podían preparar las colas en el taller. El caso más evidente es el engrudo, que podía comprarse directamente, o hacerse con harina o cenizas <sup>692</sup>. También encontramos adquisiciones de retazos<sup>693</sup>, y las mencionadas compras de leche y ramas que nos indican la preparación de la cola de caseína.

---

<sup>688</sup> BENSI, Paolo, «I leganti organici ...», p. 9. No obstante, no es recomendable mantenerla más de dos días.

<sup>689</sup> Cuaderno de abril de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 28, fol. 2v (12 maravedíes la libra).

<sup>690</sup> Cuaderno de enero de 1542, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 2, legajo 5, fol. 3v (10 maravedíes la libra).

<sup>691</sup> Cuaderno de diciembre de 1542, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 2, legajo 11, fol. 22. (16, 5 maravedíes libra).

<sup>692</sup> Esta cola vegetal se podía fabricar en el taller empleando harina. De ahí que encontremos varias compras de este material. Se empleaba principalmente para unir los cartones.

<sup>693</sup> Cuaderno de julio de 1542, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 2, legajo 8, fol. 22v (10 maravedíes la libra).

## Gomas

En la Alhambra encontramos una petición de goma en enero de 1542<sup>694</sup>. Estos materiales fueron frecuentes entre los pintores puesto que son solubles en agua, sobre todo, con un calentamiento moderado<sup>695</sup>.

Como recoge Doerner, “las gomas vegetales son secreciones resinosas pero solubles en agua que proceden de árboles y arbustos”<sup>696</sup>. Las gomas se pueden emplear como colas y diluyentes. En este sentido, su empleo se recomienda desde el medievo en recetarios como el de monje Teofilo (s. XII) quien las prefería a la pintura al óleo puesto que el secado era más rápido.

Para su preparación se precisaba de una olla con un 30% de agua en ella se remoja y poco a poco se va disolviendo al calentarse, de esta forma se pueden eliminar las impurezas que quedan en la parte superior con paño.

## Ceras

Quedan abiertos numerosos interrogantes sobre el uso real de las ceras en la pintura parietal y en la romana como aglutinante (encáustica), mientras que paulatinamente se va corroborando su uso como protector.

Normalmente la cera empleada era la de panal de abeja y su color depende de las flores que han libado las abejas constructoras. Se obtiene fundida al vapor y para conseguir un color homogéneo se expone al sol en placas y bandas delgadas<sup>697</sup>. Tras este proceso, tiene un color blanco, carece de olor y sabor, y es bastante dura. Es insoluble al agua, resistente a la luz y no se oxida, por lo que resulta una de las sustancias más estables que se conocen.

La cera es uno de los materiales más antiguos empleados en la pintura, e incluso había una técnica en la que era el principal aglutinante “cera púnica”, recogida por Plinio. Posteriormente la cera comenzó a aplicarse al dorado y a la pintura en caliente empleando una espátula<sup>698</sup>.

---

<sup>694</sup> Cuaderno de enero de 1542, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 2, legajo 5, fol. 9v.

<sup>695</sup> BENSI, Paolo, «I leganti organici...», p. 13.

<sup>696</sup> DOERNER, Max. *Los materiales de...*, p. 88.

<sup>697</sup> *Ibidem*, p. 81

<sup>698</sup> *Ibid.* p. 82.



A pesar de que Mayer indica que la pintura a la cera caliente o encáustica, era un “arte perdido” en el Renacimiento<sup>699</sup>, estudios recientes han evidenciado su uso de la cera por Giovanni da Udine advertido por Vasari<sup>700</sup>. Palomino indica su uso frecuente con colores líquidos con cola o gomas, e incluso recoge su uso por los romanos en zonas que debían resistir a la humedad, y sus brillantes resultados<sup>701</sup>.

En la Alhambra la cera se suelen pedir 2 libras, exceptuando el caso de noviembre de 1537<sup>702</sup> cuando se compran 2, 5 por un valor de 136 maravedíes. Determinar el uso reviste de una gran complejidad, puesto que las compras coinciden con el final de los techos, lo cual nos conduciría a pensar que se empleaba sobre la madera, pero por otra parte, también es posible que se usara como aglutinante, como capa protectora de las pinturas e incluso para crear los efectos marmóreos del estuco<sup>703</sup>.

### Resinas

Las resinas son secreciones procedentes de las coníferas que han tenido una gran importancia en el campo de la pintura, sobre todo como barnices. Bensi indica que su presencia en la pintura mural extraña, por lo que podría formar parte de aglutinantes mixtos o adhesivos de láminas metálicas (mixtión)<sup>704</sup>.

---

<sup>699</sup> MAYER, Ralph. *Materiales y técnicas...*p. 460.

<sup>700</sup> VASARI Giorgio, *Le vite dei...*, p. 1104.

<sup>701</sup> PALOMINO, Antonio. *El museo pictórico ...* (Vol. I) pp. 138-139. En este sentido apuntaba el tratadista: “ceras, labrado de colorido, semejante a el natural y la más alabada de los primeros siglos”.

<sup>702</sup> Cuaderno de noviembre de 1537, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 25, fol. 14.

<sup>703</sup> Para profundizar sobre el uso de la cera para conseguir el “estuco fuego” de efectos marmóreos consúltese: GONZÁLEZ YUNTA F., GONZÁLEZ CORTINA, M. LASHERAS-MERINO, F. «Influencia del tratamiento “a fuego” en las características del estuco tradicional con cal». *Informes de la Construcción*, 67, 537 (2015), pp. 1-8. Esta técnica de estuco también aparece recogida por Vasari entre los intentos de Udine para conseguir el estuco.

<sup>704</sup> BENSI, Paolo, «I leganti organici ... p. 13.

Entre las resinas, encontramos la referencia al barniz<sup>705</sup>, y al ámbar<sup>706</sup>, una resina fósil insoluble que ofrece una gran dureza y capacidad de resistencia, pero disolverlas es complicado. En primer lugar hay que fundirla y posteriormente disolverlo en aceites como el de linaza<sup>707</sup>. Su uso en pintura es antiguo, en efecto, según Palomino, Apeles daba barniz a sus pinturas<sup>708</sup>.

### 3.2.3.3. Pigmentos

Muchos de los pigmentos empleados en siglo XVI ya eran utilizados en la época nazarí. Entre ellos encontramos los de origen mineral, como el bermellón, el ocre, la azurita, malaquita o la almagra; vegetal, como negro de humo y carbón y animal, como el carmín.

Con el paso del tiempo esta gama cromática fue alterándose a través de ciertos aditivos de origen artificial. Como resultado, esta gama de color se fue enriqueciendo con nuevos colores como el amarillo plomo, el esmalte o el estaño así como nuevas variantes de azules y verdes que se fueron incorporando a la paleta de color. Estas novedades comenzaron a llegar a Granada en las primeras décadas del siglo XVI favorecidas por el trasiego de artistas, comerciantes y mercaderes (principalmente genoveses y milaneses) que trajeron los extraordinarios pigmentos producidos en los grandes centros europeos.

En cuanto a la adquisición de pigmentos, el desarrollo de las redes comerciales europeas a finales del siglo XV favoreció la movilidad de productos como pigmentos y colorantes que llegaban sin dificultad, desde los lugares de origen a su destino.

Como recoge Bruquetas, aprovechando las rutas asiáticas gestadas en la Edad Media empezaron a llegar a los puertos europeos nuevos pigmentos junto a las especias, sedas y telas lujosas. Desde allí genoveses, catalanes y, sobre todo, venecianos comenzaron a comerciar con estos

---

<sup>705</sup> Cuaderno de junio de 1537, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 21, fol. 22v

<sup>706</sup> Cuaderno de octubre de 1539, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 37, fol. 3. v.

El ámbar es una resina fosilizada que se utiliza para hacer barnices al aceite muy duros. DEL PINO, César del. *La pintura mural...* 73.

<sup>707</sup> DOERNER, Max. *Los materiales de ...*, p. 77.

<sup>708</sup> PALOMINO, Antonio. *El museo pictórico...* (Vol. III),p. 139.

productos copando el monopolio de la distribución en Europa. Así llegaron: el índigo de Bagdad, el lapislázuli de Badakshan en Afganistán o la goma arábica africana<sup>709</sup>. Desde Europa partían otros minerales como el cinabrio procedente de España, la trementina de los Alpes o la azurita de Alemania<sup>710</sup>.

Los dos grandes centros comerciales especializados en la producción de materiales pictóricos en los siglos XVI y XVII eran Venecia y Amberes. En este sentido, las estrechas relaciones de Castilla con Flandes y de Aragón con la Península Itálica favorecieron la llegada a nuestro país de los pigmentos producidos en estos centros. La producción nacional también debió de ser muy importante; en efecto, algunos de los pigmentos españoles eran conocidos y admirados en época de los romanos como: el bermellón, la almagra, la azurita, la orchilla o el añil<sup>711</sup>.

Favorecidos por la intensidad de los intercambios y la calidad de los productos que llegaban de diversas partes del mundo, los pintores dejaron de sentir la necesidad de realizar sus propios pigmentos. Este hecho se evidencia en la disminución de la edición de recetarios, pero también en las sugerencias de los grandes maestros. Uno de los primeros ejemplos lo encontramos en Cennini, que recomienda la adquisición rojo cinabrio, para cuya adquisición recomienda que los pintores les pidan a los monjes o acudan directamente a los especieros<sup>712</sup>.

Los pigmentos son los elementos básicos para dotar de colorido a las pinturas, de ahí que su abastecimiento fuera uno de los principales desvelos de los responsables de la Alhambra.

Cabría pensar que igual que el resto de ciudades, los pigmentos se adquirieran en las tiendas de especias o en las boticas del mercado local. En ellas se encontraban materias primas necesarias para los pintores: pigmentos, resinas (para elaborar los barnices), alumbre o colorantes (para realizar tintes y lacas<sup>713</sup>. También, era posible encontrar materiales elaborados o semielaborados como el albayalde o la cola presentados en diversos formatos (jabones, pastillas, terrones o polvo) acorde a su origen y manufactura.

---

<sup>709</sup>BRUQUETAS GALÁN, Rocío. *Técnicas y materiales ...*, p. 122.

<sup>710</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>711</sup> *Ibid*, p. 102.

<sup>712</sup> CENNINI, Cenino, *El libro del ...*, p. 68.

<sup>713</sup> BRUQUETAS GALÁN, Rocío. *Técnicas y materiales ...*, p. 115.

Como recoge Jiménez, en época nazarí el barrio de los especieros debió situarse junto al de los Abaceros, en el barrio de Saqayat al-Bazzarin; mientras que el espacio dedicado a la venta de sus productos se encontraba en la Alcaicería<sup>714</sup>. Este barrio se situaba entre las iglesias de San Andrés y Santiago. En el siglo XVI aún se recogen tiendas adscritas en la calle Elvira y se conoce la presencia de numerosas tiendas cercanas a la Mezquita Mayor<sup>715</sup>.

En esta zona residían también los vendedores de gusanos de seda. La seda era la producción local por excelencia y se caracterizaba por la calidad y el color de sus tejidos, así como por la fuerte presencia de los genoveses que controlaban gran parte de la producción. Granada era un punto clave en la ruta de la seda que unía a mercaderes genoveses, valencianos y granadinos<sup>716</sup>. Esto nos conduce a pensar que esta ruta también fuera aprovechada para el transporte de pigmentos procedentes del norte de Italia.

Al intentar rastrear estos centros se advierte que su presencia no se encuentra en las Ordenanzas<sup>717</sup>. Por consiguiente, pensamos que el

---

<sup>714</sup> JIMÉNEZ ROLDÁN, M<sup>a</sup> del Carmen. «Una aproximación al comercio en la ciudad de Granada en época nazarí: los barrios comerciales y artesanales». *Revista del CEHGR*, 28, (2016), p. 155

<sup>715</sup> *Ibidem*, p. 156.

<sup>716</sup> NAVARRO ESPINACH, Germán. «La seda entre Génova, Valencia y Granada en época de los Reyes Católicos». En: SEGURA ARTERO, Pedro. *Actas del Congreso la Frontera Oriental Nazarí como Sujeto Histórico (S. XIII-XVI)*, 1997, pp. 477-484. Para conocer más sobre los mercaderes genoveses establecidos en Granada en el siglo XVI véase: GIRÓN, Rafael. *Las indias de Génova Mercaderes genoveses en el reino de Granada durante la Edad Moderna*. Tesis dirigida por el Dr. Enrique Soria Mesa. Departamento de Historia Moderna y de América. Universidad de Granada. 2012.

<sup>717</sup> Uno de los motivos que podrían justificar esta ausencia sería que tanto los oficios relacionados con elaboración y comercialización de los alimentos como productos de farmacia eran destinados a la venta de particulares por lo que quedaban al margen de los grandes producciones de los mercaderes y comerciantes de mayor rango. Además este tipo de productos solían estar gestionados por las minorías moriscas y judeoconversas. Como ya planteó Ladero Quesada este comercio a pequeña escala era gestionado principalmente por las minorías. En este sentido, resulta destacado que en la primera mitad del siglo la mayoría de los especieros y boticarios que hemos localizado sean judeoconversos: es el caso de la familia de Lorenço de Piedrasanta, especiero o de Francisco Hernandez, especiero tratante. DEL BRAVO, Maria Antonia. «Apuntes para el estudio de los judeoconversos granadinos del siglo XVI». *Chronica Nova*, 14, (1984-85), pp. 53-54. Sin embargo, a partir de la segunda mitad del siglo Amalia Garcia Pedraza, identifica a numerosos especieros moriscos. GARCÍA PEDRAZA, Amalia.

maestro mayor y el Conde, debieron de recurrir a mercaderes foráneos y pequeños comerciantes que trabajaran con estos materiales.

El otro centro distribuidor de pigmentos pudo haberse localizado en las boticas. Los grandes boticarios del siglo XVI fueron integrantes de la familia Ripa. Las tres boticas de Charles de Ripa, el Viejo (estudiadas por Juan de la Obra, María José Osorio y María Amparo Moreno) constituyen un extraordinario ejemplo del funcionamiento de estos establecimientos.

Charles de Ripa fue un boticario, posiblemente, de origen navarro francés. Debió nacer entre 1482 y 1483 y perteneció a una familia judeoconversa. A partir de 1509 la Corona lo habilitó para ejercer cualquier oficio real o municipal; labor que se concretó con el nombramiento de boticario del Hospital Real en 1518. Desde entonces, desarrolló una prolífica carrera al frente de la botica, y además, ejerció de prestamista o intermediario en diversas actividades económicas<sup>718</sup>. De esta forma, Ripa forjó una alta consideración social<sup>719</sup> y se consolidó como uno de los principales boticarios de la ciudad controlando las tres boticas principales: la de la colación de la iglesia mayor, la del Hospital Real (traspasada a su yerno Cristóbal de Salcedo en 1524) y la de la Alhambra<sup>720</sup>.

La relevancia de las boticas y de las relaciones comerciales de Charles de Ripa el Viejo, nos dan pistas sobre la llegada de pigmentos a la ciudad. Para ello, contamos con la documentación aportada por los investigadores citados. En los inventarios de la botica de la Alhambra encontramos materiales y herramientas que también utilizaban los pintores como:

---

*Actitudes ante la muerte en Granada del siglo XVI: los moriscos que quisieron salvarse.* Granada: Universidad de Granada, 2002, p. 426.

<sup>718</sup> DE LA OBRA SIERRA, Juan María, OSORIO PEREZ, M<sup>a</sup> José, MORENO TRUJILLO, M<sup>a</sup> Amparo. «Familia y negocios: las boticas de los Ripa en la Granada del Quinientos». *Chronica Nova*, 35 (2009), pp. 371-401, p. 373.

<sup>719</sup> Según los investigadores, la alta consideración de Ripa era fruto de su cualificación académica y su conocimiento de la medicina, pero también del conocimiento “que tenía de ese entorno social DE LA OBRA SIERRA, Juan María, OSORIO PEREZ, M<sup>a</sup> José, MORENO TRUJILLO, M<sup>a</sup> Amparo. «Familia y negocios...», p. 377.

<sup>720</sup> LUQUE SÁNCHEZ, ME, CAÑADAS DE LA FUENTE Guillermo Artuto, CRESPO MUÑOZ Francisco. «Estudio de la botica de la Alhambra en el siglo XVI». *Ars Pharm*, 47, (3), 2006, pp. 275-280. La botica de la Alhambra se localizaba en en una de las casas “que fueron de los Abencerrajes” y que posteriormente los Reyes Católicos habían cedido a Juan Chacón. DE LA OBRA SIERRA, Juan María, OSORIO PEREZ, M<sup>a</sup> José, MORENO TRUJILLO, M<sup>a</sup> Amparo. «Familia y negocios, p. 376.

morteros, tamices, salseras, moletas<sup>721</sup>, e incluso ungüentos, que debían ser coloreados para hacer más fácil su identificación.

El inventario que presenta la información más detallada es el de la botica de Granada. En ella, el boticario tenía entre “medicinas y drogas y todas otras cosas pertenecientes a la botica”<sup>722</sup>, un libro de Avicenas y el de Dioscórides<sup>723</sup> (posiblemente *De Materia Medica*, un manual de farmacopea en el que había numerosas referencias sobre la obtención y preparación de pigmentos de las plantas). Lo más destacado es la existencia de algunos pigmentos:<sup>724</sup> el plomo quemado (ocre rojo), tres tipos de lapislázuli: “lapis armenus (azurita), lapis zafiros (lapislázuli) y lapis cristali) y sangre de drago (un tipo de rojo producido por una resina del que ya habla Cennini en su tratado)<sup>725</sup>. Además había “azeyte de terbentina o trementina”.

Finalmente, destacar que, en esta botica, en 1555 “debe el conde de Tendilla hasta fin del dicho diciembre, quatro mil y trezientos y treinta maravedies”<sup>726</sup>. Esta cantidad nos indica el gran número de adquisiciones que hacía el Conde; entre ellas evidentemente destacarían los medicamentos y productos farmacéuticos, pero también es posible que aprovechara las conexiones con el boticario para adquirir algunos pigmentos y materiales para la Alhambra.

Más allá de la posible adquisición de materiales en estos centros, hemos constatado la adquisición de pigmentos a particulares: Salamanca aparece como suministrador de minio<sup>727</sup> y Francisco Milanés<sup>728</sup> de verde. Aunque estos personajes continúan siendo desconocidos, el apellido

---

<sup>721</sup> DE LA OBRA SIERRA, Juan María, OSORIO PEREZ, M<sup>a</sup> José, MORENO TRUJILLO, M<sup>a</sup> Amparo. «Familia y negocios...», p. 396.

<sup>722</sup> *Ibidem*, p. 397.

<sup>723</sup> *Ibid*, p. 389. Este libro escrito en el siglo I gozó de una amplia difusión durante toda la Edad Media y el Renacimiento. La primera traducción al español la realizó Antonio de Nebrija en 1518 en la Escuela de Traductores de Toledo.

<sup>724</sup> *Ibid*, p. 390-394.

<sup>725</sup> CENNINI, Cenino, *El libro del...*, p. 70.

<sup>726</sup> DE LA OBRA SIERRA, Juan María, OSORIO PEREZ, M<sup>a</sup> José, MORENO TRUJILLO, M<sup>a</sup> Amparo. «Familia y negocios...», p. 395.

<sup>727</sup> Cuaderno de diciembre de 1539, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 38, fol. 21v.

<sup>728</sup> Cuaderno de diciembre de 1540, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 45, fol. 15.

“milanés” nos conduce a pensar que su procedencia era Milán, corroborando así la llegada de pigmentos del mercado europeo.

Una vez adquiridos los pigmentos se metían en paquetes de papel o cajas, dependiendo de calidad y la cantidad<sup>729</sup> y se guardarían en el taller.

En las Estancias Imperiales de la Alhambra se encuentra un rico y variado repertorio cromático en el que se engloban los pigmentos empleados en las pinturas nazaríes, con nuevas adquisiciones procedentes del mercado europeo.

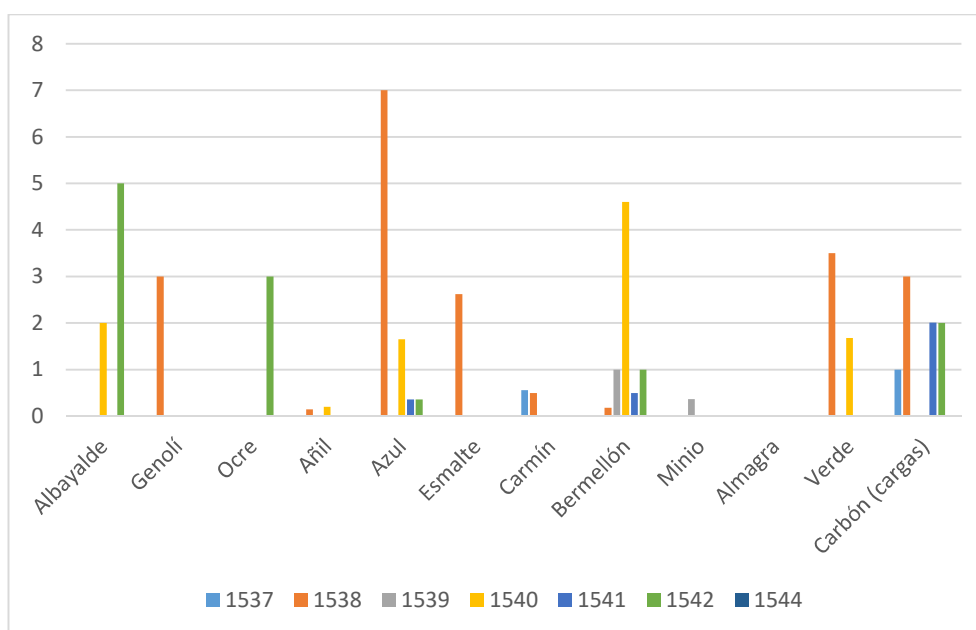


Tabla 4. *Cantidades anuales de pigmentos (libras) adquiridas entre 1537-1544.*

## Blancos

El primer color que encontramos mencionado en los cuadernos es el albayalde, término de origen árabe con el que se identifica el blanco de plomo.

El albayalde o blanco de plomo es uno de los pigmentos artificiales más antiguos empleados en la pintura artística, pero también para blanquear. El método de fabricación aparece en los textos de Teofrasto,

<sup>729</sup> Las cantidades pequeñas se podían guardar en cajas especiales con diversos compartimentos que además eran fáciles de transportar. Presentaban formas variadas dependiendo de la procedencia y del vendedor, por ejemplo Bruquetas recoge que en un inventario de 1602 se encontraba “una caja de tener colores aforrada de oja de lata”. BRUQUETAS GALÁN, Rocío. *Técnicas y materiales...*, p. 465.

Plinio, Vitrubio y Dioscórides y consistía en exponer láminas de plomo a los vapores del vinagre envueltos en cagajones para suministrar calor. Después de varias semanas resultaba una corrosión (acetato de plomo) que se calcinaba al sol y transformaba en el carbonato de plomo. Este polvo se mezclaba con acetato de plomo o colas vegetales y, una vez prensado, se comerciaba en forma de cápsulas o pequeños bloques.

La gran ventaja del albayalde es que el carbonato básico de plomo reacciona a los aceites grasos empleados formando jabones que favorecen el secado. De esta forma, cuando se aplica al óleo se hace sensible a la humedad y su elasticidad; además otorga adherencia, flexibilidad y aumenta su dureza<sup>730</sup>. Tiene una capacidad cubriente y colorante muy buena. Todas estas cualidades hacen que pueda emplearse al temple y al óleo, incluso en las veladuras. Sin embargo, debido a la sensibilidad hacia los ácidos y los alcalinos, lo hace incompatible con las técnicas de la pintura a la cal, al fresco o al vidrio<sup>731</sup>. En este sentido, el uso del albayalde en la ejecución las pinturas, corrobora que éstas fueron realizadas a seco.

A pesar de la existencia de las minas de plomo en la provincia de Granada no tenemos constancia de la producción de albayalde, por lo que es posible que se importara<sup>732</sup>.

Las primeras peticiones de albayalde las encontramos en marzo de 1537<sup>733</sup>. Desde entonces este pigmento se compra con bastante frecuencia por un precio que oscila entre 20 o 30 maravedís la libra.

Según Cennini este color es “fuerte y fogoso y está en panes o pastillas<sup>734</sup> del tamaño de un pocillo<sup>735</sup>. Una vez adquirido se molía con

---

<sup>730</sup>DOERNER, Max. *Los materiales de...*, p. 32.

<sup>731</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>732</sup> Uno de los centros más importantes era el supervisado por Hernando de Carbona en Medina del Campo. Su producción debía de ser excelente y estaba codiciada por los pintores, puesto que el propio Alonso Berruguete y Alonso de Ávila y otros pintores suplicaron al Emperador que permitiera su fabricación. Otro de los centros localizados por Bruquetas se encuentra en Córdoba donde residía un fabricante de albayalde judío llamado Mayr en 1471. BRUQUETAS GALÁN, Rocío. *Técnicas y materiales ...* p. 107.

<sup>733</sup> Cuaderno de marzo de 1537, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 20, fol. 17v.

<sup>734</sup> Covarrubias describe “un género de polvo o pastilla blanca. Según Bruquetas esta definición corresponde con el modo más frecuente de comercialización. BRUQUETAS GALÁN, Rocío. *Técnicas y materiales*, p. 128.

<sup>735</sup> CENNINI, Cenino, *El libro del ...*, pp. 102-103.



agua limpia; posteriormente se podía aplicar añadiendo un aglutinante. En nuestro caso, tanto las compras como las muestras obtenidas en los análisis evidencian que el albayalde normalmente se ligaba con huevo. Uno de los principales usos era aclarar los colores sobre tabla, pero sobre muro no era recomendable porque ennegrece<sup>736</sup>. En este sentido, Doerner indica que los huesos de las uvas contribuirían a darle más blancura y la aplicación de barniz contribuiría a evitar el envejecimiento<sup>737</sup>.

Encontramos muestras de blanco de plomo en las cenefas y en las formas geométricas que modelan las ruinas de las ciudades de las escenas de la Campaña de Túnez. En estos ejemplos se manifiesta la luminosidad aportada por las sutiles pinceladas de los pintores, así como su importancia para matizar las diversas tonalidades.

### Amarillos

Genolí (amarillo de plomo o estaño)

El amarillo plomo es un pigmento derivado de la tecnología del vidrio y está constituido por estaño y plomo.

Su empleo se rastrea desde finales del siglo XIII y fue uno de los pigmentos más empleados por los maestros de la pintura entre el siglo XVI y el XVII. Unas de las primeras referencias la encontramos entre las líneas de Cennini. Del *Libro del Arte* se extrae que el genolí (amarillo plomo) era el monóxido de plomo resultante de la calcinación del blanco de plomo, es decir un producto intermedio entre el albayalde y el minio. Sin embargo como recoge Bruquetas, los resultados de los análisis realizados desde 1940 (sobre las pinturas del siglo XV al XVII) evidencian que este tipo de amarillo incluía también el estaño; lo que evidencia la dificultad de rastrear la naturaleza del color<sup>738</sup>.

Uno de los centros en los que se empleó este amarillo primigenio es la Logia de Eros y Psique de la Farnesina. Entre sus limones y frutos se encuentran algunos de los ejemplos más antiguos del uso del amarillo de plomo al que se le añadió estaño, antimonio (en diversas proporciones) y también de amarillo Nápoles. De esta forma se manifiesta la riqueza de los pigmentos empleados en la logia y la convivencia entre distintos tipos.

---

<sup>736</sup> *Ibidem*, p. 103.

<sup>737</sup> DOERNER, Max. *Los materiales de ...*, p. 32.

<sup>738</sup> BRUQUETAS GALÁN, Rocío. *Técnicas y materiales ...*, p. 133.

Estos amarillos, además, se mezclaban con otros para obtener nuevas gamas de colores, los verdes claros y fríos<sup>739</sup>.

Las pinturas de la Logia, donde se usa este tipo de amarillo fueron conocidas por Machuca y Aquiles, por lo que es posible que intentaran emplear este pigmento para conseguir un resultado similar. Para ello, se abastecieron de genolí, el “amarillo de plomo español”, que ya se había empleado en las decoraciones cerámicas y en los zócalos.

A pesar de que únicamente podemos constatar la compra de 3 libras de genolí en febrero de 1538<sup>740</sup>, la tonalidad de este amarillo intenso y frío se identifica en numerosas ocasiones, destacando las figuras de grutescos. Entre sus cualidades, ofrecía un importante poder cubriente del pigmento y secativo (de ahí a que es posible que, en ocasiones, se mezclara con el aceite de linaza como aconsejaban las fuentes literarias) y bastante económico, 170 maravedís la libra.

## Ocre

El ocre es un pigmento natural de origen sedimentario, empleado desde la Prehistoria. En época clásica se conocía como “ochra” y “sil” (hoy ocre y siena)<sup>741</sup>.

Estos pigmentos térreos se forman como consecuencia de las descomposiciones meteorológicas de hierro y de feldespato. De ahí surgen ocre de hierro, amarillos que contiene más o menos silicato de aluminio, como la arcilla o el caolín; o bastas cristalizaciones de ácido silícido, como el cuarzo.

Su explotación se realiza a campo abierto, una vez extraído se lava y se muele. Su tonalidad puede variar desde el amarillo claro, al marrón o al rojizo. Una clasificación antigua diferenciaba los ocre grasos (ricos en arcilla), los magros (ricos en cal) y los arenosos (predominio de cuarzo). Estos tipos han sido utilizados dependiendo de las cualidades y de la

---

<sup>739</sup> SGAMELLOTTI, Antonio, CANEVA, Giulia. *I colori della prosperità: frutti del vecchio e nuovo mondo*. Roma: Villa Farnesina. 2017, p. 52.

<sup>740</sup> Cuaderno de febrero de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 26, fol. 20v.

<sup>741</sup> Originariamente los ocre procedían de Siena, de ahí su nombre, y posteriormente se extendió su uso por la Toscana e incluso a Cerdeña, aunque mantuvo su nombre.

técnica empleada; aunque esta diferencia, en la actualidad, no es tan perceptible<sup>742</sup>.

La gama de colores puede ampliarse mezclando varias tonalidades, introduciendo diversos minerales, como el hierro (que le otorga una mayor intensidad) o el manganeso le confiere tonalidades parduzcas y, también, de forma artificial. Por ejemplo, el ocre rojizo puede aparecer en forma natural y, también, se puede conseguir mediante la calcinación del ocre amarillo; como resultado, surge el ocre tostado o quemado, una tonalidad más oscura, con una granulación de mayor tamaño y con gran poder colorante cubriente<sup>743</sup>.

Entre sus propiedades destacan el poder colorante, su estabilidad y compatibilidad con otros pigmentos o técnicas; de ahí que se haya convertido en un pigmento indispensable en la paleta de los pintores.

Es prácticamente el único amarillo compatible con el fresco, pero también al óleo. En esta técnica el ocre y el siena se usan frecuentemente como veladura; puesto que, al incluir el aglutinante, atraviesa las capas superiores<sup>744</sup> creando una superficie pictórica homogénea.

El uso del ocre se rastrea en las pinturas nazaries. Ya en el siglo XVI encontramos compras de ocre en febrero de 1538<sup>745</sup> y, sobretodo, de julio de 1542<sup>746</sup> cuando se adquirieron 3 libras ( 5 maravedíes la libra) cantidad suficiente para dotar a las pinturas de la Estufa de una extraordinaria solidez y variedad de matices. Lo encontramos en las cabelleras<sup>747</sup>, las capas de los ángeles, y en una tonalidad más oscura en las escenas de la Campaña de Túnez.

---

<sup>742</sup> DOERNER, Max. *Los materiales de ...*, p. 44.

<sup>743</sup> BRUQUETAS GALÁN, Rocío. *Técnicas y materiales ...*, p. 138

<sup>744</sup> DOERNER, Max. *Los materiales de ...*, p. 44.

<sup>745</sup> Cuaderno de febrero de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 26, fol. 21v.

<sup>746</sup> Cuaderno de julio de 1542, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 8, fol. 23v.

<sup>747</sup> Cennini también recomienda su uso para hacer cabellos, tejidos, vestidos o montañas. CENNINI, Cenino, *El libro del...*,p. 74.

Azules

Añil, índigo, indaco

Colorante procedente del extracto de una planta del género de las indigóferas, concretamente de la “*Indigofera tinctoria* L.” de la India. La denominación añil o añil es de origen arábigo, aunque tiene diversas acepciones, sobre todo, por el desconocimiento de su verdadero origen.

Como recoge Bruquetas, desde la Antigüedad el añil está presente en las rutas comerciales. Durante la Edad Media formó parte de los intercambios entre Oriente y Occidente; en efecto el hecho de que en el siglo XII el colorante que llegaba a Italia llegara desde Bagdad, condujo a darle el nombre de *baldacco*, *ondaco*, o *indicum de Bagadan*. Uno de los primeros en describir el modo de preparación en la costa occidental de la India fue Marco Polo, de ahí que algunos autores sostengan que Venecia fue el primer lugar en el que se aplicó como tinte. La ampliación de rutas marítimas y comerciales en el siglo XVI, facilitó su difusión principalmente a través de los portugueses, pero después su comercio pasó a la Compañía de las Indias Occidentales controladas por ingleses y holandeses.

Su preparación consistía en la recogida de la planta y seguidamente se dejaba secar y, pasado un tiempo, se remojava y majaba con unos palos en un estanque y se volvía a secar. Así, hasta que, una vez seca, resultaba el color azul característico<sup>748</sup>.

Para resaltar las virtudes de este color señalado ya por Plinio, Pacheco recurre a la *Carta de Céspedes* y dice: “entre los colores apreciados era uno el índigo (retiene en Italia el mismo nombre) que acerca de nosotros se llama añil; gastado a olio se muele a dos días; empero a temple, cuando es bueno, se conserva mejor en aquellos tiempos lo que debía de ser: se venía de la India oriental y moliéndolo parecía negro, más después hechas sus mezclas, hacia maravilloso azul; esta mixtura no vemos que a olio la hace”.

Todo ello se refleja en la Alhambra donde se aprecia que su uso en pintura era limitado, sobre todo al óleo puesto que tiende a dar tonos grisáceos. En gran parte de las ocasiones se empleaba aglutinado con cola, y se empleaba sobre todo para pintura al temple en sargas, iluminación o estofados. Encontramos compras de añil en varias ocasiones, como en

---

<sup>748</sup> BRUQUETAS GALÁN, Rocío. *Técnicas y materiales...*, p. 139.

febrero de 1538 donde se adquirieron 2 libras (16 maravedíes la libra)<sup>749</sup>. Los análisis químicos han sacado a la luz el empleo del añil, únicamente, sobre los techos<sup>750</sup>. Pero es posible que se empelara también en sobre muro.

#### Azul o azul fino

La azurita y la malaquita son dos pigmentos de cobres naturales que se encuentra en los yacimientos de cobre. Por una parte encontramos el carbonato básico de cobre, de color azul conocido como azur, azurita o azul de montaña. Este pigmento está constituido por un carbonato básico de cobre  $[\text{Cu}_3(\text{CO}_3)_2(\text{OH})_2]$ <sup>751</sup>. Sus tonalidades van desde el azul color verdoso al azul rojizo y su tono depende del agua de hidratación así como del tamaño de sus granos.

Su uso como pigmento se remonta a las Antiguas civilizaciones de China y Egipto, pero también a Grecia y Roma y continuó empleándose hasta el siglo XVIII.

Los autores clásicos lo llaman *lapis armenio*, denominación que se mantuvo hasta el siglo XVI, aunque era más frecuente su denominación como “azul”, como se conocía en Castilla, y también la empleada en Granada.

Según Bruquetas es el pigmento azul más utilizado en la pintura española desde la Edad Media. Se empleaba frecuentemente en la policromía escultórica (destaca su uso en retablos o en fondos de crestería). Para darle intensidad se empleaba el aglutinante de cola<sup>752</sup> en poca cantidad (con el huevo y el óleo amarillea) y muy molido, dejando partículas gruesas para que mantenga su intensidad. Como resultado, tomaba un tono aterciopelado y su característica tonalidad intensa; de ahí

<sup>749</sup> Cuaderno de febrero de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 26, fol. 22v.

<sup>750</sup> Caja 625. Juan Aguilar Gutierrez y Bárbara Hasbach. Agora S. L. Memoria del conjunto del Peinador Alto de la Alhambra. Pinturas murales artesonados pétreos-diciembre 2000 –septiembre de 2001, APAG, p. 186.

<sup>751</sup> SGAMELLOTTI, Antonio, CANEVA, Giulia. *I colori della ...*, p. 56.

<sup>752</sup> Concretamente la de caseína. En este sentido, como recoge Rengoni el azul es uno de los primeros pigmentos que se empleaban a seco incluso en la pintura a fresco. RENZONI, Maria. «Sull'uso della tempera nella tecnica ad affresco». *Le tecniche*, 10, 30, 1997, p. 2.

que también se empleara para los mantos de la Virgen y otras pinturas sobre tabla. El problema es que tiende a ennegrecerse<sup>753</sup>.

A principios del siglo XVI los principales centros eran el Tirol, Hungría o Bohemia; de ahí que en ocasiones también se llamara “azul de Alemania”. En España había numerosos yacimientos donde se podía encontrar. Ya Plinio se refería al *lapis armenio* procedente de Armenia y de España<sup>754</sup>, pero su mayor auge se produjo entre los siglos XV y XVII. Como resultado, en numerosos centros se reconocía a este pigmento como, “azul español”.

Hasta mediados del siglo XVI, el término más frecuente en España era el de “azul” o “azul fino”<sup>755</sup>, como se recoge en los cuadernos de la Alhambra. Se obtenía moliendo la piedra de azurita y purificándola a través de un afanoso lavado con agua y vinagre (aunque también se podía añadir miel o cola de pescado) para eliminar las impurezas verdes. Si se muele demasiado, con el tiempo tiende a desvanecerse<sup>756</sup>; por lo que normalmente se emplea con una granulometría de mayor tamaño favoreciendo su capacidad cubriente en los fondos. Tras la molienda presenta varios tonos de azul, parecidos al azul ultramar, pero con mayor intensidad.

En Italia era frecuente su uso sobre amplias superficies de color, como los cielos. Ejemplar es el caso de la logia de *Eros e Psique* en la Farnesina, donde este pigmento se emplea en el cielo y, también, en los perfiles de las figuras; para dar la sensación de mayor profundidad. En este sentido, para intensificar al pigmento, se solía aplicar a seco sobre un fondo de fresco de base de tierra roja. Este tratamiento de los perfiles también los encontramos en los frisos de la Sala de Túnez de la Estufa.

La presencia de la azurita en la Alhambra se remonta a la época nazarí. Es uno de los pigmentos predominantes en la decoración de

---

<sup>753</sup> BRUQUETAS GALÁN, Rocío. *Técnicas y materiales ...*, p. 148.

<sup>754</sup> *Ibidem*, 102. Bruquetas identificó varias minas en el siglo XV. Unas de las más conocidas fueron las del rey Juan II citadas en 1417, desde donde se abastecían varios maestros de la zona de Talavera de la Reina. En los siglos XVI y XVII se ampliaron las licencias para explotar minas para obtener “piedra azul muy fino para pintores” o directamente “azul de pintores”.

<sup>755</sup> *Ibid.* pp. 146-147 Posteriormente también se denominó azul de cenizas e incluso otras variantes.

<sup>756</sup> Esto explicaría la expresión de Cennini cuando indica que no debe molerse demasiado porque es “desdeñoso de la piedra”. CENNINI, Cenino, *El libro del* ,p. 104.

y eserías<sup>757</sup> y en los zócalos. Su uso estaba motivado principalmente por la estabilidad y su gran intensidad cromática.

A pesar de su coste elevado<sup>758</sup>, el azul es uno de los colores más empleados en las pinturas de las Estancias Imperiales. Junto con el añil constituye la base esencial de los casetones y los fondos de los techos de las Salas de las Frutas. Sobre muro se utilizó frecuentemente para obtener variantes como el púrpura, pero también en las alas de los *putti* de los frisos o en los grutescos.

### Esmalte

El esmalte es un pigmento artificial de color azul que se obtiene pulverizando el vidrio coloreado con óxido de cobalto<sup>759</sup>. El azul de esmalte es el azul de cobalto más antiguo. Sus distintas variantes y empleo a eran conocidas en la Antigüedad. Resulta complejo situar el origen del cobalto para colorear vidrios, pero hay indicios de que ya era empleado por los egipcios y por los griegos, como se evidencia en Micenas.

Del tostado de minerales de cobalto se obtiene un producto enriquecido, conocido como zafre o alazor. La fusión de este zafre con cuarzo y álcali da lugar un vidrio coloreado en azul profundo; el resultado de la pulverización de este vidrio es el pigmento<sup>760</sup>. En este proceso de obtención del esmalte, la molienda también era un procedimiento determinante. Su tonalidad variaba en función de la cantidad de cobalto que llevara en su manufactura. Además adquiriría un tono más bello cuando más molido y dividido estuviera el vidrio<sup>761</sup>.

---

<sup>757</sup> Como plante García Bueno, Uno de los problemas de este azul intenso es que con el tiempo tiende a ennegrecerse. Esto explicaría los repintes realizados en los siglos XIX y XX. El problema, es que estos han dotado al azul de una tonalidad “lapislázuli” que dista del azul original. Efectivamente, se han encontrado muestras de lapislázuli en zonas puntuales con en el Patio del Harén o en las yeserías que se conservan en el Museo de la Alhambra pero su uso debó de ser menor al que presenta hoy, entre otros motivos por el coste y la dificultad de su obtención. GARCÍA BUENO, Ana. «El color en...», p. 83.

<sup>758</sup> Alexandre Mayner de seis onzas de azul para pintar en el corredor- del estufa a ducado y medio cada una. Cuaderno de abril de 1541, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la lhambra, caja 1, legajo 46, fol. 10v.

<sup>759</sup> BRUQUETAS GALÁN, Rocío. *Técnicas y materiales ...*, p. 149.

<sup>760</sup> DOERNER, Max. *Los materiales de ...*, p. 51.

<sup>761</sup> BRUQUETAS GALÁN, Rocío. *Técnicas y materiales...*, p. 150.

El esmalte entra en circulación a partir del siglo XV y normalmente se empleaba en la témpera y en la pintura mural<sup>762</sup>, gozando aquí de un gran éxito. Además, como destacamos, fue uno de los pigmentos más empleados en las decoraciones de la Villa Farnesina, donde su aplicación a fresco sobre el fondo del cielo otorga una tonalidad más violacea, efecto que también se consigue en combinación con otros pigmentos para policromar las aves.

En las primeras décadas del siglo XVI los principales productores se encontraban en Alemania pero también en Bohemia, Flandes o Italia, donde se localiza el sobresaliente el valle de Murano cuya producción de vidrios y vidrieras era conocida desde 1400. Desde entonces este pigmento fue muy codiciado hasta el siglo XIX cuando se sustituyó por el azul cobalto que conocemos hoy.

La presencia del vidrio esmaltado y del azul cobalto ya era frecuente en época nazarí como se puede ver en los vidrios de la Alhambra y en las piezas cerámicas conocidas como “loza dorada<sup>763</sup>”.

Según los análisis el esmalte es el único azul empleado en las pinturas murales sin embargo, pensamos que también debieron emplearse otros azules. La mayor parte de las compras de este pigmento se realizaron en 1538 y, como en el caso del azul, pensamos que los principales encargados de su preparación y empleo fueron Nicolao de Genova y Alexandre Mayner. Durante este año se compraron 3 libras y 10 onzas en el mes de abril (2 y cuarto dedicadas expresamente al corredor)<sup>764</sup> y 5 libras de esmalte claro y oscuro en septiembre<sup>765</sup>, que sirvieron para los grutescos de la Estufa, pero también para los fondos azules de las marinas sobre las que se representaron las hazañas de la flota imperial.

---

<sup>762</sup> SGAMELLOTTI, Antonio, CANEVA, Giulia. *I colori della ...*, p. 57.

<sup>763</sup> GARCÍA PORRAS, Alberto. «El azul en la producción cerámica bajomedieval de las áreas islámica y cristiana de la Península Ibérica». En: GELICHI, Sauro (ed.). *Atti del IX Congresso Internazionale sulla Ceramica Medievale nel Mediterraneo*. Florencia, 2012, p. 22.

<sup>764</sup> Cuaderno de abril de 1538, APAG, Capitan  General del Reino de Granada y Alcald  de la Alhambra, caja 1, legajo 28, fol. 3v.

<sup>765</sup> Cuaderno de septiembre de 1538, APAG, Capitan  General del Reino de Granada y Alcald  de la Alhambra, caja 1, legajo 33, fol. 4v .



## Rojos

## Carmín

El carmín es uno de los pigmentos orgánicos más antiguos. Es una laca roja obtenida de colorantes vegetales o animales. Se obtiene de la hembra del insecto *Kermes vermilio* (también conocido como *coccus ilicis*) que habita en la sabia de algunos árboles de la especie *Quercus coccifera*<sup>766</sup> como la coscoja o carrasquizo, propios de la cuenca del Mediterráneo. Antes de la puesta de los huevos, se cosechan los cuerpos como si fueran bayas, y se dejan secar. Se introducen en un recipiente con agua y se extrae el colorante, a continuación se secaba y finalmente se molía el polvo<sup>767</sup>.

Su empleo como tinte se conoce desde la Antigüedad, al igual que el púrpura extraído del molusco del género *murex*. Este color era el que tradicionalmente daba color a la ropa de los altos cargos; sin embargo paulatinamente el “grana” irá imponiéndose hasta sustituirlo en el siglo XIII.

Cennini menciona al carmín como una laca producida artificialmente y recomienda la compra de los pigmentos ya hechos. En el *Libro del Arte* destaca la belleza de su color aplicado en las tundaduras de paño rojo, aunque no recomienda su uso pues el alumbre hacía que su color se perdiera en seguida<sup>768</sup>.

España fue uno de los grandes productores de carmín. En efecto, en el texto de Dioscórides se indica que hay “una especie de encinilla que llamamos en Castilla coscoja<sup>769</sup>” que produce el carmín. También Covarrubias recoge el proceso de recolección y preparación del pigmento. Tras el descubrimiento de América comenzó a emplearse el carmín procedente de las cochinillas (*coccus cacti*), un insecto que producía un colorante de extraordinaria calidad, que paulatinamente irá sustituyendo al carmín europeo. En principio se obtenía de la hembra, que llegaba a España con el cuerpo seco, y a ella se le añadía alumbre para obtener un

---

<sup>766</sup> BRUQUETAS GALÁN, Rocío. *Técnicas y materiales...*, p. 157.

<sup>767</sup> DOERNER, Max. *Los materiales de ...*, p. 49.

<sup>768</sup> El tratadista recomienda las lacas que se hacen con goma y que son secas, así resulta “granulosa como la arena y de color sangre. Ésta no puede ser más que buena y perfecta”. Para su aplicación, una vez extraída, debía molerse con una piedra y agua limpia (aunque también era posible molerla en orina) y se podía aplicar sobre tabla y sobre muro, aunque “el aire es su enemigo”. CENNINI, Cenino, *El libro del ...*, p. 73.

<sup>769</sup> BRUQUETAS GALÁN, Rocío. *Técnicas y materiales ...*, 2002, p. 158.

pigmento intenso que va desde el anaranjado hasta el púrpura, dependiendo de la acidez del líquido .

No tenemos referencias del uso del carmín en las pinturas murales nazaries, por lo que su presencia en las pinturas renacentistas es novedosa y de gran relevancia. Encontramos peticiones de 9 onzas en junio 1537( a un ducado la onza)<sup>770</sup> y de media libra en febrero 1538<sup>771</sup>. No se han hallado muestras de carmín en los análisis realizados, pero pensamos que su destino estaba encaminado a la introducción de detalles que precisaban de una tonalidad roja más intensa y delicada.

### Bermellón

El bermellón es un pigmento natural mineral de color rojo. Se obtiene de la extracción y trituración del mineral<sup>772</sup>.

Los yacimientos españoles en los que se extraía el bermellón eran conocidos desde la Antigüedad e incluso son mencionados por Plinio. El estudioso refiere la existencia de *minium* (hoy cinabrio) y *minium secundarium* (rojo de plomo o minio actual resultante del albayalde calcinado)<sup>773</sup>.

Su presencia en España se rastrea desde el siglo VIII coincidiendo con la expansión musulmana en la Península<sup>774</sup> y el incremento con las relaciones con Oriente (concretamente con China), donde ya se empleaba con anterioridad. Desde entonces las minas reciben un mayor impulso, destacando las de Almadén del Azogue, (La mina del Mercurio) en Ciudad Real que aún sigue activa<sup>775</sup>.

Según Cennini, era aconsejable comprarlo en alguna tienda, especiero o incluso pedir a los monjes, puesto que frecuentemente lo empleaban para las miniaturas. Preferentemente debía adquirirse entero puesto que en ocasiones el triturado traía minio o ladrillo machacado, siendo mejor el de costra más compacta y de grano más fino. Una vez en

---

<sup>770</sup> Cuaderno de junio de 1537, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 21, fol. 22v.

<sup>771</sup> Cuaderno de febrero de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 26, fol. 10v.

<sup>772</sup> BRUQUETAS GALÁN, Rocío. *Técnicas y materiales ...*, p. 162.

<sup>773</sup> Ibidem., p. 162.

<sup>774</sup> GARCÍA BUENO, Ana. «El color en ...»,p. 87.

<sup>775</sup> BRUQUETAS GALÁN, Rocío. *Técnicas y materiales ...* .p163.

el taller se molía sobre la piedra; a menor granulometría, mayor sería su calidad.

Aunque según el tratadista, su aplicación sobre tabla mejor que sobre muro, puesto que con el tiempo ennegrece<sup>776</sup>, su uso en la pintura mural era frecuente, convirtiéndose en un pigmento esencial para obtener el rojo. Uno de los espacios más representativos en el que se ha documentado su presencia es la conocida Loggia de la Farnesina. Aquí su empleo se realizó principalmente como veladura dotando a las frutas y, sobre todo, a las flores de color rojo de mayor intensidad, alejado del tono original que se asemejaba al de los ladrillos<sup>777</sup>.

Su presencia en la Alhambra es muy importante. Ya en época nazarí se aprovechada la intensidad del bermellón para ordenar las composiciones y resaltar puntos concretos de la policromía mural. Ejemplar es su uso en los zócalos de la Alhambra, pero también es posible que se empleara para diferenciar los contornos de los ladrillos fingidos cuya base se pintaba con almagra. También es posible encontrar este pigmento rojo, junto con la variedad el minio, en las maderas aglutinado con aceites para darles más estabilidad<sup>778</sup>. Este pigmento permite obtener un rojo cálido de tonalidad muy intensa y de gran estabilidad, por lo que es el más empleado en la pintura europea.

Encontramos bermellón tanto en los techos como en los muros de las Estancias Imperiales y en todos los casos, se aglutinó con huevo. Sus adquisiciones suelen coincidir con la preparación de las Estancias por lo que encontramos al menos una petición anual. Entre todas ellas, la más destacada es la de 1540 cuando se adquieren 4,6 libras<sup>779</sup>. Todo ello evidencia su importancia en el conjunto pictórico, potenciando los fondos y contornos y creando composiciones de color rojo intenso.

---

<sup>776</sup> CENNINI, Cenino, *El libro del ...*, p. 68.

<sup>777</sup>SGAMELLOTI, Antonio, CANEVA, Giulia. *I colori della...*,p. 53.

<sup>778</sup> GARCÍA BUENO, Ana. «El color en...», p. 87.

<sup>779</sup> Cuaderno de diciembre de 1540, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 45, fol. 17.

Minio de plomo o rojo de Saturno.

“El minio es tetraóxido de triplomo, un pigmento artificial de color rojo anaranjado que se obtiene por la calcinación del blanco de plomo”<sup>780</sup>.

Antiguamente el cinabrio natural recibía el nombre de *minium*, de él se obtenía el minium secundario mediante la cocción de materiales de plomo. De ahí que Cennini hable de “minio producido por la alquimia”<sup>781</sup>.

Como hemos visto, este color era conocido desde la Antigüedad. En los tratados de Dioscórides, Plinio y Vitrubio, se refieren a él como el “blanco de plomo calcinado”. Los escritores antiguos indican que la “cerussa usta” fue descubierta por casualidad en el incendio de un barco que iba cargado de cerussa (plomo) en el puerto de Atenas. De la calcinación de este plomo surgirían los colores amarillo y el minio<sup>782</sup>.

Durante la Edad Media su uso era frecuente en la pintura de las iniciales y titulares de algunos escritos que acabaron denominándose “miniaturas”<sup>783</sup>; sin embargo, a partir del siglo XVI su uso comenzó a decaer debido a su inestabilidad<sup>784</sup>. Desde entonces, se empleó frecuentemente como secativo en la pintura al óleo o en la preparación de la sisa o mordiente para dorar<sup>785</sup> e incluso como protector anticorrosivo<sup>786</sup>.

A pesar de tratarse de un pigmento bastante económico, utilizado frecuentemente en las pinturas nazaries, se utilizó menos que el bermellón<sup>787</sup>; aún así, es posible identificarlo en algunas partes de los zócalos y sobre todo en las maderas puesto que por su composición favorece el secado.

En el caso de las pinturas renacentistas, únicamente hemos encontrado una compra 6 onzas a Salamanca en diciembre de 1539<sup>788</sup>.

---

<sup>780</sup> BRUQUETAS GALÁN, Rocío. *Técnicas y materiales...*, p164.

<sup>781</sup> CENNINI, Cenino, *El libro de...*, p. 69.

<sup>782</sup> DOERNER, Max. *Los materiales de...*, p. 41.

<sup>783</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>784</sup> Ya Cennini recogía que solo sirve para trabajar en tabla, puesto que en muro ennegrece y pierde su color. CENNINI, Cenino, *El libro del...*, p. 69.

<sup>785</sup> BRUQUETAS GALÁN, Rocío. *Técnicas y materiales ...*, p. 164.

<sup>786</sup> DOERNER, Max. *Los materiales d ...*, p. 41.

<sup>787</sup> GARCÍA BUENO, Ana. «El color en...», p. 87.

<sup>788</sup> Cuaderno de diciembre de 1539, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 38, fol. 21v.

Según las muestras tomadas, el minio se empleó para crear tonos anaranjados en los techos<sup>789</sup>.

### Almagra

La almagra forma parte de los pigmentos rojos naturales obtenidos de rocas férricas que tienen arcillas (ocre rojo) o minerales (rojo Persia o rojo español) mediante lavado y posterior molienda<sup>790</sup>.

Desde la Prehistoria el uso de la almagra ha sido constante. Esto se debe a sus excelentes cualidades (como la resistencia a la luz) y a su compatibilidad con la mayor parte de las técnicas pictóricas. Tiene un buen poder cubriente y una gran estabilidad<sup>791</sup>. A ello hay que añadir su fácil alcance, puesto que es una de las tierras más frecuentes. También, era posible obtenerlo de forma artificial calcinando el ocre amarillo para obtener el ocre rojo o quemado.

Como se refleja en el texto de Dioscorides, el almagra procedente de la Iberia occidental ya gozaba de cierta fama desde la Antigüedad y se mantuvo al menos hasta el siglo XVII.

Acorde con la tradición, las combinaciones con otras tierras o el método de obtención, propicia diversos tipos. Por ejemplo Plinio y Vitrubio los llamaban *rubrica* y *sinopsis*. Las fuentes clásicas diferencian cuatro pigmentos con base de óxido de hierro en función de sus cualidades: hematites, rúbrica, sinopia y ocre. Las hematites, es decir el propio mineral, se empleaban para dibujar. La rúbrica, a su vez, presentaba diversas tipologías. Según el doctor Laguna la “rúbrica sinoptica” correspondería con el bol arménico (de él había tres subvariedades: roja, blanquecina y otra intermedia); la almagra correspondería con la *rubrica fabrilis*<sup>792</sup>.

El término almagra procede del árabe y correspondería con la tierra roja de producción local. Debido a su baja absorción del aceite y su gran

---

<sup>789</sup>Caja 625. Juan Aguilar Gutiérrez y Bárbara Hasbach. Agora S. L. Memoria del conjunto del Peinador Alto de la Alhambra. Pinturas murales artesonados pétreos-diciembre 2000 –septiembre de 2001, APAG, p. 186.

<sup>790</sup> DOERNER, Max. *Los materiales de ...*, p. 46.

<sup>791</sup> BRUQUETAS GALÁN, Rocío. *Técnicas y materiales ...*, p. 165.

<sup>792</sup> *Ibidem*, p. 166.

capacidad cubriente y de secado este pigmento se usa frecuentemente en la imprimación de lienzos y en la pintura mural.

Como manifiesta Rallo, el uso de la almagra fue frecuente en las pinturas hispano musulmanas<sup>793</sup>, aplicada principalmente al fresco<sup>794</sup> sobre un mortero de cal y arena. Con ella se realizaron los trazos de decoración geométrica como los de las bóvedas de los baños<sup>795</sup>, pero también se aplicó en las decoraciones fingidas de bóvedas y en la recreación de enladrillados, entre otros ejemplos.

El empleo de la almagra al fresco se evidencia en las pinturas de las Estancias Imperiales. En efecto, en los análisis del fondo rojo de la Sala de Faetón o del Friso de la Sala de Túnez se ha identificado la presencia de óxido de hierro<sup>796</sup> en el estuquillo. Por tanto el característico color rojo de la sala y de la franja se lo debemos a este pigmento.

La almagra se empleó en las carnaciones y en diversos detalles de las pinturas de paisajes como en las ruinas; nos encontramos, por tanto, ante uno de los pigmentos más empleados<sup>797</sup>.

De ella también se obtiene el bol, una arcilla roja natural, permite el bruñido de ahí que su empleo principal sea la base del dorado. En España encontramos el bol arménico, importando de Levante, y el de Llanes

---

<sup>793</sup> De hecho algunos investigadores otorgan al color rojizo de la tierra de la Sabika el origen del nombre de la Alhambra.

<sup>794</sup> RALLO GRUSS, Carmen. «La pintura mural ...», p. 112.

<sup>795</sup> *Ibidem*, p. 125.

<sup>796</sup> Caja 625. Juan Aguilar Gutierrez y Bárbara Hasbach. Agora S. L. Memoria del conjunto del Peinador Alto de la Alhambra. Pinturas murales artesonados pétreos-diciembre 2000 –septiembre de 2001, APAG, p. 73.

<sup>797</sup> Cuaderno de mayo de 1541, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 47, fol.3v. En esta ocasión se indica que se compraron 12 libras de almagra para el adarve, pro lo que las paredes de los pasillos superiores de las murallas debieron de tener esta tonalidad. En el mismo mes también se pidió almagra junto con huevos y aceite. Cuaderno de mayo de 1541, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 47, fol.7. A final de mes se adquirió otra libra de almagra. Cuaderno de mayo de 1541, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 47, fol.10.

La última petición es de las Cuaderno de enero 1542, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 2, legajo 5, fol. 9v.

procedente de Asturias. En Granada encontramos el arménico adquirido en 1537<sup>798</sup> y julio 1542<sup>799</sup> cuando se compra una libra.

### Verde malaquita

La malaquita es un pigmento de color verde azulado procedente del mineral del cobre, igual que la azurita y la crisocola<sup>800</sup>.

El carbonato básico de color verde es el tipo de verde más antiguo. Fue citado por Plinio que lo denominó *Chysokolla*, y también por Cennini que lo denomina verde azul, vinculándolo directamente con el azul de Alemania<sup>801</sup>. También es conocido como malaquita o verde de montaña<sup>802</sup>.

Para su obtención el mineral se molía hasta convertirlo en polvo. Seguidamente se lavaba y levigaba, hasta obtener un pigmento cuya tonalidad dependía del grosor o finura de sus granos<sup>803</sup>. Uno de los principales centros de producción se encontraba en Hungría, pero también se podía encontrar en las minas de cobre españolas.

Es un pigmento compatible con todas las técnicas, aunque ya Cennini recomendaba su uso a seco “templado con yemas de huevo, para pintar árboles y plantas (y) campos”<sup>804</sup>. Este color ofrecía diversas posibilidades y podía mezclarse con amarillo o con alguna tierra verde para diversificar las tonalidades y realizar retoques. También, podía emplearse como veladura puesto que por su composición tiende a atravesar la película.

---

<sup>798</sup> Cuaderno de noviembre 1537, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 25, fol. 3v.

<sup>799</sup> Cuaderno de julio de 1542, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 2, legajo 8, fol.23v.

<sup>800</sup> BRUQUETAS GALÁN, Rocío. *Técnicas y materiales ...* p. 151.

<sup>801</sup> CENNINI, Cenino, *El libro del ...*, p. 97.

<sup>802</sup>La malaquita es necesaria para obtener el verde montaña, que no sólo se empleaba como pigmento sino que se empleaba en puertas exteriores y ventanas. DOERNER, Max. *Los materiales de ...*, p 54.

<sup>803</sup> Debido a su naturaleza grasa, para su preparación recomienza que se muele poco con agua, puesto que si se muele demasiado el color se apaga y se vuelve gris. Ese proceso se puede repetir varias veces para conseguir un verde con más brillo y de un color más hermoso.

<sup>804</sup> CENNINI, Cenino, *El libro del ...*, p. 98.

Las adquisiciones documentadas evidencian la importancia del verde en la decoración pictórica. Sabemos que en las pinturas de los corredores se usaron, al menos, tres libras<sup>805</sup> y media<sup>806</sup>. En el interior, se empleó “una libra y media y tres onzas<sup>807</sup>” en 1540, cantidad que posiblemente debió de ser incrementada para dar vida a los imponentes paisajes.

#### Carbón, negro carbón

Este tipo de negro surge de la calcinación de maderas de diversa naturaleza, como la de la encina o los sarmientos e, incluso, los huesos de uvas. En este caso, Cennini indicó que el negro resultante es fino y “de los más perfectos que se suelen utilizar<sup>808</sup>”. También se puede hacer con cáscaras de almendra o huesos de melocotón, obteniendo un negro de gran finura.

El uso del carbón en las Estancias es muy frecuente, en efecto, tenemos constancia de que entre 1537 y 1542 se compra algo más de 1000 kg de carbón; esto evidencia la extraordinaria importancia de este pigmento. Entre los usos más significativos hemos documentado su empleo para hacer engrudo<sup>809</sup>. También fue esencial en la creación de los diseños y cartones (de ahí que en numerosas ocasiones, su compra coincidiera con la del papel) y para traspasar el dibujo a la pared, principalmente a través del calco. Finalmente resaltar su presencia en los zócalos y molduras imitando mármoles de intenso color negro.

### **3.3. Las técnicas pictóricas empleadas en las pinturas de las Estancias Imperiales y la Estufa**

Una de las premisas fundamentales requeridas por el Emperador y por el Conde a Machuca y los pintores debió de ser, sin duda, su carácter

---

<sup>805</sup> Cuaderno de febrero de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 26, fol. 20v.

<sup>806</sup> Cuaderno de septiembre de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 33, fol. 4v.

<sup>807</sup> Cuaderno de diciembre de 1540, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 45, fol. 15.

<sup>808</sup> CENNINI, Cenino, *El libro del ...*, p. 65.

<sup>809</sup> “Una carga de carbón para hacer engrudo para los pintores”. Cuaderno de noviembre de 1537, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 25, fol.2v. “una carga de carbón para hacer engrudo para los pintores”.



plenamente italiano, con un importante matiz, el de la modernidad. Las pinturas conocidas por la corte imperial distaban de aquellas primeras muestras de arte Renacentista introducidas en España por Starnina o Borgoña en Toledo, Nicolás Florentino en Salamanca o Francesco Pagano y Paolo de San Leocadio en Valencia. La referencia ahora eran los grandes ciclos y las magnas bóvedas de los artistas boloñeses y, sobre todo, de los espléndidos conjuntos de Giulio Romano en Mantua, o Perino en Génova; es decir, de aquellos discípulos de Rafael que pusieron su arte al servicio de las ricas cortes de los príncipes italianos de los años treinta. En este sentido, Machuca, Aquiles y Mayner se erigen como los principales exponentes del círculo Rafael en la Península, pero también como los pioneros en la introducción de las técnicas y programas iconográficos propios del Clasicismo Italiano.

Para comprender las innovaciones técnicas empleadas por estos maestros debemos tener en cuenta el contexto italiano en el que se formaron.

Uno de los momentos de mayor trascendencia en el desarrollo de la pintura mural fue el descubrimiento de la Domus Aurea. Tras su hallazgo, la pintura mural de la antigua Roma causó fascinación entre los artistas y pintores que tuvieron la oportunidad de acercarse a la perfección de sus enlucidos, de aspecto marmóreo, y al detallismo y la minuciosidad con las que fueron representados amorcillos e historias mitológicas.

Como resultado, se reavivó el interés por las técnicas y las decoraciones antiguas recogidas por tratados como el de Vitrubio. Este texto tuvo una extraordinaria repercusión en la literatura y en las manifestaciones artísticas del siglo XVI.

La técnica recogida en el libro de Vitrubio era la técnica mural al fresco y gracias a él podemos conocer cómo era su procedimiento. Según el libro VII de Vitrubio para realizar una pintura al fresco en primer lugar se extendía una capa de mortero (*trussillatio*) para homogeneizar la superficie y eliminar las irregularidades del muro. Sobre ella se aplicaban, al menos, tres capas de cal y arena (que corresponderían con el *arriccio* italiano, o el *xabarreo*, éstas eran cada vez más finas) dejando un tiempo de secado entre una y otra. Estas capas eran definidas a regla y tendel las horizontales, a plomada las verticales, y a escuadra se hacían los ángulos (*directiones*)<sup>810</sup>.

---

<sup>810</sup> BRUQUETAS GALÁN, Rocío. *Técnicas y materiales...*, p. 345.

Cada capa se aplicaba con una llana dejando la superficie rugosa para facilitar la adherencia de la siguiente capa. Sobre estas capas se daban dos o más revestimientos de cal (mezclada con polvo de mármol), (que corresponden con el *intonaco* de los italianos o el blanqueo, revoco o estucado de los españoles) que aumentaban su finura conforme se acercaban a la capa final.

Sobre el *arriccio* se dibujaba la composición empleado un ocre rojo o sinopia para guiar la aplicación del *intonaco*, (este procedimiento también se empleaba en los mosaicos). Cada día se trabajaba en una superficie que era definida por *pontate* o *andamiade* (registros cuadrangulares del tamaño del andamio), pero el pintor también podía adaptarse a las condiciones y a la figura concreta; es decir, si la pintura requería de un mayor detallismo la superficie diaria debía de ser más reducida. Sobre el *intonaco* fresco se trazaban las líneas maestras de la composición, a través de líneas incisas que se obtenían con las plumas y tendeles y, seguidamente, ese aplicaban los colores. Cuando éstos estaban adheridos, pero aún con la superficie en húmedo, se realizaba el bruñido, que le da la compatibilidad y el pulido característico. Para ello se empleaba el caolín, este se presionaba con un instrumento duro (*politiones*) que serían posiblemente rodillos, de forma que el enlucido iba cediendo y expulsando el agua a la superficie, para evitar grietas y ralentizar el secado. De esta forma además se difuminaban los empastes, eliminando el relieve de las pinceladas y se disimulaban las jornadas bajo lisas y pulidas superficies. Finalmente, se podía aplicar una capa de cera (*ganosis*) para proteger determinados pigmentos<sup>811</sup>.

Uno de los principales impulsores de la experimentación con estas técnicas fue Giovanni da Udine, que consiguió imitar la técnica del estuco para representar los grutescos<sup>812</sup>.

Este interés por la experimentación técnica en la pintura mural se había iniciado años antes. Según Philppot y Mora mientras que la pintura al *buon fresco* recogida en el *Libro del Arte* de Cennini comenzaba a expandirse por Europa, en Italia se asiste al inicio de la crisis de la pintura al *buon fresco* y a la introducción de retoques a seco e, incluso, de técnicas sustitutivas para dotar a las decoraciones murales de brillo, resistencia y la belleza de la que gozaban las pinturas sobre tabla o sobre lienzo<sup>813</sup>.

---

<sup>811</sup> *Ibidem*, p. 345.

<sup>812</sup> AVERINI Ricardo. « Giovanni da Udine, inventore de grottesche e stucchi». *Studi Romani*, 5, 1957, 29-38

<sup>813</sup> BRUQUETAS GALÁN, Rocío. *Técnicas y materiales...*, p. 347.

Uno de los ejemplos más destacados lo encontramos en la *Última Cena* de Leonardo donde el artista intentó plasmar la técnica empleada en el lienzo para obtener el fundido al muro. Pero también, había experimentado Rafael, que tras emplear el fresco en la conocida Bóveda de Eros y Psique<sup>814</sup> de la Villa Chiggi, decidió emplear el óleo en otras composiciones como la en las Estancias Vaticanas, como podemos ver en la Sala de Constantino en la que empleó el óleo.

El único artista que se mantuvo fiel al empleo del *buon fresco* fue Miguel Ángel, que exhibió el dominio virtuoso de esta técnica. En la Capilla Sixtina, el artista potenció las cualidades de la misma acorde con la “concepción heroica e idealizada de su pintura”<sup>815</sup>. Sin embargo, en su obra no sólo se manifiesta el virtuosismo del maestro en el dominio de la técnica o en el empleo del color, sino que la obra adquiere una extraordinaria majestuosidad debido a la recreación de un espacio ficticio a través de la plasmación de las leyes de la perspectiva, escorzos y geniales efectos lumínicos, plasmados sobre la claridad inherente del blanco de cal del *intonaco*. De esta forma, Miguel Ángel se convirtió en el máximo exponente de la pintura mural del Renacimiento.

La principal fuente para conocer las técnicas empleadas por estos maestros se encuentra entre los escritos de Vasari. En *Las Vidas*, Vasari hace un reclamo de la pintura al fresco como pintura mural por excelencia<sup>816</sup>. En pleno debate sobre la superioridad de las artes, en el capítulo XIX «De la pintura mural; cómo se hace y porque se ha de llamar al fresco», Vasari presenta una técnica pictórica capaz de competir con una elaboración sin arrepentimientos, como la escultura, y de gran duración en el tiempo. Esto condujo al artista a construir una imagen claramente intelectualizada de la pintura al fresco construida sobre los valores de una técnica viril, segura, resolutiva, duradera y basada sobre un juicio firme puesto que “no admite retoques”<sup>817</sup>.

Más allá de la importancia y la dificultad propia del fresco, tras las líneas de Vasari descubrimos a “verdaderos maestros en sus trabajos al óleo o al temple”<sup>818</sup>, muchos pintores hacían retoques al fresco con colores

---

<sup>814</sup> VASARI, Giorgio. *Las vidas de ...* p. 539.

<sup>815</sup> BRUQUETAS GALÁN, Rocío. *Técnicas y materiales...*, p. 348.

<sup>816</sup> Este hecho motivó, en parte, que en numerosas ocasiones hablar de frescos o de pintura al fresco sea un sinónimo de pintura mural.

<sup>817</sup> VASARI, Giorgio. *Las vidas de...*, p. 75.

<sup>818</sup> *Ibidem*, 75.

que contenían colas animales, yemas de huevo, gomas o colas de drago, hecho que, en el fondo, queda justificado” puesto que es sumamente difícil llevar a cabo la obra y dejarla terminada perfectamente”<sup>819</sup>. En efecto, como indica Michelangelo Muraro "in generale, nel Cinquecento, gli affreschi furono più o meno ripresi e finiti a secco, con quelle tempere tanto disprezzate dal Vasari"<sup>820</sup>.

Tras analizar las técnicas empleadas por los pintores de las primeras décadas del siglo XVI recogidas por Vasari, se evidencia que una característica difundida por los miembros de la Escuela de Rafael en los años treinta fue “el uso alternativo o combinado del fresco y el óleo”<sup>821</sup>. El propio Rafael, Sebastiano del Piombo, Giulio Romano o Perino del Vaga son ejemplos de aquellos pintores que intentaron ampliar la gama cromática y la paleta sobrepasando las limitaciones del fresco para acercarse a los procedimientos empleados sobre tabla o lienzo.

El empleo de diversas técnicas en un mismo edificio, e incluso en el mismo ambiente realizando una “varatio” técnica, podía ser demandada y deseada por el destinatario<sup>822</sup>. En este contexto, el dominio de varias técnicas, así como su capacidad para adaptarlas tanto a los materiales como a la composición, era una uno de los aspectos que los propios mecenas valoraban positivamente.

Ejemplares son las pinturas de Giulio Romano en la Sala de Psique del Palacio del Té. En ella el artista había previsto realizar la bóveda al óleo y emplear al fresco y la pintura a la cal, con retoques de tempera. Además encargó a Reinaldo Mantovano la realización “de doce historias al óleo en una ante sala y debajo las cabezas de los Emperadores, que pintó Tiziano”<sup>823</sup>.

---

<sup>819</sup> *Ibid.* 75.

<sup>820</sup> MURARO, Michelangelo (Com.) *Pitture murali nel Veneto e tecnica dell'affresco*. Venecia: Neri Pozza Editore. Fondazione Giorgio Cini, 1960, p. 28.

<sup>821</sup> BENSI, Paolo. «La pellicola pittorica nella pittura murale in Italia: materiali e tecniche esecutive dall'Alto Medioevo al XIX secolo». En VVAA. *Le pitture murali, Technique, problema, conservazione*, Florencia, 1990, pp. 83-84.

<sup>822</sup> Como recoge Cecchin, a su llegada a Génova, Doria acogió con gran alegría a Perino y después de muchos debates decidieron iniciar las obras concluyendo “dovere fare un palazzo ornato di stucchi e di pitture a fresco, a olio e d'ogni sorte”. CECCHIN, Giacomo. *Sulle orme di...* p. 17.

<sup>823</sup> *Ibidem*, p. 707.

También destaca la variedad técnica empleada por Perino del Vaga, uno de los pintores más influyentes en la trayectoria de Aquiles y Mayner. Una de las grandes innovaciones de Perino recogidas por Vasari es la importancia de los cartones. En este caso destaca la conocida anécdota<sup>824</sup> del cartón de la Sala de Neptuno, cuya bóveda, como recogen Vasari y Armenini fue “dipinta ad oglio”<sup>825</sup>.

A nuestro juicio, el hecho de que Perino no diera muestras de su destreza y habilidad pictórica empleando la técnica del fresco<sup>826</sup> manifiesta que, aunque indudablemente la destreza técnica era admirada por los mecenas, en ocasiones los pintores primaban el empleo de otras técnicas capaces de captar la atención a todas aquellas personas que tuvieran la oportunidad de admirarlas. En esta ocasión, en un ambiente de tal expectación la técnica del óleo era perfecta puesto que le permitía dar brillo a las escenas, potenciar los contrastes lumínicos y dar vida a los personajes y a la fuerza del mar bajo la imponente figura de Neptuno.

En la sala opuesta, Perino optó por el fresco para representar el momento en el que Júpiter fulmina a los Gigantes “con suma diligencia y el colorido al fresco no puede ser más bello”<sup>827</sup>. Este hecho nos resulta especialmente interesante, puesto que, si recordamos, este espacio podía ser leído como un elogio al poder imperial. En este sentido la pintura al fresco, la pintura más viril y diligente por excelencia era una elección óptima para representar los desnudos de tamaño natural, los dioses en el cielo y los terribles truenos que parten de Júpiter.

Según Vasari, se empleó el fresco en las cuatro salas contiguas en las que se representan historias de Ovidio. A nuestro juicio, el deterioro sufrido por las pinturas, evidencia que aunque las pinturas pudieron

---

<sup>824</sup> La realización del cartón fue un trabajo laborioso que le condujo a realizarlo de muchas maneras. En un momento en el que había “dibujado los desnudos, unas partes en claroscuro, otras a carboncillo y a lápiz negro, otras cinceladas, algunas solamente esbozadas”, se produjo la conocida escena de Girolamo da Treviso que murmuró: ¡Qué cartones o no cartones” ¡Yo si que poseo el arte en la punta del pincel”. Entonces, Perino hizo que se colocara el cartón sobre la bóveda y se ordenó abrir la sala. “Cuando se supo esto, toda Génova acudió para verlo y, maravillados ante el gran dibujo de Perino, le alabaron inmortalmente”. *Ibid.* p. 734.

<sup>825</sup> *Ibid.* p. 75.

<sup>826</sup> STAGNO, Laura. «Il ciclo periniano del Palazzo del Principe: vicende, tecniche e restauri. En: PARMA ARMANI, Elena. *Perino del Vaga. Prima, durante, dopo*. Genova: De Ferrari, 2001, pp. 96-119.

<sup>827</sup> VASARI, Giorgio. *Las vidas de ...*, p. 473.

realizarse sobre una base de fresco, la mayor parte de los motivos fueron realizados a seco por Aquiles, Zaga y Mayner, entre otros. Finalmente, indicar el empleo de la pintura a la cal en la Loggia de los Héroes<sup>828</sup>.

Como recoge Bensi, esta técnica dota a las pinturas de una fuerte intensidad cromática; sin embargo, es más complejo jugar con las sombras y con el fundido de los colores<sup>829</sup>. En este sentido, la gran habilidad de Perino, fue el juego con las perspectivas y los paisajes, los fuertes escorzos de los personajes y las tonalidades cromáticas empleadas que potencian el contraste entre los tonos fríos y apagados de los paisajes del fondo con la intensidad y la vivacidad de los colores cálidos y las carnaciones de los personajes dispuestos en primer plano.

Precisamente fue la calidad pictórica de los programas de estas residencias la que causó una mayor fascinación al Emperador. En este sentido, para dotar a las pinturas murales de las Estancias Imperiales de Granada del brillo y la profundidad de los grutescos, historias y figuras del programa, Aquiles y Mayner desplegaron una interesante variedad de soluciones técnicas, que resaltan la versatilidad de los maestros y su capacidad para combinar procedimientos diversos, incluso dentro de la misma sala, acorde con los procedimientos empleados en los centros contemporáneos del norte de Italia.

### 3.3.1. Fresco acabado a seco: Historias y figuras

En ocasiones, hablar de las pinturas del Peinador o de la Estufa es hablar de frescos o de pinturas al fresco.

Como indica Herrero: “Entendemos por buon fresco el procedimiento que se vale de una reacción de carbonatación para la fijación del color. En este método, el color, en solución acuosa, penetra en una capa de intonaco aún húmedo. Cuando la cal contenida en este intonaco absorbe el anhídrido carbónico del aire se produce la transformación de dicha cal en carbonato de calcio, que genera una superficie compacta de consistencia marmórea que retiene en sí el color<sup>830</sup>. Así, las partículas pigmentarias quedan atrapadas en el mismo intonaco y

---

<sup>828</sup> GHEROLDI, Vincenzo. «La tecnica murale di Perino del Vaga: tre note sulla Loggia degli Eroi di Palazzo Doria del Principe». *Ricerche di storia dell'arte*, 82-83 (2004), p. 77.

<sup>829</sup> BENSI, Paolo. *La vita del colore. Tecniche della pittura veneta dal Cinquecento al Settecento*. Neos, 2000, p. 56.

<sup>830</sup> DOERNER, Max. *Los materiales de ...*, p. 177.

no propiamente en su superficie”<sup>831</sup>. Todo ello queda expresado en la siguiente fórmula:  $\text{Ca(OH)}_2 + \text{CO}_2 \rightarrow \text{CaCO}_3 + \text{H}_2\text{O}$ <sup>832</sup>. Para que este proceso se desarrolle de forma correcta, garantizando un óptimo resultado, el secado del fresco debe ser lento y uniforme.

La fuente esencial para conocer las características y cualidades del buon fresco italiano es el Libro del Arte<sup>833</sup>. Según Cennini la pintura a fresco es “el trabajo más bonito y dulce que existe”<sup>834</sup>. Para su ejecución es esencial la preparación con cierta antelación de la cal y la arena<sup>835</sup>. Una y otra deben presentar granos de distinto tamaño acorde con la capa en la que van a ser empleados y estar bien tamizados. La proporción idónea para esta primera capa es de dos partes de arena y una de cal. Ambas deben estar bien mezcladas con agua y dejarse reposar hasta que la cal esté completamente apagada. Cuando la mezcla está lista, se moja bien el muro, y se extiende la capa con la paleta hasta que la pared quede bien lisa, aunque antes de la imprimación la superficie debía estar “crespa y gruesa”<sup>836</sup>.

A continuación se procedía a la fase de encaje del dibujo inicial. En primer lugar debían probarse las proporciones, para ello se hacía una especie de cuadrícula compuesta por las líneas incisas dejadas por las cuerdas y las plomadas. Este proceso permitía al artista equilibrar la composición, dividir el espacio de actuación, y situar cotas referenciales, para trabajar así con una mayor seguridad compositiva.

La primera visión del conjunto se obtenía a través de los trazos de carbón, material fácilmente removible que permitía los retoques y que era

---

<sup>831</sup> MALTESE, CORRADO (Coord). *Las técnicas artísticas*. Madrid: Cátedra. 2012, p. 285.

<sup>832</sup> Referencia oral. Agradecemos a D. Miquel Herrero Cortell la inestimable ayuda prestada para la comprensión de las complejas técnicas pictóricas.

<sup>833</sup> Este texto es considerado el primer tratado técnico en lengua vulgar. A modo de recetario el artista recoge en 189 capítulos los principales materiales y pigmentos empleados (fabricación y empleo) y los procedimientos esenciales para realizar el oficio de pintor. De ahí que pronto se convirtiera en un libro clave en los talleres de gremios y artistas y que sea una pieza base en nuestra investigación puesto que nos ofrece una información esencial para comprender la práctica de la pintura desde el Trecento.

<sup>834</sup> CENNINI, Cenino, *El libro del ...*, p. 133.

<sup>835</sup> Los tiempos depende en gran parte de la técnica de los artistas. Por ejemplo Pacheco recomienda “muchos días” (PACHECO, Francisco. *El arte de...*, pp. 464-466) y Palomino sugiere realizar esta tarea cuatro o seis meses antes. PALOMINO, Antonio. *El museo pictórico ...* (Vol. I), p. 268.

<sup>836</sup> CENNINI, Cenino, *El libro del ...*, p. 113.

eliminado posteriormente con un “puñado de plumas”. El carboncillo era sustituido por “un poco de ocre sin temple líquido como el agua”<sup>837</sup>. Los sutiles trazos de ocre aplicados con un “pincel pequeño y puntiagudo” permitían al pintor plasmar las figuras con más detalle y ubicar las luces y las sombras. De esta forma, las primeras líneas compositivas y las proporciones iniciales se verían enriquecidas por la tenue representación de las masas lumínicas.

Sobre estos trazos se empleaba “un poco de sinopia sin temple”<sup>838</sup> y con un pincel fino<sup>839</sup> se definían las figuras, luces, sombras y contrastes, realizando los retoques y cambios que resultaran oportunos. Habiendo concluido la fase de la sinopia, se daba inicio a la pintura propia de cada escuela<sup>840</sup>.

La pintura al fresco era un proceso altamente meditado. Cada día, el artista debía calcular la superficie que iba a trabajar y, en función de ella, aplicaba la capa de intonaco<sup>841</sup> sobre la que trabajaría esa jornada o giornata.

Para las zonas más altas se precisaban andamios, cuya disposición generaban las franjas, más o menos horizontales, conocidas como pontate.

---

<sup>837</sup> *Ibidem*, p. 114.

<sup>838</sup> Como se evidencia en los arranques del enlucido realizados en la actualidad, la práctica de la sinopia no era homogénea sino que los pintores podían emplear diversos tonos e incluso diversos tipos de trazos acorde con la persona que realizará la fase final. En este sentido, Maltesse indica que a través del detallismo se puede apreciar quien realizaría la pintura: las zonas en la que la sinopia es prácticamente un esbozo sería la parte realizada por el maestro, mientras que las partes dotadas de un mayor detallismo estarían destinadas a los ayudantes, MALTESE, CORRADO (Coord). *Las técnicas artísticas*. Madrid: Cátedra. 2012, p. 290.

<sup>839</sup> CENNINI, Cenino, *El libro del ...*, p. 114.

<sup>840</sup> En Italia, por ejemplo, las escuelas sienesa, y paduana adquirieron una tradición diversa a la toscana especialmente a la florentina y a la bolognesa, lo mismo que sucedió con la veneciana. Durante el Quattrocento, la escuela florentina se impuso notablemente, pero convivió con la entidad de la bolognesa, veronesa y especialmente la ferraresa, acaso la más particular de todas. Hacia el final de la centuria la escuela romana comenzó a cobrar un auge inusitado que ya no se detendría durante el siguiente siglo.

<sup>841</sup> El estuco solía aplicarse a primera hora de la mañana y la pintura debía estar totalmente terminada a última hora de la tarde.



En cada una, se disponían las antedichas giornate, casi siempre de tendencia vertical<sup>842</sup>.

El hecho de no trabajar de manera conjunta en todas las partes del fresco, requería de una escrupulosa planificación previa, para agilizar el ritmo de trabajo. El artista debía prever las posibles variaciones del color y analizar el comportamiento lumínico y tonal de la zona en la que estaba trabajando, para evitar descompensaciones. En caso de arrepentimiento, no se aceptaba el retoque, sino que había que volver a raspar la pared, o cambiar la capa de enlucido.

Una de las características del buon fresco recogidas por Cennini es que los colores no se aplicaban por superposición, sino por yuxtaposición<sup>843</sup>. Para su empleo era esencial identificar los pigmentos más adecuados a cada técnica. En efecto, como ya apuntaba el pintor, todos los colores que se utilizan en el fresco, pueden emplearse a seco; pero no todos los colores que se usan a seco, pueden trabajarse al fresco, como el oropimente, el cinabrio, el azul de Alemania, el minio, el albayalde y el verde cobre. Sí se pueden trabajar al fresco, el amarillento, el blanco de San Juan, el negro, el ocre, el cinabrés, la sinopia, la tierra verde y la amatista<sup>844</sup>. Para su empleo, los colores debían ser molidos en agua y convenía que, antes de su empleo, estuvieran divididos en tres tonalidades (que pueden ser probadas con un pincel de cerdas suaves) para facilitar su empleo y agilizar la actividad del pintor. El color se daba como una fina veladura, que iba saturando el intonaco, aplicado siempre sobre la capa inferior bien empapada para que al secarse atrapara el color. Para su aplicación era aconsejable empezar con las sombras, si no necesitan matizaciones; y desarrollar las zonas más claras, dejando las tintas y los tonos más vivos para el final. De esta forma, se conseguía un potente claroscuro y de vivas gradaciones, que dotaba a las pinturas una mayor transparencia y consistencia<sup>845</sup>.

En este contexto, en las Estancias Imperiales no encontramos pinturas realizadas al *buon fresco*, sino otras variantes de esta técnica<sup>846</sup>. En

---

<sup>842</sup> DOERNER, Max. *Los materiales de ...*, p. 184.

<sup>843</sup> MALTESE, CORRADO (Coord). *Las técnicas artísticas...*, p. 290.

<sup>844</sup> CENNINI, Cenino, *El libro del*, p. 123.

<sup>845</sup> MALTESE, CORRADO (Coord). *Las técnicas artísticas. ....*, p. 290.

<sup>846</sup> Esta variedad y complejidad técnica ya fue advertida por algunos restauradores decimonónicos: "Non tutte le pitture sopra muraglie sono a fresco, come comunmente si dice. Vi sono pitture sulle muraglie alla colla, pitture in parte a fresco ed in parte alla

los grutescos sobre fondo rojo de la Sala de Faetón el color se aplicó sobre un intonacchino de cal<sup>847</sup>, habiendo depositado este sobre un intonaco ya seco; en el caso de los frisos sobre fondo rojo de la Sala de Túnez, sobre el arriccio se aplicó una base de imprimación de cola y óxido de hierro (almagra)<sup>848</sup>; finalmente indicar que los amorcillos, aunque se iniciaron directamente sobre la segunda base de mortero, fueron realizados principalmente a seco.

Otro aspecto que ha conducido a pensar que las pinturas se realizaron a fresco es la presencia de líneas incisas y dibujos preparatorios. Si bien es cierto que estas capas se corresponden con los sustratos de las pinturas realizadas a fresco, también se podían emplear para pintar a seco. En efecto, el propio Cennini indicó que para trabajar a óleo se enlucía el muro como en el fresco; pero, en lugar de hacerlo poco a poco, se hace sobre toda la superficie<sup>849</sup>. Por otra parte, Caneva recoge que el propio Udine empleó una base de fresco como guía de la pintura en las Logias Vaticanas<sup>850</sup>. De esta forma, se explica el empleo de un mortero común en la mayor parte de las superficies. Sobre esta base, podían realizarse las líneas incisas para definir la composición o los cartones como en el caso de los amorcillos y, sobre ellas, pintar a fresco empleando colores compatibles con la cal, o dejar la superficie preparada para aplicar la capa de enlucido y así pintar cómodamente a seco. En definitiva, en el sentido

---

tempera, fresco ritocato o finto a secco, finalmente buon fresco, ed anche pitture all'olio". CALVACASELLE, Giovanni Battista. *Sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti d'arte e sulla riforma dell'insegnamento accademico*. Torino: Tipografia Subalpina di Zoppis e Marino, 1863, p. 35.

<sup>847</sup> Caja 625. Juan Aguilar Gutierrez y Bárbara Hasbach. Agora S. L. Memoria del conjunto del Peinador Alto de la Alhambra. Pinturas murales artesonados pétreos-diciembre 2000 –septiembre de 2001, APAG, p. 73

<sup>848</sup> Caja 625. Juan Aguilar Gutierrez y Bárbara Hasbach. Agora S. L. Memoria del conjunto del Peinador Alto de la Alhambra. Pinturas murales artesonados pétreos-diciembre 2000 –septiembre de 2001, APAG, p. 66

<sup>849</sup> CENNINI, Cenino, *El libro del ...*, p. 135. A continuación se realizaba la composición a carboncillo o con verdacho desleído en tempera. Luego se extendía una capa de cola o con un huevo desleído leche de higuera en una escudilla y con un vaso de agua. Después con una esponja y con un pincel blando y mocho se pasa por donde se va a trabajar y se deja secar un día.

<sup>850</sup> CANEVA, Giulia, CARPANETO, Giuseppe M., MERANTE, Angelo. «Composizione iconográfica e linguaggio naturalistico delle logge». En: CANEVA, Giulia, CARPANETO, Giuseppe M (coord.). *Raffaello e l'immagine della natura: la raffigurazione del mondo naturale decorazioni delle logge vaticane*. Milán: Silvana, pp. 38. Sobre esta base se empleaban diversas técnicas dependiendo de los colaboradores.

riguroso del término, en ningún caso, podemos llamar frescos a las pinturas de las Estancias Imperiales de la Alhambra.

Un aspecto que resulta esencial para analizar las técnicas empleadas, es el hecho de que la mayor parte de la superficie está decorada con pinturas de grutescos. Este factor que ha sido ampliamente abordado desde el punto de vista iconográfico, ha pasado desapercibido desde la perspectiva técnica.

### 3.3.2. Técnicas mixtas con aglutinantes magros: grutescos sobre estuco.

Como es sabido, el vocablo italiano *grottesco* (grutesco) procede de *grotta* (gruta)<sup>851</sup>. En un primer momento sirvió para dar nombre a las pinturas que fueron descubiertas en las salas subterráneas de las ruinas arqueológicas de la Domus Aurea.

Como ya advirtió Dacos en su obra ya clásica, el descubrimiento arqueológico de la Domus Aurea<sup>852</sup> en 1480 fue decisivo para el estudio y la difusión de los modelos<sup>853</sup> de la pintura romana entre los artistas del Renacimiento Italiano<sup>854</sup>.

El momento de mayor auge se produjo en las primeras décadas del siglo XVI. Los pintores de grutescos, comenzaron a emplear este tipo de decoraciones en aquellos espacios que quedaban libres en el programa

---

<sup>851</sup> Más allá del carácter oculto de las pinturas, según Fernández Ruiz, la palabra gruta resultaba muy sugestiva puesto que evocaba el misterio de conocer los secretos del mundo subterráneo. FERNÁNDEZ RUIZ, Beatriz. *De Rabelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo*. Valencia: Universidad de Valencia, 2004, p. 25.

<sup>852</sup> Las pinturas de la Domus Aurea eran el mayor conjunto de pinturas realizadas a la antigua conocido hasta el momento. Se caracterizan por las escenas pequeñas animadas por figuras humanas, cuadros de género, paisajes marinos, columnatas, etc. Todo ello dispuesto sobre amplios fondos blancos salpicados por sátiros, ménades y figuras monstruosas que se mezclan con animales reales y fantásticos.

<sup>853</sup> Los artistas que tuvieron la oportunidad de admirarlas a finales del siglo XV o principios del XVI, tomaban nota de las composiciones geométricas, que repitieron frecuentemente en las decoraciones inmediatamente posteriores. Es el caso de los sátiros encadenados a la base de un trofeo de la *bóveda gialla*, que aparece en los grutescos de los talleres de Ghirlandaio, Pinturicchio, Filippino Lippi, Signorelli, Aspertini o Giovanni da Udine y que llegan incluso a los grabados, libros (Codex Escorialensis) o los bronceos. FERNÁNDEZ RUIZ, Beatriz. *De Rabelais ...*, p. 26.

<sup>854</sup> La principal obra de referencia es DACOS, Nicole, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Londres: The Warburg Institute, Universidad de Londres, 1969.

figurativo. De esta forma, la decoración grutesca comenzó a proliferar en los palacios (principalmente del norte de Italia) inundando la arquitectura, pero también la cerámica, la pintura o los tejidos.

Los espacios más paradigmáticos son aquellos que fueron decorados por el círculo de Rafael. Como indicamos, entre su equipo, el principal especialista fue Giovanni da Udine.

Según Vasari, tras acudir a la Domus:

“El maestro (Rafael) y el discípulo (Udine) (...) quedaron estupefactos al contemplar la viveza, la belleza y bondad de aquellas obras (...) Dichos grutescos (...) había sido encontrados en las salas subterráneas y estaban hechos con mucho dibujo, rarezas, caprichos, con adornos de estuco finísimos separados por varios campos de colores, con historietas tan bellas y graciosas, de modo que se grabaron profundamente en el corazón y en la mente de Giovanni, el cual se dedicó a estudiarlas, no conformándose con dibujarlas y reproducirlas no una o dos veces, sino muchas, resultándosele bastante fácil y haciéndolas con gracia”<sup>855</sup>.

Además de reproducir los diseños, Udine se encargó personalmente de reproducir los estucos sobre los que fueron realizados hasta que, según Vasari:

“Finalmente se ocurrió reducir a polvo escamas del mármol más blanco que encontró, lo pasó por el tamiz y lo mezcló con cal de travertino. Era indudable que acababa de descubrir el secreto de la fabricación del verdadero estuco con todos los requisitos que había deseado y según la manera antigua”<sup>856</sup>.

Cuando Rafael conoció este hecho le encargó la decoración de la Stufetta y la loggetta del Cardenal Bibbiena y de las Logias Vaticanas, entre otros espacios. De esta forma, como señala Vasari, Udine llegó incluso a superar a los antiguos, siendo esta la mayor alabanza que le podía haber hecho un contemporáneo suyo.

El modo de proceder del maestro de Udine fue recogido por Vasari indicando que, además, podía ser empleado para la realización de relieves o esculturas. Centrándonos en la decoración grutesca, el tratadista florentino cita cuatro tipos: el primero sobre estuco puro. Otra variante eran las ornamentaciones de estuco e historias pintadas sobre las ventanas

---

<sup>855</sup> VASARI Giorgio, *Le vite dei ...*, p. 1104.

<sup>856</sup> *Ibidem*, p. 1105

y grutescos en los frisos. La tercera (la más difundida entre los maestros contemporáneos) consistía en la pintura de figuras realizadas sobre estuco en la parte baja, pintadas en blanco y negro imitando camafeos y otras piedras. La última consistía en pintar los estucos con acuarelas, iluminando y sombreando los tonos. Este tipo de decoraciones, también permitía la posibilidad de pintar con colores firmes directamente sobre el estuco blanco “con lo que se logra un efecto muy gracioso “. Todo ello ganaba en belleza si además se representaban paisajes y pequeñas figuras<sup>857</sup>.

Como indicamos, la decoración grutesca tuvo una extraordinaria difusión en las primeras décadas del siglo XVI, por lo que su introducción en la decoración de las Estancias Imperiales debió de ser una de las premisas para los pintores que habían sido discípulos de Udine.

Según la Memoria de restauración, las pinturas de grutescos de los corredores y de la estufa se asientan sobre una fina capa de “estuquillo” de cal y árido de mármol, que fue alterado dependiendo de la composición que se iba a realizar. En el caso de las pinturas sobre fondo blanco la base se componía de cal y árido de mármol, en los grutescos sobre fondo rojo se sustituyó el árido de mármol por el óxido de hierro y, en los zócalos en los que se imitaban mármoles y piedras preciosas, la argamasa fue enriquecida con yeso y cola<sup>858</sup>.

La presencia de cal y de árido de mármol en las pinturas de grutescos sobre fondo blanco, evidencia el empleo del estuco a la manera italiana, técnica que ya habrían empleado los pintores junto a Giovanni da Udine en la Estufa de Clemente VII de Roma o en la escalera del Palacio Doria en Génova<sup>859</sup>. Este aspecto resulta de un gran interés puesto que desde el

---

<sup>857</sup> VASARI, Giorgio. *Las vidas ...*, p. 81.

<sup>858</sup> Caja 625. Juan Aguilar Gutierrez y Bárbara Hasbach. *Agora S. L. Memoria del conjunto del Peinador Alto de la Alhambra. Pinturas murales artesonados pétreos-diciembre 2000 –septiembre de 2001*. APAG, pp. 73, 69.

<sup>859</sup> Como recoge Stagno tras la restauración realizada se concluyó que las pinturas de la escalera se realizaron sobre un fondo blanco conseguido a través de una fina capa de intonacchino de cal y polvo de mármol, enlucido sobre el que se despliega una decoración grotesca entorno a un gran “umbrellone” en el centro, así como sutiles líneas en rojo y verde inspiradas en la Domus Aurea. Los antecedentes se encuentran en la loggeta de Bibbiena y en el palacio Baldassini donde Perino trabajó junto con Giovanni da Udine y otros colaboradores (entre los que pudo estar Aquiles) en Roma. Por otra parte, se ha podido ver el diseño preparatorio traspasado a través de la sinopia, a mano alzada con gran soltura en los trazos. El diseño fue fijado sobre el intonaco, las pinturas se realizaron a seco, utilizando el blanco de plomo y otros pigmentos mixtos legados a

texto de Francisco de Holanda se había indicado que en España no se había empleado el estuco. Esta idea se ha mantenido en estudios recientes argumentando una preferencia por el yeso de los artistas hispanos<sup>860</sup>. Según Bruquetas esto se debía al desconocimiento del fresco por parte de los artistas y a la predilección por el yeso como base de los enlucidos sobre los que, tradicionalmente, se pintaba al temple a la cola<sup>861</sup>. La utilización del estuco en la Alhambra es la evidencia de su llegada a nuestro país; pero también pone de manifiesto, la escasa repercusión que tuvo esta técnica en la obra de los pintores españoles que continuaron optando por el yeso.

Como señalamos anteriormente sobre el estuco se podía pintar directamente. Las ventajas de trabajar en seco eran numerosas: los pintores disponían de una mayor gama cromática, se podía comprobar los resultados de forma más o menos inmediata (además los colores no cambian tanto como los del fresco), disponían de un mayor tiempo de secado y, por tanto, de la posibilidad de hacer retoques, etc.

Para dar forma y colorido a las bellas decoraciones grutescas los pintores optaron por el temple<sup>862</sup>. Conviene recordar que el término temple deriva de *temperare*, es decir, desleír o mezclar los colores en su justa medida<sup>863</sup>. Para realizar una pintura al temple es preciso mezclar estos

---

través de aglutinantes proteicos, que en parte se han perdido. STAGNO, Laura. *Palazzo del Principe...*, p. 27.

Por otra parte indica la autora, que la superficie de la escalera se caracteriza por “un intocano a “marmorino” particularmente lucido, composto da calce e polvere di marmo finissima, spesso circa un centímetro, con una finitura proteica costituita forse da algume d'uovo”. STAGNO, Laura. «Il ciclo periniano...», p. 98. Técnica que coincide plenamente con la ejecución de los grutescos sobre fondo blanco de las Estancias Imperiales, corroborando, una vez más, la intervención de Aquiles y Mayner en el ornato del palacio Doria..

<sup>860</sup> El yeso era un material más económico y manejable y, ante la ausencia de mármol travertino, permitía a los pintores obtener un efecto similar al del estuco sobre todo si se aplicaba algún tipo de material que los dotara de brillo.

<sup>861</sup> BRUQUETAS GALÁN, Rocío. *Técnicas y materiales...*, pp. 371-374.

<sup>862</sup> Fueron blanqueadas debido al poco cuidado de sus visitantes. RAMOS TORRES, M<sup>a</sup> Cruz. «Preparativos en la Alhambra para la visita de Felipe V». *Cuadernos de la Alhambra* (Granada), 8 (1972), p. 97. Previamente las Estancias habían sido intervenidas tanto en 1590, como indicamos como en 1687, cuando se advierte de la necesidad de aderezar el Tocador de la Reina, Cuartos de la frutas y los tejados de los Cuartos del Emperador. OLIVER HURTADO, Manuel. *Granada y sus monumentos árabes*. Málaga, 1985, pág. 547, apéndice documental.

<sup>863</sup> MALTESE, CORRADO (coord). *Las técnicas artísticas...*, p. 298.

pigmentos con líquidos glutinosos y calientes. Para ello, se pueden emplear el agua o algunos aglutinantes propios del temple como el huevo, la leche, los aceites, resinas, gomas<sup>864</sup>, etc. Todos ellos fueron empleados por los maestros italianos de la Alhambra, pero el aglutinante más destacado es la leche.

En el capítulo precedente señalamos que la pintura a la caseína aparece en gran parte de los manuales de técnicas y materiales pictóricos, sin embargo, no hemos encontrado referencias del uso de la leche en los recetarios, en los tratados de pintura de la Edad Moderna y no tenemos constancia de su empleo por los grandes maestros. En este sentido, el empleo de la leche en las pinturas de la Alhambra constituye un caso excepcional, que podría ayudar a comprender las técnicas pictóricas empleadas en otros conjuntos.

El empleo de la leche en las pinturas murales hunde sus raíces en la Antigüedad. Uno de los primeros ejemplos del uso de leche se encuentra en pinturas murales del norte del Sahara, datadas entre los siglos IV y mediados del s. II a. C. También es conocida su presencia en el antiguo Egipto (150 a. C) como aglutinante para retardar el fraguado de los yesos; e incluso se han hallado restos de caseína en el *intonaco* de algunas construcciones de Kajasthan (India)<sup>865</sup>.

En época romana continuó siendo uno de los materiales más empleados en el muro para realizar la pintura a la cal. Vitrubio la recomienda para postergar el fraguado y como espesante, y Plinio hace referencia a la leche para aumentar la resistencia del mortero. Además, desde la Antigüedad, era conocido el uso de la cola de caseína como pegamento.

---

<sup>864</sup> Este hecho revela que, a pesar de la clarividencia con la que los tratadistas o estudiosos recogen las técnicas, pocas veces se utilizaba una técnica pura. Es más, como ya revelan los recetarios, en la documentación se demuestra que el uso de un aglutinante u otro dependía en gran medida de la superficie y, sobre todo, del pigmento que se iba a utilizar. Recordemos el azul. Anteriormente vimos que Cennini, indicaba su uso con cola. Años más tarde, Bensi indicó que la leche, era un buen vehículo para el esmalte, que según Cristoforo Sorte “può essere applicato anche con «acqua di sémola bollita». BENSÌ, Paolo, «I leganti orgaici ...», p. 14. En el caso de la Alhambra, las compras de azul coinciden con las de leche, por lo que pensamos que pudo ser aplicado con leche, o con cola de caseína.

<sup>865</sup> ZALBIDEA MUÑOZ, M. Antonia, SAN MARIN ARMIJO, Andrea. «El uso de la pintura a la cal: ventajas e inconvenientes de su aplicación (con aditivos como la caseína y el aceite) sobre morteros tradicionales». *ARQUÉ. Publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV* (Valencia) 6 y 7 (2011 – 2012), p. 243.

La primera referencia que hemos hallado en la literatura artística se encuentra en el libro del monje benedictino Teofilo: *Diversarum artium achedula*. En él se recoge la preparación de la cola de cal y queso que posteriormente mencionará Cennini<sup>866</sup>.

La base se encontraba en el queso, que debía ser medianamente viejo. Para su preparación, en primer lugar, se rallaba el queso sobre un papel y esta ralladura se dejaba a remojo al menos un día. Tras retirar el agua, la ralladura se metía en un recipiente con agua caliente y se removía hasta que el queso desprendiera la grasa y se espesara el agua. Esta masa se sacaba y se envolvía (como si fuera pan) para volver a meterlo en otro recipiente con agua. Para su uso, se cocía la cantidad necesaria y se mezclaba con cal viva. Luego se añadía un poco de yeso molido y después de removerlo se obtenía la “cola de queso para pegar madera y vasijas: Y úsala lo antes que puedas, ya que pega mejor”<sup>867</sup>.

Esta cola también es recogida por Cennini en el capítulo CXII del *Libro del Arte* «De cómo se hace una cola de cal y queso» indicando que es empleada principalmente por los carpinteros. En efecto, como comenta Brunello en la nota, por su capacidad de resistencia a la humedad la cola de cal y queso era la preferida para pegar las tablas necesarias para formar grandes superficies<sup>868</sup>.

Las referencias sobre el empleo de esta cola en las pinturas murales en época antigua, además de las recetas de Teofilo y de Cennini, nos indican que al menos hasta el siglo XIV su empleo más frecuente fue como cola adhesiva y como refuerzo del soporte mural.

---

<sup>866</sup> CENNINI, Cenino, *El libro del ...* p. 151. Según Núria Oriols y otros investigadores, esta cola también se puede realizar con leche. Sin embargo, además del calor precisaría de algún elemento que desnaturalizara la leche como es el vinagre. Para ello se mezclan una parte de caseína y tres partes de cal apagada ( $\text{Ca}(\text{OH})_2$ ). La caseína se obtenía de la leche o del queso. La leche se hervía con un producto ácido (vinagre o zumo de limón) para separar el sólido del agua y se lavaba en frío. El queso también se hervía con el mismo objetivo. De esta forma, como ya apuntaba Cennini, se creaba una cola que creaba una capa fuerte e insoluble sobre la que se podía pintar. ORIOLS, Núria, SALVADÓ, Nati, BUTÍ, Salvador. «Estado de conservación de los estapos de intervención con caseína en la pintura mural arrancada y traspasada de la colección del Museu Nacional d'Art de Catalunya». En: BUESO, Miriam (coord.) *La Ciencia y el arte* V. Ciencias experimentales y conservación del patrimonio. Madrid: Secretaría general técnica, 2015.p. 166.

<sup>867</sup> CENNINI, Cenino, *El libro del ...*, p. 152.

<sup>868</sup> *Ibidem*, p. 151.



Por otra parte, Cennini recoge el uso de la cola rebajada como base en la pintura al óleo sobre muro<sup>869</sup>. El artista no indica la más adecuada, lo más frecuente era la cola de animal, pero pensamos que las cualidades de cola de cal y queso también serían aptas para asentar la base de la pintura en grandes superficies murales que debían de resistir la humedad. Además, como ya se había evidenciado, una de las principales cualidades señaladas por Vitrubio y Plinio de la incorporación de leche a los morteros era su poder de fraguado.

Indica Maltese que cuando los pintores comenzaron a emplear pinturas a seco sobre muro en el siglo XV para equiparar los resultados de las pintura sobre muro a los de tela o tabla, las principales técnicas empleadas fueron el temple al huevo, el temple a la caseína “que unida con la cal forma caseinato cálcico” y el óleo<sup>870</sup>. A nuestro juicio, la base de este temple de caseína<sup>871</sup> se encuentra en el empleo de la cola de caseinato anteriormente mencionada. Por tanto, como indica Doerner, nos encontraríamos ante una variedad de pintura a la cola<sup>872</sup>.

Un cambio sustancial en el empleo de esta técnica en la pintura se produjo en el siglo XVI, cuando según Eibner<sup>873</sup> la caseína comenzó a emplearse como material aglutinante. Esta innovación tuvo consecuencias positivas en la pintura puesto que los pigmentos una vez secos, formaban películas más resistentes que las colas o las gelatinas<sup>874</sup>.

Uno de los elementos clave para la difusión de la pintura a la cola de caseína como técnica pictórica pudo ser el empleo de la leche, para la obtención, en lugar del queso, lo que facilitaba y agilizaba considerablemente el proceso.

A pesar de estas ventajas y de la larga trayectoria de la leche en la pintura mural, en la literatura artística de la época medieval o moderna no hemos hallado referencias sobre los procedimientos empleados para su

---

<sup>869</sup> *Ibid*, p. 135.

<sup>870</sup> MALTESE, CORRADO (Coord). *Las técnicas artísticas...*, p. 293.

<sup>871</sup> <sup>871</sup> Mayer considera que la pintura de caseína no debe considerarse temple porque no es una emulsión oleosa y su comportamiento no es como el de las emulsiones. MAYER, Ralph. *Materiales y técnicas...*, p. 451.

<sup>872</sup> DOERNER, Max. *Los materiales de...*, p. 195.

<sup>873</sup> ZALBIDEA MUÑOZ, M. Antonia, SAN MARIN ARMIJO, Andrea. «El uso de... 243.

<sup>874</sup> MAYER, Ralph. *Materiales y técnicas...*, pp. 450-451.

aplicación. La mayor parte de los estudios contemporáneos consultados en los que se aborda la pintura a la caseína analizan la técnica a partir de la caseína industrial o de la caseína de la cuajada del día<sup>875</sup>. En este contexto, la documentación sobre las pinturas de las Estancias Imperiales extraída de los Cuadernos de nóminas de la Alhambra nos ofrece una oportunidad extraordinaria para conocer el uso de la leche en la pintura mural del Renacimiento.

Según Bensi, los procedimientos más frecuentes para extraer la caseína en la pintura del Renacimiento consistirían en un tratamiento con ácidos<sup>876</sup> o con enzimas (cuajo)<sup>877</sup>, aunque también podría desnaturalizarse a través del calor<sup>878</sup>.

Una solución a esta hipótesis la hallamos entre los Cuadernos de nóminas. Las primeras compras de leche en los meses de marzo y abril de 1539 coinciden con la adquisición de ollas, leña, leche y ramas. Aunque no se especifica la procedencia de las ramas, pensamos que se trata de ramas de higuera. Por tanto, nos encontramos ante la obtención de la caseína a partir de la leche cuajada con ramas de higuera.

La fuente esencial para comprender este procedimiento la encontramos en el libro *De Materia Medica*. Esta obra fue realizada por Dioscórides médico, farmacólogo y botánico de la antigua Grecia y tuvo una extraordinaria difusión en el medievo y el Renacimiento. En ella se recogen los procedimientos empleados para cuajar la leche:

“Dividese toda la suerte de leche, coziendola en una olla nueva de tierra y meneándola con un ramo verde de higuera, y en haviendo alçado tres o cuatro hervores, añadiéndola de oximel (vinagre y miel)

---

<sup>875</sup> DOERNER, Max. *Los materiales de...*, pp. 90, 195.

<sup>876</sup> Uno de los ácidos empleados pudo ser el ácido acético del vinagre. MEJÍA-LÓPEZ, Ana et all. «La desnaturalización de las proteínas de la leche y su influencia en el rendimiento del queso fresco». *Enfoque UTE*, V.8, 2 (2017). pp. 121- 130.

<sup>877</sup> La coagulación enzimática de la caseína es la acción del cuajo en la elaboración del queso: Ruiz, M. D (Coord) *Composición y Calidad Nutritiva de los Alimentos*. Tomo II. GIL, Ángel, *Tratado de Nutrición*, Editorial médica Panamericana, 2010, p. 6.

<sup>878</sup> BENSI, Paolo, «I leganti orgaici ...», p. 9. Para profundizar sobre la incidencia del calor en la caseína véase: Ruiz, M. D (Coord) *Composición y Calidad Nutritiva de los Alimentos*. Tomo II. GIL, Ángel, *Tratado de Nutrición*, Editorial médica Panamericana, 2010, p. 547.

Por su parte Mayer, indica que “la caseína se obtiene dejando agrietarse la leche desnatada, separando la cuajada del suero (residuo acuoso), lavándola y secándola” MAYER, Ralph. *Materiales y técnicas ...*, p. 445.

tantos cyatos<sup>879</sup>, quantos fueron las heminas<sup>880</sup> de leche, porque ansi se aparta el suero de la cuajada. Empero para que bullendo no rebose la leche, conviene con una espongia bañada e agua fría, refrescar el borde de la olla y çahundir en la mesma leche un aguamanil de plata, lleno de agua fría<sup>881</sup>.

De esta forma, nos situamos ante el procedimiento más habitual para la obtención de la caseína desde la Antigüedad hasta el Renacimiento: la leche cuajada. Para ello se incorporaba el cuajo<sup>882</sup> a la leche caliente. El cuajo más empleado era la leche de higuera<sup>883</sup>. Este coagulante vegetal era muy frecuente en la pintura (sobre todo en el temple de huevo)<sup>884</sup> por lo que pensamos que también fue empleado en la pintura a la caseína. Además contiene en emulsión, una resina, una cera y una goma, todo ello aplicado a la pintura contribuye a incrementar el tiempo de secado y además favorece la conservación.

La caseína se encuentra en la parte sólida, por lo que una vez obtenida la cuajada era preciso eliminar toda la humedad. Finalizado el

---

<sup>879</sup> Cyato: Variantes: *ciatho*, *ciato*, *cyatho*. Tomado del latín: *cyāthus*, y este del gr. κύαθος (DLE):: medida de capacidad de líquidos, usada por los romanos, equivalente a la duodécima parte del sextario. Diccionario de la ciencia y la tecnología del Renacimiento. <http://dicter.usal.es/?palabra=ciato&tipo=0> (Última consulta: 19/03/2019).

<sup>880</sup> Según la RAE: Hemina: Del lat. hemīna, y este del gr. ἡμίνα hēmína. Medida antigua para líquidos, equivalente a medio sextario.

<sup>881</sup> DÍAZ GARCÍA, Amador. «Un tratado nazarí sobre alimentos. Al-Kalam 'Ala l-Agdiya de Al-Arbuli. Edición, traducción y estudio, con glosarios (II)». *Cuadernos de estudios medievales y ciencias y técnicas historiográficas*, 10-11, (1983), p. 35. Este método se mantuvo vigente años en todas las orillas del Mediterráneo. En efecto, en el estudio y la traducción que realizó Amador Díaz García de *Un tratado nazarí sobre alimentos: Al-Kalām 'Ala l-Agdiya de al-Arbulí*, sugiere que el procedimiento de Discórides continuaba vigente en el siglo XV para la obtención de la cuajada de leche.

<sup>882</sup> LANZARINI, Alberto, *La Caseína: contribución a su estudio químico e industrial*. Tesis presentada para obtener el grado de Doctor en Ciencias Químicas de la Universidad de Buenos Aires, 1907, p. 82.

<sup>883</sup> Otro cuajo vegetal frecuentemente empleado para la obtención de cuajada y la realización del queso es el cardo. GARCÍA ALCARAZ, Víctor et al. «Empleo de coagulantes vegetales en la leche de cabra murciano-granadina». *Anales de Veterinaria de Murcia*, 27 (2011), pp. 73-84.

<sup>884</sup> En efecto, Cennini lo recomienda para templar el huevo. CENNINI, Cenino, *El libro de...* p. 124. Un hecho que no nos resulta extraño puesto que esta técnica de desnaturalización es la misma empleada para el huevo con el fin de obtener las proteínas de la clara (ovoalbúmina).

proceso, la sustancia resultante podía emplearse de inmediato o también se podía guardar en un vidrio ancho y dejar secar. Sin embargo, como recomienda Mayer, conviene “comprar pequeñas cantidades directamente al productor”<sup>885</sup>. Este hecho se evidencia perfectamente en las pinturas de la Alhambra, puesto que exceptuando la compra de una ubre en 1539, normalmente se pide leche semanal, que corresponde con 1 libra aproximadamente.

El material obtenido es insoluble por lo que al sumergir la caseína en agua se hincha pero no se disuelve. Por tanto, antes de su empleo es preciso desintegrarla<sup>886</sup>. Para ello pueden emplearse distintas soluciones en agua como el amoniaco o la cal apagada<sup>887</sup>. La combinación de cal y caseína ofrece propiedades extraordinarias, puesto que es resistente al agua y a los factores atmosféricos; ofrece gran dureza y resistencia, de ahí que sea esencial aplicarla sobre un revoque capaz resistir la presión<sup>888</sup>. Además, es posible pigmentarla con colores resistentes a la cal antes de aplicarla sobre el soporte, en este caso, la pared.

Como indicamos la leche es el material más frecuente en Alhambra. Se puede emplear sobre el muro seco o fresco. En este caso, la caseína, que como indica Doerner actúa como una variante del temple a la cola porta luminosidad y resistencia al muro. Sobre ella, se puede pintar de forma suelta, utilizando el fondo del mortero y empleando pigmentos compatibles con la cal mientras el muro está fresco<sup>889</sup>. Posteriormente, se pueden usar pigmentos aglutinados con la cuajada del día para realizar retoques, por medio de sutiles trazos y desde los tonos más claros; también se pueden emplear colores aglutinados con otros materiales e incluso al

---

<sup>885</sup> MAYER, Ralph. *Materiales y técnica...*, p. 445.

<sup>886</sup> DOERNER, Max. *Los materiales de...*, p. 90.

<sup>887</sup> A pesar de que en las Cuaderno hemos identificado una compra de amoniaco para los pintores y no hemos hallado ninguna compra de cal específica para los pintores. No obstante, la cal incrementa su calidad con el paso del tiempo, por lo que pensamos que emplearían la cal existente en el taller.

<sup>888</sup> DOERNER, Max. *Los materiales de...*, p. 90.

<sup>889</sup> Como recoge Gheroldi, Este procedimiento basado en el empleo de una lechada de cal sobre la superficie seca y la pintura posterior a seco (entre otras variantes), fue empleada por Perino en el Palacio Doria. Como indica el autor, este tipo de técnicas no aparecen recogidas en los tratados de pinturas, sin embargo, los estudios contemporáneos están manifestando su frecuencia en diversas áreas del norte de Italia durante los primeros años del quinientos. GHEROLDI, Vincenzo. «La tecnica murale ...», p. 77.

óleo<sup>890</sup>. Aunque es posible que la caseína se empleara sobre el muro fresco para hacer los amorcillos, en la mayor parte de los casos se usó como temple a la cola<sup>891</sup> sobre la superficie bien seca.

Para su preparación en marzo y abril de 1539 se realizaron dos compras importantes de leche (una ubre o 11,6 libras), ollas y ramas; previsiblemente estarían destinadas a la extracción de la cuajada básica para realizar la cola empleada en el Corredor de la Estufa y en el Gabinete. Desde entonces se adquiere leche semanalmente, y cada cierto tiempo se piden ramas, como en diciembre de 1539 justo antes de empezar a pintar en la estufa. Por tanto, pensamos que el temple a la cola recogido en la memoria de restauración de las pinturas del Peinador se hizo con caseína<sup>892</sup>.

### 3.3.3. Temple de huevo: batallas.

El empleo del huevo como aglutinante para pintar sobre muro se conoce desde la Prehistoria, y fue el emulsionante más frecuente del temple entre los siglos XIII y XV.

Igual que sucede en el fresco, las grandes innovaciones técnicas se atisban en el siglo XIII, pero entonces el soporte más empleado es la tabla. En el *quattrocento* la técnica se hace más compleja, comienzan a incorporarse las yuxtaposiciones graduadas del color y ya a finales de siglo, se consolida el empleo de las veladuras sobre el dibujo que “se van definiendo recíprocamente por transparencia”<sup>893</sup>.

Este procedimiento por adición, que posiblemente era empleado también en el fresco o la miniatura, fue recogido por Teofilo en el *De diversis artibus* (escrito entorno al siglo XII) y tuvo una extraordinaria repercusión tanto en la preparación de los colores como en su aplicación

---

<sup>890</sup> DOERNER, Max. *Los materiales de...*, p. 195.

<sup>891</sup> Para emplearlo como aglutinante en el temple Mayner indica que la proporción es de algo menos de un litro de agua por cada 100 gramos de caseína, para cantidades pequeñas para 100 gramos, 13 gramos de caseína 80 de agua y 40 para la disolución final. MAYER, Ralph. *Materiales y técnicas...*, p. 447.

<sup>892</sup> *Ibidem*. p. 454. Según Mayer el efecto natural de la pintura a la caseína es el acabado mate, en este sentido para otorgar uniformidad a la pintura se puede pulir la superficie con un algodón, para producir la sensación de brillo apagado. También se puede emplear un barniz dotar de riqueza a los colores y asemejarla a la pintura al óleo.

<sup>893</sup> MALTESE, CORRADO (coord). *Las técnicas artísticas...*, p. 299.

por superposición en la superficie pintada<sup>894</sup>. Estos modos de pintar permitían a los pintores ofrecer más detalles para hacer la composición, pero también introducir luces y sombras, trabajar con distintas tonalidades. Todo ello se reflejará en la pintura sobre muro.

El fruto de estas innovaciones lo recoge Cennini en el Libro del Arte. El capítulo LXXII De cómo pintar en seco sobre el muro, y su temple comienza matizando los colores que pueden ser empleados al temple y al fresco, para seguidamente dar las nociones básicas para trabajar con dos tipos de temple.

En el primero se mezcla todo el huevo (clara y yema) con una rama de higuera. Una vez conseguido el temple, se echa en distintos pocillos a los que se van añadiendo los pigmentos blanco, verde o rojo en una proporción adecuada. A continuación el pintor debía templar la pared con una esponja con huevo mezclado con agua y después “puedes pintar como te plazca”<sup>895</sup>. El otro temple se hacía únicamente con la yema de huevo y era útil sobre muro, tabla o hierro.

Igual que en el fresco, los colores se amasaban primero en agua hasta formar una pasta y, seguidamente, se mezclaba con huevo a partes iguales. En cuanto a la aplicación del color Cennini indica que es similar al fresco, es decir, en ambas comienza a aplicarse la yuxtaposición de colores desde las sombras hasta los detalles más claros. Por otra parte recoge algunos colores como el azul, incompatible con el fresco por lo que debe ser templado con un huevo y unas ramitas jóvenes de higuera<sup>896</sup>. No obstante, como hemos visto, los retoques a seco empleando el huevo eran muy frecuentes.

En este sentido, mientras el buon fresco se difundía, en el corazón de Italia comenzaron a imponerse nuevas técnicas a seco, entre las que sobresale el temple de huevo, cuyos aglutinantes dotaban a las decoraciones murales del brillo, la resistencia y la belleza de la que gozaban las pinturas sobre tabla o lienzo.

Las ventajas del temple de huevo son numerosas: los colores desleídos en huevo secan con facilidad y se puede pintar sobre ellos, se puede graduar su viscosidad agregando más o menos agua, los efectos visuales son intermedios entre la cola y el óleo, y su transparencia y

---

<sup>894</sup> *Ibidem*, p. 299.

<sup>895</sup> CENNINI, Cenino, *El libro del ...*, p. 124.

<sup>896</sup> *Ibidem*, p. 124.

saturación son moderadas. Por otra parte, según D.V. Thomson “los colores aplicados sobre un yeso liso crean una superficie esmaltada de aspecto agradable”<sup>897</sup>. Además presentan una gran resistencia y durabilidad.

Para conocer su procedimiento en el siglo XVI retomamos lo escrito por Vasari que le dedica el capítulo XX: «De la pintura al temple, es decir, al huevo, en tablas o en telas, y cómo se puede emplear sobre paredes que estén secas». Para la aplicación se indica que era esencial que los muros estuvieran bien secos. En primer lugar se daban una o dos manos de cola animal caliente. Sobre ella se aplicaban los colores atemperados con huevo<sup>898</sup> o con cola. Para preparar los colores se batía la yema de un huevo y a ella se le añadía una rama fresca de higuera bien triturada, para que la mezcla de la leche de higo y el huevo atemperara los colores<sup>899</sup>.

Sobre esta preparación se podían aplicar todos los pigmentos, excepto el blanco de la cal porque era muy fuerte. Los azules se atemperaban aparte con cola o goma, puesto que mientras que el huevo<sup>900</sup> les daba un tono verde, con ellas se fijaba el color. De esta forma, se conseguían buenos resultados. En efecto, como recoge Vasari “muchas obras de los viejos maestros realizadas con este procedimiento han durado centenares de años y sus colores se han mantenido siempre bellos y frescos”<sup>901</sup>.

Como vimos, el huevo fue muy empleado para la decoración de las Estancias Nuevas de la Alhambra, como aglutinante y para la aplicación del dorado; sin embargo, en este contexto el hecho más destacado es que, como veremos a continuación, Mayner empleó el temple de huevo (siguiendo el mismo proceso que relata Vasari) para pintar las escenas de batallas.

---

<sup>897</sup> MALTESE, CORRADO (coord). *Las técnicas artísticas...*, p. 302.

<sup>898</sup> VASARI, Giorgio. *Las vidas de...*, p. 76.

<sup>899</sup> Esta preparación es similar a la de Cennini, pero en el Trecento la leche de higuera se añadía sobre el huevo completo para que la savia cuajara la clara.

<sup>900</sup> Como hemos visto Cennini recomienda el uso del huevo. La idea de la influencia de la yema sobre los colores se ha mantenido hasta la actualidad; sin embargo según D.V. Thomson este hecho en la práctica es prácticamente inapreciable. MALTESE, CORRADO (coord). *Las técnicas artísticas...*, p. 302.

<sup>901</sup> VASARI, Giorgio. *Las vidas de...*, p. 76.

### 3.4. Procedimientos

Con el fin de realizar una aproximación detallada y precisa del proceso de ejecución de las pinturas renacentistas de la Alhambra presentamos un estudio analítico de los procedimientos, cotejando los datos extraídos de los Cuadernos de nóminas de la Alhambra, los resultados de las catas de restauración y el análisis pinturas.

Para facilitar la comprensión del proceso, intentaremos seguir el orden lógico. En primer lugar presentamos los procedimientos generales empleados para preparar los muros y analizaremos la ejecución de los dibujos y su traslado a la pared por medio de cartones. Seguidamente, abordaremos cada espacio identificando las técnicas y los procedimientos usados para realizar su ornato, desde los alfarjes hasta la culminación de las pinturas en los zócalos<sup>902</sup>.

#### 3.4.1. Preparación del muro

Como hemos señalado, las pinturas se realizaron combinando el fresco y el seco. La primera muestra de este ensamblaje lo encontramos en la preparación de los muros.

Los estudios estratigráficos realizados sobre los muros, han constatado la relativa homogeneidad de la composición estructural de las pinturas<sup>903</sup> de la galería exterior y del Peinador, es decir, de los corredores y de la Estufa.

---

<sup>902</sup> Orden propuesto por Aguilar y Hasbach. Caja 625. Juan Aguilar Gutiérrez y Bárbara Hasbach Lugo. Agora S. L. Memoria del conjunto del Peinador Alto de la Alhambra. Pinturas murales artesonados pétreos- diciembre 2000 –septiembre de 2001. APAG, p. 59.

<sup>903</sup> A nuestro juicio esta composición también se emplearía en las pinturas de las cuadras y del corredor principal por lo que para facilitar la comprensión en un primer momento abordaremos la preparación del muro y los procedimientos de transferencia y posteriormente nos iremos centrando en las peculiaridades de cada espacio.



Sobre la base de ladrillo, se dispuso una fina capa de mortero de cal<sup>904</sup> y arena de 2mm<sup>905</sup>. En un primer momento podríamos pensar que esta capa fuera el enfoscado; sin embargo, por su reducido grosor pensamos que se empleó únicamente para rasar el ladrillo.

Acorde con la preparación de los muros para la pintura al fresco, para nivelar la superficie del muro se empleó un *enfoscado* o *arriccio*,<sup>906</sup> compuesto por un mortero de cal y arena<sup>907</sup> de 9 y 12 mm<sup>908</sup>. Con esta gruesa y basta capa (empleo de árido más grueso<sup>909</sup>) se homogeneizó la superficie, se taparon oquedades, etc.

Sobre esta argamasa se pudieron realizar las líneas incisas de los zócalos y de los cartones para los amorcillos y las historias, pintados sobre el revoco aún fresco. Para realizar los grutescos y las escenas de batallas se extendió el enlucido<sup>910</sup>, *intonaco*, revoco<sup>911</sup> o estuquillo<sup>912</sup>.

Para la preparación de la lisa y pulida superficie pictórica de la Estufa, en junio de 1540 se contrató a Diego y Melchor Mendoza<sup>913</sup>. En 1542, los

---

<sup>904</sup> Era muy importante que la cal estuviera apagada y reposada para conseguir una hidratación homogénea y la arena debía estar bien limpia y tamizada. El espesor y composición de esta capa han variado a lo largo de los años, pero según Maltese la proporción óptima es una parte de cal grasa disuelta en dos o tres partes de arena de río. MALTESE, CORRADO (coord). *Las técnicas artísticas...*, p. 286.

<sup>905</sup> Un ejemplo lo encontramos en los frisos de la Sala de Túnez. Caja 625. Juan Aguilar Gutiérrez y Bárbara Hasbach Lugo. Agora S. L. Memoria del conjunto del Peinador Alto de la Alhambra. Pinturas murales artesonados pétreos- diciembre 2000 – septiembre de 2001. APAG, p. 66.

<sup>906</sup> DEL PINO, César del. *La pintura mural...*, p. 42.

<sup>907</sup> Ibidem. p. 43. Proporciones: 1 cal -2 arena.

<sup>908</sup> Teniendo en cuenta la homogeneidad de la superficie este hecho puede explicarse por la adaptación a la propia superficie, pero también por el enriquecimiento del estuco de los zócalos a con yeso y cola.

<sup>909</sup> DEL PINO, César del. *La pintura mural...*, p. 43.

<sup>910</sup> En la documentación aparecen trabajadores “enluciendo” y posteriormente vemos a los aprendices moliendo para el “revoco”.

<sup>911</sup> DEL PINO, César del. *La pintura mural: ...*, p. 43 La proporción sería 1:1. En la documentación aparece el nombre “revoco”, que pensamos que coincidiría con el término “estuquillo” empleado en la Memoria de restauración y que pude plantear cierta confusión.

<sup>912</sup> Término empleado en la Memoria de restauración.

<sup>913</sup> Cuaderno de junio de 1540, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 41, fols. 14v, 16.

encargados de la preparación del revoco (posiblemente de la molienda del mármol) fueron los aprendices como Diego Villanueva o Gaspar Becerra<sup>914</sup>. Estas tareas a priori mecánicas eran esenciales para el correcto desarrollo de la pintura mural, puesto que la calidad de las pinturas dependía en gran medida de la preparación del soporte.

### 3.4.2. Procedimientos de transferencia.

El empleo de técnicas mixtas ofrecía la posibilidad de trabajar en varios espacios a la vez. Para ello, se precisaba de un trabajo intelectual previo en el que cada detalle era minuciosamente calculado y recogido, sin dar lugar a la improvisación. Este hecho se refleja en el empleo de bocetos y cartones que aseguraban que la pintura fuera el fiel reflejo del diseño del maestro.

Según Vasari, los bocetos son aquellos “dibujos que se hacen para ensayar las actitudes y primera composición de una obra”<sup>915</sup>, es decir, trazos a lápiz o carboncillo que se utilizan como pase para los buenos dibujos, en los que ya se presta mayor atención a los detalles. Seguidamente la composición debía ser reducida a números y formas geométricas, que pudieran ser subdivididas para adaptarse a cada muro. Sobre esta base, con un pincel mojado en blanco de plomo templado con goma, se hacía el dibujo en el que se representaba el orden de los colores. No obstante, cada maestro tenía una forma distinta de dibujar<sup>916</sup>.

No disponemos de los bocetos o trazas de las composiciones pictóricas de la Alhambra, pero sí tenemos constancia de la utilización de papel<sup>917</sup>, lo que confirma el empleo de cartones.

---

<sup>914</sup> Cuaderno de junio de 1542, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 2, legajo 7, fol. 15v.

<sup>915</sup> VASARI, Giorgio. *Las vidas de...*, p. 71.

<sup>916</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>917</sup> Evidentemente el único destino de las adquisiciones de papel no sería la realización de cartones para las pinturas murales, sino que también se podían emplear en otras decoraciones como la elaboración de moldes, o dorado y pintura sobre madera, como ya recogió Vasari. VASARI, Giorgio. *Las vidas de...*, p. 72. En la Alhambra las compras de 1537 se refieren a papel destinado a los moldes y en el caso de noviembre al comprarse a la vez que los huevos y el bol pensamos que estaría relacionado con el dorado. Cuaderno de noviembre de 1537, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 25, fol. 3 v.

Aunque el uso de cartones surge en el siglo XIV, en el XVI adquieren una extraordinaria significación, ya que en su diseño se materializa el trabajo intelectual de los artistas. Ejemplares son los cartones de la Escuela de Atenas de Rafael (conservado en la Biblioteca Ambrosiana de Milán) o el cartón del *Naufragio* realizado por Perino del Vaga para el palacio Doria en Génova”.

En la Alhambra, a pesar de que Machuca ideó el programa general, los diseños concretos y los cartones debieron de ser realizados por los pintores Aquiles y Mayner.

Acorde con los procedimientos indicados por Vasari, pensamos que en ellos realizaron la ampliación de los dibujos del proyecto reproduciendo proporcionalmente las perspectivas que se habían hecho. Posteriormente, debieron trazar una cuadrícula para situar los espacios y las perspectivas. Nos encontramos, por tanto, ante un proceso laborioso cuyo resultado revelaba “si un artista es docto, entendido e ingenioso”<sup>918</sup>.

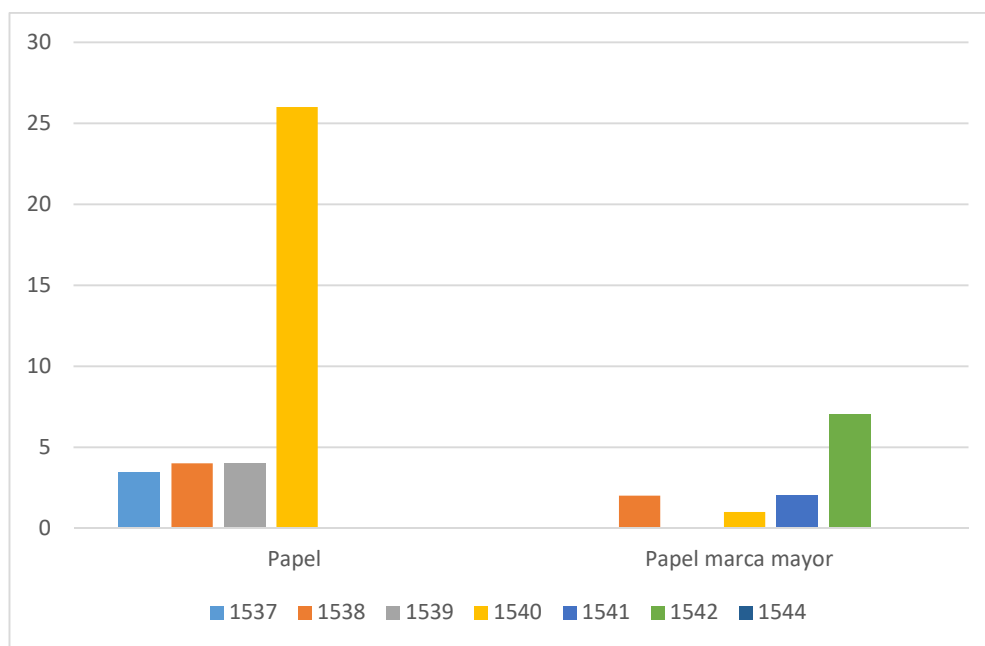


Tabla 5. Cantidad de manos de papel adquiridas para la decoración de las Estancias Imperiales entre 1537-1544.

Como se aprecia en la tabla 5 los artistas compraban dos tipos de papel. Pensamos que el papel “normal” se empleó para la realización de los diseños y cartones y el papel de “marca mayor” se destinó

<sup>918</sup> VASARI, Giorgio. *Las vidas de...*, p. 72.

principalmente en la elaboración de las trazas que posteriormente se enviaban al Emperador<sup>919</sup>.

Los cartones fueron una herramienta básica puesto que facilitaban la organización de los trabajos y ofrecían una idea bastante aproximada del resultado final. Sobre ellos podían realizar las composiciones al detalle, representar las luces y sombras, adaptar las proporciones, tirar las líneas de perspectiva o definir las líneas básicas de la cuadrícula<sup>920</sup>.

En la Alhambra encontramos adquisiciones de resmas y manos<sup>921</sup>. En este sentido, la adquisición de grandes cantidades evidencia el inicio del proceso de la decoración de cada espacio<sup>922</sup>. Por consiguiente, las compras de mayo de 1538<sup>923</sup> indicarían la ejecución de los cartones de los corredores, y las de 1539 y 1540<sup>924</sup> los de la Estufa, un espacio de mayor complejidad que precisó de una mayor cantidad de papel. No obstante, los cartones podían ser reutilizados, sobre todo, para la realización de motivos grotescos, las cenefas o los frisos compuestos por series de figuras o constituidos a base de formas simétricas.

---

<sup>919</sup> Ejemplar es el caso de noviembre de 1541 cuando se compran “dos papeles de marca mayor para hacer la traza del corredor pintado para el suelo”. Cuaderno de noviembre de 1541, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 2, legajo 3, fol. 15v.

<sup>920</sup> MINGUELL CARDENYES, Josep. *Pintura mural al...*, p 124.

<sup>921</sup> Según la RAE: resma es medida de hojas de papel. 1Resma equivale a 20 manos de papel. 1 mano de papel a 5 cuadernillos, 1 cuadernillo contiene 5 hojas. Por tanto, una mano se compone por 24 hojas y una resma por 480.

<sup>922</sup> Los cartones se realizarían en el taller. Este hecho se evidencia en la correspondencia en la compra de papel cuando los pintores trabajan en la Casa Real, un espacio sin especificar que podría indicarnos que se encuentran en el taller realizando este complejo proceso creativo ante de realizar las pinturas.

<sup>923</sup> Se compraron dos manos de papel y dos manos de papel de marca mayor. Cuaderno de mayo de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 29, fols. 10v, 20.

<sup>924</sup> Durante este año se realizaron varias compras (que se pueden consultar en la documentación) y que suman seis manos de papel. En este año destacan las compras del mes de agosto cuando se compran dos manos de papel y posteriormente una resma. Cuaderno de agosto de 1540, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 42, fol.6.

El papel se compraría a los mercaderes genoveses, que a partir del siglo XVI se convierten en “los dueños absolutos de este comercio y especialmente para la Corona Española”<sup>925</sup>.

Una vez adquirido el papel, debían ser fueran empastados para ello, pensamos que se empleó el engrudo, una cola que podía adquirirse<sup>926</sup> en las tiendas, o fabricarse directamente<sup>927</sup> con harina, cola de retazo<sup>928</sup> o incluso carbón<sup>929</sup>.

Posteriormente, los cartones se traspasaban al muro que podía estar fresco o seco. Para ello, una vez empastados se pegaban a la pared dejando dos dedos de margen y posteriormente se encolaban con otro. Luego se mojaban con agua y, cuando estaban blandos, se extendían sobre la pared para que al secarse no quedaran arrugas. Una vez secos se marcaban sobre la pared con una caña larga y un carboncillo<sup>930</sup>. Un claro ejemplo de este tipo de cartones lo encontramos en los contornos de los amorcillos que reposan sobre el arco principal de la Sala de Faetón.

La mayor parte de los cartones se emplearon sobre la superficie seca. Los procedimientos de transferencia más comunes eran el estarcido y el calco. En la Alhambra no hemos hallado los característicos puntos del estarcido, pero sí tenemos constancia de grandes compras de papel y carbón, sobre todo entre febrero y mayo de 1538<sup>931</sup>. Durante este periodo, mientras los pintores trabajaban en la Casa Real, se adquieren 3 cargas de

---

<sup>925</sup> BALMACEDA, José Carlos. «La contribución genovesa al desarrollo de la manufactura papelera española. Paper as a medium of cultural heritage». En: *Archaeology and conservation 26 th Congress*. Roma, Grazia plena. 2004, p. 305.

<sup>926</sup> Cuaderno de abril de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 28, fol. 11v.

<sup>927</sup> El empleo de esta cola para pegar papeles y cartones para estarcidos ya fue recogido por Cennini en el capítulo *CV*. Para hacerlo únicamente se necesitaba harina, esta se echaba poco a poco en una olla con agua caliente y tras darle vueltas resultaba una cola. CENNINI, Cenino, *El libro del...* p. 147. PACHECO, Francisco. *El arte de...*, p. 481.

<sup>928</sup> La harina coincide con la compra de retal, que hemos visto que serviría para hacer cola. Cuaderno de octubre de 1539, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 37, fols. 2v., 3.

<sup>929</sup> Cuaderno de noviembre de 1537, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 25, fol. 2v.

<sup>930</sup> VASARI, Giorgio. *Las vidas ...*, p. 72.

<sup>931</sup> Evidentemente el único destino de estas adquisiciones de papel no sería la realización de cartones para las pinturas murales, sino que también se podían emplear en otras decoraciones sobre madera o yeso.

carbón<sup>932</sup>, más de 8 libras de engrudo<sup>933</sup>, 2 manos de papel y 2 manos de papel de marca mayor<sup>934</sup>. Por tanto, pensamos que los pintores estaban realizando los cartones que posteriormente debían ser calcados. En este caso, el cartón se hacía de una sola pieza. El reverso del cartón se teñía de carbón o polvo negro, de tal modo que al ir marcando con un hierro (o elemento punzante empleado) la composición quedaba calcada y dibujada en la superficie.

Junto al uso de los cartones, anteriormente indicamos, la existencia de líneas incisas, sobre todo en los zócalos aprovechando el mortero aún fresco. De esta forma se podían diferenciar las partes del muro y ubicar los elementos y formas geométricas más relevantes para la composición.

Una vez preparado el muro y definidas las partes de las composiciones se podía proceder a la decoración pictórica.

### 3.4.3. Acción pictórica

Una cuestión esencial para establecer la cronología de los trabajos de los pintores es la identificación de los espacios pintados. Para ello resulta bastante esclarecedora la siguiente tabla.

---

<sup>932</sup> Cuaderno de febrero de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 26, fol. 6 v.

Cuaderno de marzo de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 27, fol. 18 v.

Cuaderno de mayo de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 29, fol. 8v

<sup>933</sup>Dos libras. Cuaderno de marzo de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 27, fol.11v. A las que posteriormente se sumaron 6 libras. Cuaderno de abril de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 28, fol. 11 v. Finalmente, se compró una cantidad sin especificar. Cuaderno de mayo de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 29, fol.6 v.

<sup>934</sup> Cuaderno de mayo de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 29, fol.20.

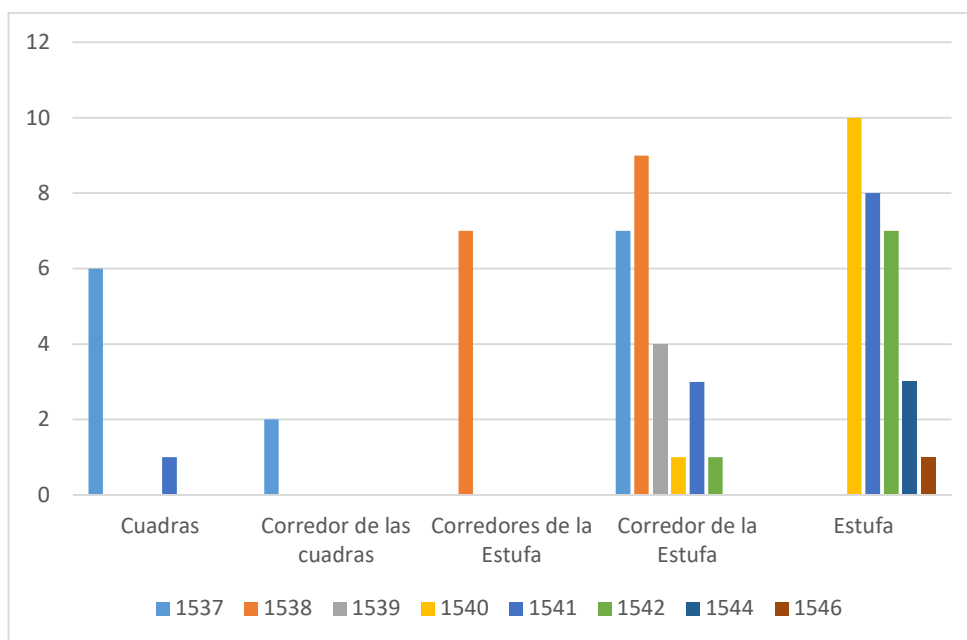


Tabla 6. *Frecuencia de adquisición de materiales para la decoración de cada Estancia.*

Como indicamos, en 1535, las siete piezas nuevas estaban concluidas<sup>935</sup>; sin embargo, el ornato de las Estancias Imperiales no se concluyó hasta 1545.

Por tanto, pensamos que entre 1534 y octubre de 1535 los pintores realizaron el ornato de los techos de las Salas de las Frutas y supervisaron el enlucido de las cuadras y de su corredor. Sobre el enlucido, entre 1535 y 1537 se realizaron los grutescos de los muros empleando técnicas mixtas de aglutinantes magros.

La tabla de la frecuencia de la adquisición de materiales muestra que, tras concluir el conjunto de las Cuadras de las Frutas, se procedió a la decoración del conjunto de la Estufa. Entre 1537 y 1539 se decoraron los corredores exteriores<sup>936</sup> y seguidamente se procedió al ornato pictórico de

<sup>935</sup> REDONDO CANTERA, María José. «La arquitectura de...» p. 86. Redondo indicó que todos los cuartos debían de estar enlucidos, puesto que Julio y Alexandre no habían llegado. Efectivamente, en el Archivo de Simancas se recoge la presencia de pintores, aunque sin noticias de Julio y Alexandre. No obstante, como indicamos al menos Mayner residía en la Alhambra desde 1534 por lo que la decoración debió de iniciarse antes. En cuanto al enlucido, pensamos que en 1535 se procedería a la preparación de los cuartos principales y de las Salas de las Frutas con los corredores y el enlucido de la Estufa se realizó más adelante.

<sup>936</sup> Para esta primera fase de la decoración, Machuca también pudo contar con los 50.000 ducados para seis años que aparecen en una carta emitida por Carlos V desde Toledo el

la Estufa: la Sala de Faetón o Gabinete (1539-1542) y la Sala de Túnez o Antesala (1540 - 1545).

#### 3.4.3.1. La decoración de las Cuadras

Acorde con el proyecto global de los Cuartos Nuevos cabría pensar que todas las habitaciones nuevas estuvieran decoradas. Gómez Moreno (que únicamente pudo documentar el hallazgo de pinturas en la última sala de las Frutas) indicó que “las cuatro últimas salas tuvieron pinturas al temple en sus paredes que habiéndose estropeado mucho las borraron en 1729 al disponer alojamiento a Felipe V”<sup>937</sup>. Por su parte, Bermúdez Pareja manifestó que “las ocho cámaras estaban decoradas al fresco y al temple, con grutescos, figuras y temas mitológicos en fondos, grecas frisos, sobre basamento de tableros”<sup>938</sup>. Por otra parte, Ramos apuntó que las paredes de las seis habitaciones contiguas al Tocador de la Reina tuvieron pinturas al temple. Sin embargo, exceptuando las referencias mencionadas y los restos de policromía de las dos Salas de las Frutas, no tenemos constancia de la existencia de pinturas en otras habitaciones.

Tras rastrear en la documentación y consultar las referencias a las estancias en los libros de viajeros pensamos que las únicas salas decoradas fueron las Salas de las Frutas. La prueba concluyente que corrobora esta afirmación se encuentra en el informe realizado por Juan de la Vega tras el desastre de la fábrica de pólvora el 18 de febrero de 1590. En él se recogen explícitamente los destrozos realizados en las “Quadras nuevas de artesones de madera, qu’están a la entrada del quarto de la pintura y de la Fruta”<sup>939</sup>. Junto a la pérdida de las vidrieras, puertas y, demás elementos accesorios, en el memorial se especifican los daños sufridos en los artesones, las paredes, los tabiques y las solerías. A nuestro juicio, si estas habitaciones hubieran estado decoradas, los irremediables daños de sus pinturas habrían sido recogidos en el informe.

---

23 de mayo de 1534, que empezaron a contar en 1533. ROSENTHAL, Earl. *El palacio de...*p. 282.

<sup>937</sup> GÓMEZ MORENO, Manuel. *Guía de Granada...* p. 206.

<sup>938</sup> BERMÚDEZ PAREJA, Jesus. *El palacio de Carlos V y la Alhambra cristiana*. Granada: Albaicín, 1971, s.n.

<sup>939</sup> BERMÚDEZ PAREJA, Jesús y MORENO OLMEDO, M<sup>a</sup> Angustias. "Documentos de una catástrofe en la Alhambra", *Cuadernos de La Alhambra*, (Granada), 2 (1966), p. 82.



Por otra parte, en el mismo informe se detallan las consecuencias de la explosión en las paredes del “corredor y quadra de la Estufa”, concretamente en las yaserías y en las “pinturas déllas, de que queda muy atormentado todo”, y en las “quadras de la pintura de las Frutas” donde se abrió una grieta de tal consideración que “de suerte que las dichas pinturas están y muy mal tratadas por todas partes”<sup>940</sup>.

De esta forma se evidencia que la decoración pictórica de las cuadras se concentró en las Salas de las Frutas; habitaciones que, a pesar de su aparente sencillez, acabaron dando nombre al conjunto.

### Las Salas de las Frutas (1534-1537)

La primera decoración mural realizada por los pintores italianos fue la decoración del Cuarto de las Frutas.

Conocemos por Salas de las Frutas a las dos habitaciones de desigual tamaño localizadas en el lado septentrional del actual patio de Lindaraja. Estas estancias están comunicadas entre sí y la última de ellas se prolonga hacia la Galería de Levante que culmina en el Cuarto de los Leones. En ellas, los artistas demostraron su maestría empleando ingeniosas fórmulas pictóricas para crear la ilusión de amplitud en los techos (distinguidos por su extraordinario naturalismo) y enriquecer el espacio a través de grutescos y escenas mitológicas. Una de las características más relevantes es que, tanto la decoración de los techos de frutas como la orientación de las salas hacia el jardín de Lindaraja, “proporcionaban la ilusión de un vergel idílico y permanente”<sup>941</sup>. Todo ello se vería potenciado por la rica decoración del corredor abierto al jardín y hacia las huertas del Generalife.

El análisis del proceso decorativo de las Salas de las Frutas presenta una gran complejidad, porque los primeros Cuadernos de nóminas son de marzo de 1537 y los restos de pintura mural de las salas que podemos apreciar en la última habitación son el resultado de la eliminación del encalado del siglo XVIII.

Acorde con los procedimientos usuales<sup>942</sup>, la decoración mural de las habitaciones debió iniciarse en los alfarjes y seguidamente se pintaron los

---

<sup>940</sup> *Ibidem.* p. 83.

<sup>941</sup> REDONDO CANTERA, María José. «La Casa Real ...», p. 80.

<sup>942</sup> Caja 625. Juan Aguilar Gutiérrez y Bárbara Hasbach Lugo. Agora S. L. Memoria del conjunto del Peinador Alto de la Alhambra. Pinturas murales artesonados pétreos-diciembre 2000 –septiembre de 2001. APAG, p. 59.

muros en dirección descendente. Finalmente, se realizaba el dorado de molduras y demás elementos decorativos, como las puertas.

Normalmente los alfarjes<sup>943</sup> se componen de vigas perpendiculares; sin embargo, para los techos de las Salas de las Frutas los maestros idearon una techumbre plana, pero con una decoración geométrica propia de los grandes artesonados. Como resultado encontramos 207 octógonos (definidos por ricos marcos dorados), separados por estrellas de cuatro puntas sobre fondo azul. En la sala grande la suma de los octógonos asciende a 126, a los que hay que añadir 6 mitades; en la habitación de menores dimensiones se realizaron 72 octógonos y 12 mitades.

Según Félez, el principal encargado de la ejecución de los artesonados de los aposentos de Carlos V<sup>944</sup> fue Juan de Plasencia. Maestro sobresaliente en la carpintería artística del momento en la que se entremezcla la tradición hispano musulmana y la renacentista<sup>945</sup>.

La riqueza de estos artesonados implicaba un alto coste de madera, que como vimos comenzó a reducirse en 1531<sup>946</sup>. En este sentido, a través de la decoración pictórica de los octógonos<sup>947</sup> se consiguió dotar a las salas de majestuosidad y originalidad, apoyada en el naturalismo imperante en la pintura del Renacimiento italiano.

---

<sup>943</sup>Según la RAE, la palabra alfarje deriva del árabe hispánico “alfárs”; éste, del árabe clásico “farš” y significa lecho o “tapiz a modo de lecho”. Entre las acepciones recogidas, la más adecuada a nuestro objeto de estudio es “techo con maderas labradas y entrelazadas artísticamente, dispuesto o no para pisar encima.

Como recogió Torres Balbás, “alfarje se llamaba en la Edad Media y aún en los siglos posteriores, el techo holladero y, por tanto, horizontal. TORRES BALBÁS, Leopoldo. «El más antiguo alfarje conservado en España». *Al-Andalus*, 9(1944), p. 441.

<sup>944</sup> Uno de los rasgos identificativos del insigne maestro es busto por los artesonados compuestos por profundos octógonos como los que aún podemos observar en la escalera del Hospital Real y la del Colegio de Niñas Nobles realizado también en los años treinta LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. *Tradición y clasicismo...*, p. 500.

<sup>945</sup> FÉLEZ LUBELZA, Concepción. *El Hospital Real de Granada*. Granada: Universidad de Granada, 1979, pp. 130-131.

<sup>946</sup> REDONDO CANTERA, María José. «La arquitectura de... 85.

<sup>947</sup> La utilización de secuencias de octógonos en los techos de la Alhambra es muy frecuente siendo uno de los casos más relevantes la majestuosa bóveda de Comares. También encontramos muestras destacadas en diversos palacios del Renacimiento como la techumbre del Palacio de la Cancellaria de Roma, o los octógonos de los Studiolo de Isabella d'Este en el Palacio Ducal de Mantua.

Los estudios de López Torrijos reconocieron a la pintura de las salas de las Frutas como el germen de la pintura de bodegones en España<sup>948</sup>. Como ya propuso la historiadora, este tipo de decoraciones naturalistas parte de las guirnaldas, racimos y frutas ideadas por Rafael y Giovanni da Udine, desarrolladas en espacios tan paradigmáticos como las Logias Vaticanas, o la Logia de Eros y Psique de la Farnesina.

La gran novedad reside en que en esta ocasión las frutas, flores y hortalizas ocupan un papel protagonista: los ramos y ramilletes de los octógonos se presentan de manera individualizada sobre un fondo neutro. En este sentido, las únicas composiciones similares que hemos localizado son los cuadros de frutas y hortalizas de la Sala de los Caballos, antesala a los grandes conjuntos murales ideados por Giulio Romano en torno a 1539<sup>949</sup> para el Palacio Ducal de Mantua.

Los encargados de realizar estas prodigiosas decoraciones fueron Julio Aquiles y Alexandre Mayner. Para su ejecución, emplearon las técnicas aprendidas del gran maestro del naturalismo Giovanni da Udine.

Para su ejecución, los pintores utilizaron modelos del natural que permitieran imitar las formas vegetales y las perspectivas. De esta forma, se obtenían obras de una embriagadora gracia y belleza, que enriquecían las historias del programa iconográfico con un complejo significado simbólico. En el caso de la Alhambra, la profusa vegetación de los jardines y huertos, les proporcionaría los modelos idóneos para la decoración. Entre ellos, el principal surtidor de ideas se encontraba en el propio jardín de Lindaraja<sup>950</sup>, cuyas frutas reales, según los viajeros, se fundían con las ficticias.

Uno de los aspectos que ha pasado desapercibido hasta el momento y que corrobora el uso de modelos al natural, es el empleo de los escorzos *di sotto in su*. Según Vasari esta técnica recibe este nombre “porque lo representado está arriba y la mirada debe ir hacia arriba y no en lineal, y

---

<sup>948</sup> LÓPEZ TORRIJOS, Rosa. «La Escuela d ...», pp. 33-52. Esta idea también fue recogida por Jordan. JORDAN, William B. «La imitación de la naturaleza. Los Bodegones de Sánchez Cotán». En: PEREZ SÁNCHEZ, Alfonso. *Pintura española de bodegones y floreros. De 1600 a Goya*. Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y archivos, 1993, p. 38.

<sup>949</sup>CARPEGGIANI, Paolo TELLINI, Chiara Perina. *Giulio Romano a...*,p. 109.

<sup>950</sup> En efecto, como veremos en el capítulo dedicado al naturalismo, gran parte de las especies vegetales representadas coinciden con las plantas del jardín.

levantando la cabeza, se verán primero los pies y todas las partes de abajo”<sup>951</sup>.

Cuando se aborda esta técnica, normalmente se alude a las composiciones de las bóvedas en las que “las figuras que, vistas desde abajo, se escorzan y se alejan”<sup>952</sup>. En las Salas de las Frutas, este tipo de escorzos no se encuentra en grandes superficies, sino en las sencillas composiciones de los octógonos. De esta forma, nos situamos, ante un asombroso conjunto en el que los ramos y racimos se presentan pendiendo del techo, creando así una singular ilusión óptica que dota al espacio de una mayor amplitud visual.

Para conseguir este nivel de realismo y calidad técnica, Torrijos apuntó el empleo del *quadro riportato*<sup>953</sup>. Este procedimiento consiste en la realización de un lienzo o tabla que posteriormente sería encajado en el artesonado que conformaría el marco. Este intento exitoso de combinar varias técnicas permitió a los pintores realizar las tablas copiando los elementos vegetales que serían vistos desde abajo con una mayor desenvoltura.

Igual que en el resto de los techos, la técnica empleada debió de ser<sup>954</sup> el temple de huevo con retoques en óleo<sup>955</sup>. Una vez finalizadas las pinturas de las tablas se colocarían en los techos. Seguidamente se darían

---

<sup>951</sup> VASARI, Giorgio. *Las vidas de...*, p. 73.

<sup>952</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>953</sup> LÓPEZ TORRIJOS, Rosa. «La Escuela de Rafael...», p. 38.

<sup>954</sup> No tenemos constancia de ninguna restauración reciente de estos espacios, por lo que no disponemos de muestras o análisis en los que se evidencien los materiales empleados.

Según López Guzmán, los restauradores Don Antonio Zubeldía Vela y Don Rafael Gómez Benito, indican que la técnica de aplicación del color consistía en una aplicación de una capa de minio para proteger la madera, y en el caso de perfiles, como fijación del color. Seguidamente se colocaba una capa de blanco albayalde, o si se hacía dorado de yeso con bol. Sobre este se dibujaban las formas con líneas incisas y posteriormente se rellenaban con color. Para ello se empleaban plantillas tanto en positivo como en negativo. El color se aplicaba con temple de huevo, empleando principalmente albayalde, carmín, añil y bermellón. LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. *Tradición y clasicismo...*, p. 150.

<sup>955</sup> A lo largo de los años estos techos han sido muy retocados. Las primeras intervenciones se realizaron en 70 del siglo XVI y aunque fue tras la explosión del polvorín de 1590 cuando las salas resultaron más dañadas. Los numerosos repintes posteriores explican, además, el intenso oscurecimiento que presentan las pinturas en la actualidad.

los dorados, los azules de las estrellas y se incluirían los “collares de rubíes y esmeraldas”, pintados en rojo y verde, y unidos por flores. Por último se realizaría la moldura con la decoración grutesca en dorado sobre fondo azul entorno al lema del Emperador: PLUS OVLTRE.

En 1535 debió concluirse el ornato de los techos, que acabaron dando nombre al conjunto de las Estancias Imperiales. Una fascinante decoración que se alza como una de las grandes obras maestras de la pintura del Renacimiento en España por su complejidad técnica y la originalidad de su programa iconográfico.

Inmediatamente después se procedió a la decoración mural. Acorde con los paradigmáticos aposentos romanos, el ornato de estas salas presentaba un vario repertorio de motivos grutescos.

Según Gómez Moreno “estas pinturas, desaparecidas a mitad del pasado siglo (siglo XVIII), representaban metamorfosis de hombres y mujeres en árboles, aves y otros animales, y medallas con bustos y estatuas de río”<sup>956</sup>. Años más tarde, al estudiar las pinturas, Pareja indicó que “las paredes estaban decoradas con grutescos, figuras y temas mitológicos en fondos, grecas y frisos”<sup>957</sup>. En la actualidad, únicamente contamos con algunos testigos de las pinturas sobre el imponente fondo blanco, hecho que no eclipsa la importancia de las mismas por ser la primera decoración grutesca realizada sobre estuco.

A nuestro juicio, la preparación de los muros de las cuadras debió de ser similar a la de los grutescos sobre fondo blanco de la Estufa. En primer lugar se dieron dos capas de mortero de cal y arena. En los zócalos, sobre la segunda capa aún fresca se marcaron las líneas incisas, que aún es posible percibir hoy. Finalmente se extendió el estuquillo con cal y árido de mármol sobre el que se calcaron los cartones y se pintó con temple magro.

Desde el punto de vista iconográfico resulta imposible identificar el programa dispuesto sobre el liso y pulido estuco. Podemos distinguir trazos en azul, verde, rojo o amarillo; identificar inscripciones con el lema del Emperador PLUS ULTRA y figuras humanas, entre las que destacan los *putti* que portan banderines. También se reconocen ciertas estructuras que remiten a los tronos de los Dioses de la Estufa de Clemente VII, o los grandes “paraguas” que recuerdan a las decoraciones de la Volta Dorada de la Domus Aurea.

---

<sup>956</sup> GÓMEZ MORENO, Manuel. *Guía de Granada...*, p. 90.

<sup>957</sup> BERMÚDEZ PAREJA, Jesus. *El palacio de ...*, s.n.

Las primeras noticias sobre la decoración de las Cuadras datan de marzo de 1537. Como indicamos, pensamos que sobre el estuquillo de cal y polvo de mármol se empleó el temple magro. Este hecho se evidencia en la documentación puesto que entre marzo<sup>958</sup> y junio<sup>959</sup> de este año los principales materiales adquiridos para los pintores, Julio y Alexandre<sup>960</sup>, fueron el albayalde, colores y huevos. También hallamos la compra de una piedra de pórfido y la intención de reparar una ya existente. Por tanto, nos encontramos ante la previsión de un notable incremento de la actividad pictórica.

Durante el mes de agosto, Aquiles y Mayner, ayudados por Nicolao da Génova<sup>961</sup>, realizaron los retoques de pintura al temple y el dorado de molduras y puertas. Para ello, se compró un pan de oro al batidor Francisco García y varias espuestas<sup>962</sup>, útiles para transportar los materiales. Concluidos estos trabajos, las pinturas se cubrieron con 20

---

<sup>958</sup> Cuaderno de marzo de 1537, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 20, fols. 17 v. La novedad reside en que también se compra barniz.

<sup>959</sup> Cuaderno de junio de 1537, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 21, fols. 9v, 15v, 17v. La novedad reside en que también se compra barniz. Cuaderno de junio de 1537, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 21, fol. 22v.

<sup>960</sup> Cuaderno de marzo de 1537, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 20, fol. 17 v. Cuaderno de junio de 1537, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 21, fol. 25v.

<sup>961</sup> “Trabajó 5 días en el mes de agosto”. Cuaderno de agosto de 1537, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 22, fol. 24v.

<sup>962</sup> Otro objeto frecuente son las espuestas, es decir, receptáculos de esparto o de materiales flexibles con dos asas pequeñas y más anchura que altura, que se utilizaban para transportar materiales como los pigmentos, las herramientas o los recipientes cerámicos. La primera petición se realiza en agosto de 1537. Cuaderno de agosto de 1537, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 22, fol. 6v.

Otras peticiones destacadas se realizan en mayo de 1539 cuando se compran dos docenas de espuestas. Cuaderno de mayo de 1539, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 45, fol. 17 En julio de 1540 se pagan 11 maravedíes por 12 espuestas, por lo que pensamos que su precio por unidad debía de ser de un maravedí. Este precio extraña en relación al precio estipulado en las ordenanzas en la que la más económica costaba 5 maravedíes si era para transportar tierra o barro *Las ordenanzas que ....* p. 199.

varas de anejo<sup>963</sup> para evitar que se estropearan y las “puertas de las cuadras que están doradas” fueron protegidas con 2 esteras<sup>964</sup> de una vara y media de ancho y tres de largo<sup>965</sup>. Como resultado, en octubre de 1537<sup>966</sup>, cuando encontramos las últimas adquisiciones, las cuadras estaban prácticamente terminadas<sup>967</sup>.

De forma prácticamente paralela se ornamentó el Corredor de las Cuadras. Pensamos que este espacio corresponde con la Galería de Levante ubicada entre las huertas del Generalife y el jardín de Lindaraja. A ella se accede desde la última Sala de las Frutas.

Se trata de una galería de doble arcada caracterizada por el uso de arcos de medio punto sostenidos por esbeltas columnas nazaríes. El nivel superior comunica las habitaciones nuevas con el Palacio de los Leones, ampliado con un espacio anexo a la Sala de las Dos Hermanas.

A pesar de que hasta el momento, la Galería de Levante se había datado en 1538<sup>968</sup>. Como antes indicamos, pensamos que su construcción debió realizarse antes de 1535. Esta datación se sustenta sobre el Plano Grande y se plasma en la organización y decoración del conjunto. En el Plano vemos que en torno a 1532 el último Cuarto Nuevo tiene un vano en el centro y otro en el extremo y tiene una dimensión bastante superior a su precedente. En la disposición actual, fruto de las reformas, el tamaño de las Salas es más equilibrado y la última, tiene un balcón central, una ventana al extremo y la puerta de acceso a la galería. Por otra parte, su

---

<sup>963</sup> Cuaderno de agosto de 1537, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 22, fol. 9v . En el diccionario de Covarrubias aparece como “tela de estopa o lino basto que se trae de Flandes o de Francia”. En el diccionario de RAE se dice de anejo: especie de lienzo basto (de Anjeu, nombre occitano del ducado de Anjou, de donde procede).

<sup>964</sup> En los cuadernos se indica que el coste total fue de 7 reales. Cuaderno de agosto de 1537, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 22, fol. 9v.

<sup>965</sup> Según las Ordenanzas este tipo de esteras tenían un precio de tres reales y medio la unidad. *Las ordenanzas que...* p. 200.

<sup>966</sup> Cuaderno de octubre de 1537, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 24, fol. 26v.

<sup>967</sup> La última referencia sobre las cuadras es el dorado de una reja realizado por Pedro Robles en marzo de 1542. Cuaderno de marzo de 1542, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 2, legajo 6, fol. 21v.

<sup>968</sup> GÓMEZ MORENO, Manuel, *Guía de Granada...*, p. 90.

ubicación nos conduce a pensar que esta Galería correspondería con el Corredor de las Cuadras decorado con pinturas murales entre 1537 y 1538.

La única referencia que hemos hallado sobre este espacio es la carta que envía W. Irvig al príncipe Dmitri I. Dolgorouki, poeta y diplomático ruso. Dice así: “el aposento edificado por Carlos V o Felipe II, el cual termina en una galería abierta en la que Chateaubriand escribió su nombre en la pared”<sup>99</sup>. Teniendo en cuenta su localización, pensamos que esta galería corresponde con el corredor de las cuadras recogido en la documentación.

El ornato de esta logia abierta al jardín y al paisaje circundante debió de ser muy similar a los corredores de la Estufa. Únicamente sabemos que el dorado se realizó en el mes de noviembre de 1537, cuando se compraron 20 panes de oro a Francisco García<sup>70</sup>. Los encargados de su ejecución fueron Pedro Robles y Nicolao da Génova, quienes posiblemente se encargaron de realizar los últimos retoques de las iniciales PV empleando estaño y otras pinceladas puntuales con aceite de linaza y huevos. Al final, pensamos que se extendió una capa de cera<sup>71</sup> para proteger las pinturas.

---

<sup>99</sup> En la carta del 15 de junio de 1529 Irving indica que dispone de una hermosa habitación”Se acordará del pequeño grupo de habitaciones cerradas donde trabajaban los artistas italianos que habían estado reparando la Alhambra. Es un apartamento edificado por Carlos V o Felipe II que termina en la galería abierta donde Chateaubriand había escrito su nombre en la pared. He tomado posesión de una habitación muy confortable en estos apartamentos, preparada como dormitorio y estudio. Jamás he gozado de una residencia tan deliciosa”. IRVING Washington. *Cartas desde la ...*.p. 112. En este sentido, Garnica Silva recoge que ante los graffiti que cubrían algunas de las salas, el príncipe Dolgorouki “donó un libro de firmas para que los visitantes escribieran allí, y no en las paredes, sus nombres y las impresiones que les había causado su visita”. IRVING Washington. *Cartas desde la ...*,p. 31.

Según Torres Balbas, una de los principales motivos del deterioro de las pinturas del Peinador era porque “los viajeros (tenían) esa vieja manía de grabar sus nombres. Los grafitos son casi todos del siglo XVIII y de primeros años del XIX , y entre ellos abundan los nombres de extranjeros”. TORRES BALBÁS, Leopoldo. «Paseos por la...», p. 200”. Esto nos conduce a pensar que la galería también estuvo decorada y también acogería las “ilustres firmas” de los viajeros. En un principio estaría descubierta, pero cuando la visitó Chateaubriand estaba acristalada proporcionando a los aposentos un ambiente cálido con el sol del invierno ROSENTHAL, Earl. *El palacio de ...*,p. 48. En 1917 fue reconstruida debido a su estado ruinoso.

<sup>70</sup> Cuaderno de noviembre de 1537, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 25, fol. 13v.

<sup>71</sup> Cuaderno de noviembre de 1537, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 25, fols. 13v, 14, 15, 17.



### 3.4.3.2. El ornato de la Estufa

Este delicado espacio ubicado en el piso superior de la antigua Torre de Abū l-Haŷŷāy y se compone de dos salas y de varios corredores exteriores.

Como indicamos, los modelos paradigmáticos empleados por Machuca debieron ser la Stufetta y la loggetta del Cardenal Bibbiena en Roma. En este contexto, el maestro diseñó varios corredores, ornamentados con delicados alfarjes y decoración grutesca sobre fondo blanco, y un espacio interior en el que el ornato se dispone sobre una superficie roja. Años más tarde, en la antesala se introdujeron las innovadoras pinturas de paisajes y marinas.

Una de las cualidades de la documentación es la precisión con la que se registra el destino de los materiales adquiridos. Este nivel de detallismo, permite identificar el corredor de las cuadras (que hemos visto anteriormente), los “Corredores de la Estufa” (que pensamos que serían las tres galerías pequeñas que rodean la sala de Faetón) y el “Corredor de la Estufa” o el corredor principal.

Al analizar las compras de materiales y la presencia de artistas, se advierte que estos espacios se guarnecieron de forma prácticamente paralela. Si bien es cierto, que el corredor principal despertó un mayor interés como se constata en el envío de varias trazas al Emperador.

Los pintores locales podían obtener la maestría en distintas técnicas pictóricas como la pintura sobre tabla o el dorado. Estas habilidades fueron aprovechadas por los maestros italianos, que pudieron centrarse en la ejecución de los diseños y los modelos y en el proceso de ejecución de las pinturas murales; mientras que Pedro Robles, Nicolao de Génova y Miguel Quintana se encargaban del dorado y parte de la policromía de los alfarjes de los corredores.

Las primeras referencias sobre la decoración de estos espacios nos indican que entre 1537 y 1539 se procedió a la decoración de los alfarjes de los corredores exteriores.

Se trata de techumbres de madera horizontal, entrelazada y decorada con relieves o pinturas. Su estructura se compone de una serie de vigas maestras llamadas jácenas, que se apoyan sobre el estribo directamente, o a través de los canes. Sobre ellas se sitúa un segundo orden de vigas

perpendiculares a las anteriores conocidas como jaldetas<sup>972</sup>. Las intersecciones de estas vigas forman casetones, en los que se colocaron florones.

Según Aguilar, los alfarjes de las Estancias Nuevas se realizaron con madera de pino<sup>973</sup>. Para la construcción de los techos se empleaba cola fuerte, o de carpintero, que podía ser de cola de conejo o de caseína. También se podían ensamblar las uniones al hilo u otros mecanismos de refuerzo. Después se reforzaron las uniones con los casetones y las vigas con tiras de lienzo encolado<sup>974</sup>.

Seguidamente se procedía al aparejo, es decir, el acondicionamiento de la madera antes de recibir la pintura y el dorado. Sobre esta superficie se administraba cola como base de la imprimación para eliminar la porosidad y prepararla para recibir las diversas capas de yeso<sup>975</sup>. Acto seguido se procedería a realizar los motivos polícromos a pincel o al embolado de las partes que iban a ser doradas, como las cenefas o los marcos e incluso las propias tablas. Para ello, se daban varias capas de bol al agua o con cola y, en ocasiones, al final, se bruñían.

Las primeras referencias sobre la decoración del corredor son de junio de 1537 cuando se compraron “9 onzas de carmín”<sup>976</sup>. Las compras inmediatamente posteriores de papel<sup>977</sup>, indican que, posiblemente, durante el mes de agosto se realizaran algunos de los cartones para la decoración naturalista.

---

<sup>972</sup> LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. *Tradicón y clasicismo* ....p. 116.

<sup>973</sup> Caja 625. Juan Aguilar Gutiérrez y Bárbara Hasbach Lugo. Agora S. L. Memoria del conjunto del Peinador Alto de la Alhambra. Pinturas murales artesonados pétreos-diciembre 2000 –septiembre de 2001. APAG, p. 8.

<sup>974</sup> Caja 625. Juan Aguilar Gutiérrez y Bárbara Hasbach Lugo. Agora S. L. Memoria del conjunto del Peinador Alto de la Alhambra. Pinturas murales artesonados pétreos-diciembre 2000 –septiembre de 2001. APAG, p. 80.

<sup>975</sup> Normalmente, estas capas se realizaban con yeso vivo o grueso dejando un tiempo de secado entre una y otra como recomiendan los tratadistas, es decir, la capa una vez seca se lijaba y se aplicaba la siguiente.

<sup>976</sup> Para enlazar o dar brillo en ocasiones se emplearon aceite y estopas. Es el caso de mayo de 1538. Cuaderno de mayo de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 22, fol. 22.

<sup>977</sup> En el cuaderno de agosto de 1537 encontramos compras de papel para moldes y engrudo. Cuaderno de agosto de 1537, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 22, fol.12v.

Estas adquisiciones manifiestan que la decoración de este espacio ya había sido iniciada. En efecto, a lo largo del mes de septiembre los pintores-doradores Miguel Quintana, Pedro Robles y Nicolao da Génova se encargaron del dorado del Corredor de la Estufa. Esta labor, se encontraría en una fase avanzada a finales de mes, por lo que compraron 30 varas de angeo<sup>978</sup> para su protección.

En septiembre, Julio y Alexandre trabajaron en la Casa Real<sup>979</sup>. La presencia en este espacio indefinido, sugiere que los maestros estaban realizando los diseños en el taller y preparando la ejecución de las pinturas; por ello compraron grandes cantidades de ollas y colores en conjunto y, a parte, pigmentos concretos, como el bermellón y albayalde y añil<sup>980</sup>. Para realizar los cartones los maestros precisaban de un adhesivo para su preparación, por lo que en noviembre 1537 se adquirió una carga de carbón para hacer engrudo<sup>981</sup> y dos manos de papel<sup>982</sup>.

Paralelamente Robles y Génova<sup>983</sup> continuaron encargándose del dorado del corredor. En octubre se habían comprado 7 librillos<sup>984</sup>; éstas hojas servirían para separar los 2000 panes de oro que se compraron al batidor de oro Francisco García<sup>985</sup> al mes siguiente.

---

<sup>978</sup> Cuaderno de septiembre de 1537, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 23, fols. 6, 12v, 15v, 23 v.

<sup>979</sup> Cuaderno de septiembre de 1537, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 23, fol.22v.

<sup>980</sup> Cuaderno de septiembre de 1537, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 23, fol.23 v, 10v.

<sup>981</sup> Cuaderno de noviembre de 1537, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 25, fol. 2v.

<sup>982</sup> Cuaderno de noviembre de 1537, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 25, fol. 3v.

<sup>983</sup> Cuaderno de noviembre de 1537, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 25, fols. 7, 13v, 19v, 24v.

<sup>984</sup> 7 Lebrillos/librillos (papel, empleado para separar las hojas de oro. Cuaderno de octubre de 1537, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 24, fols. 2v.

<sup>985</sup> Cuaderno de noviembre de 1537, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 25, fols. 3v, 13v.

La técnica empleada fue el dorado al agua por lo que conjuntamente precisaron de huevos y de bol armenio<sup>986</sup>. Para su empleo, una vez preparada la superficie de madera, se aplicaba clara de huevo batida con agua y se templaba el bol armenio, que debía quedar muy bien disuelto en agua<sup>987</sup>. Con esta sustancia se hacía la primera capa de preparación más limpia y clara. Posteriormente se iban dando las sucesivas (al menos tres), más densas y, sobre la superficie bien seca de la anterior. Acto seguido, se humedecían las superficies impregnadas con bol con un pincel con agua y se extendían las láminas de oro, que se adherían inmediatamente. Estando aún húmedo se frotaba con un utensilio similar al colmillo de perro o de lobo hasta que quedara lustrosa y admirable.

Junto a esta técnica de dorado también se empleó el estaño<sup>988</sup> con aceite de linaza y huevos<sup>989</sup>, cuya tonalidad se identifica en las inscripciones PV de las jácenas<sup>990</sup>. Todos estos trabajos en el corredor fueron supervisados directamente por Julio y Alexandre<sup>991</sup>. De esta forma, en el mes de febrero 1538 asistimos a la culminación del dorado del aljarfe del corredor realizado por Miguel Quintana<sup>992</sup> y a los últimos retoques de carmín<sup>993</sup> empleando el temple de huevo<sup>994</sup>.

Más allá de los trabajos en dorado, la singularidad de los aljarfes reside en la decoración pictórica. Para analizar el proceso ornamental de las galerías contamos con las pinturas de los corredores del gabinete y con

---

<sup>986</sup> Cuaderno de noviembre de 1537, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 25, fol. 3v.

<sup>987</sup> CENNINI, Cenino, *El libro del ...*, p. 167.

<sup>988</sup> Cuaderno de noviembre de 1537, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 25, fol. 15.

<sup>989</sup> Cuaderno de noviembre de 1537, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 25, fols. 15, 17.

<sup>990</sup> Para el recubrimiento final pudo emplearse cera, por lo que adquirieron 2 libras y media Cuaderno de noviembre de 1537, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 25, fol.14.

<sup>991</sup> Cuaderno de noviembre de 1537, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 25, fol. 23.

<sup>992</sup> Cuaderno de febrero de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 26, fols. 7v, 14v, 20v.

<sup>993</sup> Cuaderno de febrero de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 26, fols. 10v.

<sup>994</sup> Cuaderno de febrero de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 26, fol.14v.

la documentación sobre el ornato del corredor principal, cuya decoración se ha perdido. Pensamos que los espacios tendrían una decoración similar, de esta forma, podemos aproximarnos al proceso ornamental y a su resultado.

En los corredores encontramos dos tipos de policromía: los pájaros con frutos y el lema imperial P(lus) V(oltre) sobre el fondo blanco y las tabicas con erizos, conejos y aves de caza y los casetones con los florones sobre fondo azul.

Junto a las frutas, las aves de vuelo y de caza son las grandes protagonistas de los techos de las Estancias; sin embargo, hasta el momento no han suscitado interés. Este hecho explica, en gran medida, la escasa atención prestada a su conservación. Como resultado, las pinturas de pajarillos presentan un lamentable deterioro y numerosas tabicas se han perdido o otras han sido repintadas, hasta el punto de perder su forma original<sup>995</sup>.

Cada especie recibe un minucioso tratamiento que las convierte en protagonistas de tan ilustre espacio. Igual que en los alfarjes de las frutas, para su ejecución de las tabicas pensamos que los pintores emplearon los *quadri riportati*, es decir, cada tabla se realizaría en el taller tomando modelos del natural y posteriormente, se colocaría en el techo donde quedaron enmarcadas.

Según Caneva, los pintores de las Logias Vaticanas emplearon animales muertos para realizar los retratos. Así consiguieron los modelos de las aves con las alas abiertas que fueron copiados rápidamente, sin atender en exceso a los detalles<sup>996</sup>.

Para captar la esencia de cada ser representado, Julio y Alexandre debieron analizar la anatomía, las inclinaciones, las posiciones estáticas o los sutiles movimientos de cada ave. Exceptuando la maestría manifiesta en el movimiento de las golondrinas, la mayor parte de los animales se pintan de forma estática. Cada animal se presenta de perfil siguiendo la misma dirección. La excepción, la constituyen, el búho y la lechuza que

---

<sup>995</sup> Un ejemplo de este tipo de actuaciones lo encontramos en la galería, en la que una perdiz aparece muy retocada con el cuerpo extremadamente redondeado, en el casetón opuesto encontramos un erizo que, acorde con el modelo de la sala de Túnez, si responde a estas características. Por tanto pensamos que en una de las intervenciones, el erizo fue transformado en perdiz.

<sup>996</sup>CANEVA, Giulia, CARPANETO, Giuseppe M., MERANTE, Angelo. «Composizione iconográfica e...», pp. 41-42.

miran hacia el espectador; posiblemente, porque el giro del cuello y la forma de la cabeza facilitarían su representación e identificación. Este hecho corrobora el empleo de los cuerpos de los animales muertos (recientemente) para analizar sus formas, músculos, piel, plumas, etc. De esta forma, se explica la homogeneidad en cuanto a la proporción, direccionalidad de la mirada y el empleo de los perfiles, sobre los que incide una luz procedente del lateral inferior izquierdo.

En las jaldetas encontramos series alternativas de dos - tres pajarillos que “revolotean” o “se posan” alegremente. Acorde con la importancia y con la atención prestada a los corredores, pensamos que cada fila correspondería a una especie diversa diferenciada con ligeras pinceladas, que ensalzaban los matices de cada ave.

Su plasmación se iniciaría entorno al mes de agosto, cuando vimos que se habían comprado papel y carbón. Para su ejecución, los pintores pudieron calcar las formas básicas (de ahí que todos tengan el mismo tamaño) sobre el fondo blanco de los estratos de preparación y a continuación pintaron las figuras empleando el temple de huevo<sup>997</sup>. De este modo, los pintores fueron combinando sutiles pinceladas de carmín, verde, genolí, añil y ocre<sup>998</sup> para representar las hojas, flores y frutas. También para dar vida a las aves como los verderones o verdecillos caracterizados por el tono amarillo de sus plumas, o los estorninos cuyos reflejos pudieron conseguirse al combinar el carmín y el carbón (adquiridos previamente) y el añil. Prácticamente a la vez, se pintaron las con flores de cardo y las tabicas.

Entre las vigas de los alfarjes de las paredes meridionales y septentrionales de los corredores de la Sala de Faetón y en el techo de la de Túnez, se encuentran una serie de tabicas ornamentadas con aves, conejos y erizos.

Pensamos que Julio y Alexandre<sup>999</sup> iniciaron la pintura de las tabicas en septiembre de 1537, mes en el que se compra un tablón de peral para

---

<sup>997</sup>En el caso de los azules Vasari recomienda el temple a la cola, para evitar que el color verde de la yema les diera cierto color verdoso. VASARI, Giorgio. *Las vidas ...*, p. 76.

<sup>998</sup>Cuaderno de febrero de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 26, fols. 10v, 20v, 22 v.

<sup>999</sup> Cuaderno de septiembre de 1537, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 23, fol. 24v.

las molduras de los corredores<sup>1000</sup>. Para su ejecución los pintores utilizaron los colores del taller, a los que incorporaron el carbón<sup>1001</sup> (base de la mayor parte de las figuras y los contornos) y el azul para el fondo<sup>1002</sup>. Finalmente se pegaron con cola en abril de 1538<sup>1003</sup>.

Paralelamente, Julio y Alejandro volvieron a pintar en el Corredor, donde un cantero<sup>1004</sup> había hecho algunas reformas. En esta ocasión, gran parte de los esfuerzos se centraron en la ejecución de los casetones con florones. El alfarje del Corredor Principal consta de 132 casetones, mientras que los de los Corredores que abrazan la Estufa suman 82.

En primer lugar había que hacer los diseños. Para ello, se pudo aprovechar el papel comprado en mayo de 1538<sup>1005</sup>. Para realizar los florones era preciso hacer un vaciado para conseguir el modelo<sup>1006</sup>, es decir, una figura a escala reducida empleando barro, yeso o cera<sup>1007</sup>.

En el caso de utilizar la cera, pudieron usar parte de la adquirida en marzo de 1538<sup>1008</sup>. Sin embargo, pensamos que, en esta ocasión, la mayor parte de los moldes se hicieron con barro. En efecto, durante el mes de mayo de 1538 encontramos la compra de dos cargas de barro: una de los

---

<sup>1000</sup> Cuaderno de septiembre de 1537, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 23, fol.22v.

<sup>1001</sup> Cuaderno de septiembre de 1537, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 23, fol. 18v.

<sup>1002</sup> Cuaderno de marzo de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 27, fol. 18v

<sup>1003</sup> Cuaderno de abril de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 28, fol. 2v.

<sup>1004</sup> Cuaderno de abril de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 28, fol. 1v.

<sup>1005</sup> Cuaderno de mayo de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 29, fol. 10v.

<sup>1006</sup> Cennini recoge dos procesos que pudieron ser empleados en la Alhambra, el vaciado empleando la cera que lo emla para vaciaruna moneda. CENNINI, Cenino, *El libro del ...*,pp. 233-234.

<sup>1007</sup> En el caso de la cera, Vasari recomienza añadirle un poco de sebo, trementina y brea. Una vez realizada la mezcla de la cera se formaba la figura dentro de un armazón de madera o de alambre, y sobre él se iba dando forma con punzones y con la ayuda de los dedos. VASARI Giorgio. *Las vidas de...*,p. 62.

<sup>1008</sup> Cuaderno de marzo de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 27, fol. 18v

tundidores<sup>1009</sup> y otra de barro de olleros para modelar<sup>1010</sup>. En este caso, los modelos se trabajan igual, pero sin el armazón (puesto que se agrietan) y prestando atención a la humedad, por lo que era preciso humedecer el barro de los modelos con paños mojados para que no se quiebre<sup>1011</sup>.

Después se realizaba el vaciado. Para ello, emplearon cenizas<sup>1012</sup> y agua. Una vez seca, la pasta se descartaba y la base de las cenizas se rellenaba con yeso<sup>1013</sup>. Por último se retirarían las cenizas quedando únicamente la forma del florón de yeso. Este proceso era muy laborioso y delicado de ahí que Miguel Quintana y Alexandre Mayner dedicaran 6 días<sup>1014</sup> a la elaboración de los moldes de los florones.

En este periodo se realizaron 182 florones. Como indicamos, el Corredor principal tiene 132 casetones que se corresponden con los florones y en el pequeño 82; faltarían 32 piezas que debieron realizarse en los periodos que no están documentados<sup>1015</sup>.

---

<sup>1009</sup>Cuaderno de mayo de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 29, fol.7 v.

<sup>1010</sup> Cuaderno de mayo de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 29, fol.22.

<sup>1011</sup> VASARI Giorgio. *Las vidas de ...*,p. 62.

<sup>1012</sup> Cuaderno de mayo de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 29, fol. 6v. El empleo de las cenizas para hacer moldes de yeso o estuco también lo recoge Francisco de Holanda: "junto al grutesco está el hacer de estuque que es pintura de bajo relieve hecha de polvo de mármol y calcina muy apurado y tierra puteolana y muy frecuentado en ellos; se hecha sobre clavos de metal y no de hierro por amor del hollín: toma muy bien encima el oro y el azul de acre y su modo es de grutesco. Pacheco también recomienda el uso de la ceniza realizar cola y aparejo PACHECO, Francisco. *El arte de...*,p. 481.

<sup>1013</sup> En las cuentas de enero de 1542 encontramos la compra de cera y de yeso mate para los florones. Así como de panes de oro y materiales para el dorado.

<sup>1014</sup> Cuaderno de mayo de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 29, fol. 10v.

<sup>1015</sup> En este sentido, el hecho de que no tengamos información desde diciembre de 1540 a abril de 1541, plantea la posibilidad de que en estos meses se realizaran los florones que faltaban.



Para pintar el azul del fondo de los casetones empleó una capa de añil<sup>1016</sup> y albayalde al temple graso (huevo<sup>1017</sup>, aceite de linaza<sup>1018</sup> y agua) y sobre ella, Alexandre dio una capa de esmalte<sup>1019</sup>. Finalmente se realizaron los retoques con bermellón<sup>1020</sup>.

Mientras se procedía a la decoración<sup>1021</sup>, estos espacios comenzaron a guarnecerse. Para ello el maestro Caspin “hizo 8 bisagras para dos pares de puertas del estufa”<sup>1022</sup> y al mes siguiente el cerrajero Santiago hizo dos hierros<sup>1023</sup>. No obstante, fueron las vidrieras de Arnao de Vergara<sup>1024</sup> las que otorgaron una extraordinaria riqueza y luminosidad pictórica a las Estancias.

Los últimos retoques se realizaron durante el verano. En junio de 1538 encontramos la compra de 20 espuestras, aceite y huevos<sup>1025</sup>. Por lo

---

<sup>1016</sup> Cuaderno de mayo de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 29, fol. 20.

<sup>1017</sup> Cuaderno de mayo de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 29, fol. 23.

<sup>1018</sup> Cuaderno de mayo de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 29, fol. 10v.

<sup>1019</sup> Tres libras y diez onzas de esmalte. de abril de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 28, fol. 3v

<sup>1020</sup> Cuaderno de mayo de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 29, fol. 23C, 3 onzas de bermellón.

<sup>1021</sup> Este procedimiento se evidencia en los resultados obtenidos en la Memoria de restauración. Caso ejemplar. Alfarje de la Antecámara. Caja 625. Juan Aguilar Gutiérrez y Bárbara Hasbach Lugo. Agora S. L. Memoria del conjunto del Peinador Alto de la Alhambra. Pinturas murales artesonados pétreos- diciembre 2000 –septiembre de 2001. APAG, p. 79.

<sup>1022</sup> Cuaderno de abril de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 28, fol. 9v.

<sup>1023</sup> Cuaderno de mayo de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 29, fol. 3v.

<sup>1024</sup> Cuaderno de mayo de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 29, fol. 3v. En la Alhambra también hizo vidrieras para los baños y las cuadras. En la estufa asentó 5 vidrieras pintadas, adobó vidrieras en la estufa e hizo de una portada que posiblemente correspondería con el arco principal. Todas se rompieron en el polvorín de 1590.

<sup>1025</sup> Cuaderno de junio de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 30, fol. 21.

que pensamos que Julio y Alexandre<sup>1026</sup> estarían concluyendo las pinturas para dar coherencia a toda la superficie. Al mes siguiente Miguel Quintana doró<sup>1027</sup> los 182 florones realizados junto a Mayner, y a finales de agosto fueron asentados<sup>1028</sup> en los corredores empleando los clavos<sup>1029</sup> que limó Santiago el cerrajero<sup>1030</sup>. Los últimos retoques del dorado se realizaron en septiembre, empleando 100 panes de oro suministrados por Francisco García<sup>1031</sup>.

En cuanto a la decoración mural, la actualidad, únicamente podemos admirar el ornato de los tres Corredores de la Estufa, puesto que las desgastadas pinturas del Corredor principal fueron eliminadas. No obstante, Simón de Argote ofrece algunas noticias sobre su estado a principios del siglo XIX:

“En sus arcos rebajados, se ven restos de adornos de pinturas, executados con perfección, por el estilo de las lochas de Rafael. En los plafones 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 arcos”<sup>1032</sup>.

Si comparamos esta descripción con las pinturas de los corredores de la Sala de Faetón, se evidencia la homogeneidad ornamental de los corredores de la Estufa. Este hecho se corrobora en la documentación

---

<sup>1026</sup> Cuaderno de junio de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 30, fol. 22.

<sup>1027</sup> Para ello pudo emplear el algodón. Cuaderno de julio de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 31, fol. 3V

<sup>1028</sup> Ayudados previsiblemente por la cola de engrudo. Cuaderno de agosto de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 32, fol. 10v.

<sup>1029</sup> Compra de clavos en agosto de 1538. AA. En la restauración se identificaron tres clavos por cada florón en el alfarje de la antecámara. Caja 625. Juan Aguilar Gutiérrez y Bárbara Hasbach Lugo. *Agora S. L. Memoria del conjunto del Peinador Alto de la Alhambra. Pinturas murales artesonados pétreos-* diciembre 2000 –septiembre de 2001. APAG, p. 80.

<sup>1030</sup> Cuaderno de agosto de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 32, fol. 10v, 11v.

<sup>1031</sup> Cuaderno de septiembre de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 33, fol. 2V

<sup>1032</sup> ARGOTE, Simón. *Nuevos paseos históricos...*, p. 188.

donde se deduce que el ornato de los corredores fue realizado de forma prácticamente contemporánea y en él, se emplearon técnicas similares.

Los resultados recogidos en la Memoria de restauración muestran que el soporte de las pinturas de los corredores se compone por una base de ladrillo sobre la que se echaron dos capas de mortero de cal y arena. Sobre el segundo estrato aún fresco, se marcaron las líneas generales de la composición de los zócalos y, al final se superpuso un estuquillo de cal y árido de mármol muy fino<sup>1033</sup>.

Como era habitual, antes de plasmar el programa iconográfico se realizaron los diseños y cartones. Para ello, en mayo de 1538 se compró engrudo, las cuatro manos de papel y la carga de carbón<sup>1034</sup>, necesaria para traspasar las formas a la pared a través de los calcos. Otro paso previo<sup>1035</sup> era la organización de las tareas y la adaptación de los andamios, por lo que ese mismo mes se compraron sogas<sup>1036</sup> y escobas<sup>1037</sup>. Sin embargo, no fue hasta la conclusión de las pinturas de los techos cuando se procedió a la ejecución de los murales.

En primer lugar se marcaron las líneas de composición. Estas debieron ser realizadas durante el mes de septiembre puesto que se compraron 2 madejas de hilo<sup>1038</sup> que posiblemente se utilizaron para

---

<sup>1033</sup> Caja 625. Juan Aguilar Gutiérrez y Bárbara Hasbach Lugo. Agora S. L. Memoria del conjunto del Peinador Alto de la Alhambra. Pinturas murales artesonados pétreos-diciembre 2000 –septiembre de 2001. APAG, p. 74.

<sup>1034</sup> Cuaderno de mayo de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 29, fols. 6v, 8v, 20.

<sup>1035</sup> Otro aspecto que nos resulta muy interesante y que debió de realizarse de forma temprana es la aplicación de una tinta oscura. Esta policromía (que ya fue empleada por Perino en Génova y que hoy resulta fácilmente perceptible) contribuía a ensalzar la tonalidad cromática de las guirnaldas y figuras.

<sup>1036</sup> Las sogas que también se vendían por cabezas. Había dos tipos: una de soga crizneja (trenzada), llana gorda que valía un maravedí por cada braza o una más sencilla por la que por dos brazas se pagaban tres blancas. Pensamos que la variedad elegida fue la primera y cada cabeza tendría una medida de 12 brazas, a ellas se unieron dos tomizas buenas para coser de un valor de 8 maravedíes cada una, resultando así los 40 maravedíes del precio final. *Las ordenanzas que...*, p. 200.

<sup>1037</sup> Cuaderno de mayo de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 29, fols. 10v, 20.

<sup>1038</sup> Cuaderno de septiembre de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 33, fol. 3v.

realizar las cuadrículas o para definir los trazos geométricos en la pared<sup>1039</sup> y sogas; que también podrían emplearse a modo de cordel<sup>1040</sup>. Al mismo tiempo compraron dos manos de papel<sup>1041</sup> con los que se realizarían cartones como fase previa a la decoración.

La técnica pictórica empleada en la decoración de los corredores fue el temple graso<sup>1042</sup>, por lo que junto a los aglutinantes más frecuentes se añadió una cantidad superior de aceite<sup>1043</sup>. Los colores más empleados en este periodo fueron el verde y el esmalte claro y oscuro<sup>1044</sup>; para temprarlos se compraron 10 ollas. Una vez molidos era conveniente diferenciar las distintas tonalidades, para ello se compraron numerosas escudillas<sup>1045</sup>.

En marzo de 1539 se cambió de espacio por lo que los operarios adaptaron los andamios empleando dos cabezas de sogas y dos de tomizas<sup>1046</sup>. Paralelamente se compraron esponjas<sup>1047</sup>, que servirían para

---

<sup>1039</sup> Aguilar encontró muestras de líneas incisas en los zócalos. Pero también se podrían emplear en seco. Caja 625. Juan Aguilar Gutiérrez y Bárbara Hasbach Lugo. Agora S. L. Memoria del conjunto del Peinador Alto de la Alhambra. Pinturas murales artesonados pétreos- diciembre 2000 –septiembre de 2001. APAG, p.76.

<sup>1040</sup> Cuaderno de septiembre de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 33, fol. 6v.

<sup>1041</sup> Cuaderno de septiembre de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 33, fol. 3v.

<sup>1042</sup> Caja 625. Juan Aguilar Gutiérrez y Bárbara Hasbach Lugo. Agora S. L. Memoria del conjunto del Peinador Alto de la Alhambra. Pinturas murales artesonados pétreos- diciembre 2000 –septiembre de 2001. APAG, p. 76.

<sup>1043</sup> Cuaderno de septiembre de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 33, fol. 6v.

<sup>1044</sup> Cuaderno de septiembre de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 33, fol. 4v.

<sup>1045</sup> Cuaderno de septiembre de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 33, fol. 3v.

<sup>1046</sup> Cuaderno de marzo de 1539, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 34, fol. 7v. Según la Rae las tomizas son cuerdas o soguillas de esparto. Su tamaño pequeño indica que serían empleadas para sujetar piezas pequeñas. Como se recoge en la regulación del gremio de esparteros se vendían por cabezas. En las ordenanzas se aprecian varios precios, por lo que pensamos que correspondería con la variedad más económica que tenía un precio de 7, puesto que la variedad de que es “buena para coser y encañar de veinte y cuatro brazos” valía 8 maravedíes. *Las ordenanzas que ....* pp. 197- 200.

<sup>1047</sup> Cuaderno de marzo de 1539, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 34, fol. 4v.

extender la cola de caseína sobre la pared, y las salseras<sup>1048</sup> para diferenciar los pigmentos y sus tonalidades.

Hasta el momento hemos visto que los aglutinantes usados sobre madera eran el huevo y el aceite; sin embargo, desde este momento asistimos a la intensificación de las peticiones semanales de leche, material que ofrece múltiples posibilidades.

Para obtener la leche cuajada se adquirieron ollas que sirvieron para calentar<sup>1049</sup> la leche<sup>1050</sup> y manojos de ramas<sup>1051</sup>. Con esta cuajada se podía pintar directamente, pero su uso debía de ser diario. En este sentido, las grandes cantidades de leche, ollas y ramas adquiridas a lo largo del mes de abril<sup>1052</sup> nos conducen a pensar que nos encontramos ante la preparación de cola a la caseína. En efecto, como vimos en el apartado de las técnicas, la cuajada deshidratada se podía guardar y emplear posteriormente incorporando cal apagada<sup>1053</sup>.

Mientras tanto se concluyó el dorado aplicando 80 panes de oro, al mes siguiente se compraron dos manos de papel<sup>1054</sup> sobre el que se irían definiendo las variadas formas grutescas, mientras se procedía a la pintura del bermellón<sup>1055</sup> aglutinado con huevo<sup>1056</sup>. Las pinturas debieron avanzar

---

<sup>1048</sup> Cuaderno de marzo de 1539, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 34, fol. 5 v. (3 docenas= 36).

<sup>1049</sup> Para ello se pidieron dos cargas de leña: Cuaderno de marzo de 1539, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 34, fols. 5v, 12v.

<sup>1050</sup> Primero se compró un cuarto, 5v y posteriormente continuaron las compras semanales; Cuaderno de marzo de 1539, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 34, fols.5v, 7v, 21v.

<sup>1051</sup> Cuaderno de marzo de 1539, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 34, fol. 11v.

<sup>1052</sup> Cuaderno de abril de 1539, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 35, fols. 10, 22.

<sup>1053</sup> En junio de 1538 se había comprado amoniaco. Cuaderno de junio de 1538, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 30, fol. 21.

<sup>1054</sup> Cuaderno de mayo de 1539, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 36, fol. 7v

<sup>1055</sup> Cuaderno de mayo de 1539, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 36, fol. 22.

<sup>1056</sup> Cuaderno de mayo de 1539, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 36, fol. 37.

de forma ágil durante el verano, puesto que en octubre<sup>1057</sup> comenzó a realizarse el dorado que, en esta ocasión, corrió a cargo de Delgado<sup>1058</sup>.

Los últimos retoques se realizaron en otoño, empleando el huevo y la leche del día<sup>1059</sup> y a principios de diciembre de 1539 el corredor ya estaba pintado<sup>1060</sup>; únicamente restaba consolidar el tejado con una cuarta y medio de yeso<sup>1061</sup>.

Aunque los pintores comenzaron la decoración de la Estufa a finales de 1539, los corredores se terminaron años más tarde. Entre febrero y abril de 1540 se pusieron los tiradores y los cerrojos<sup>1062</sup> de las puertas y ventanas. En abril de 1541, las pinturas fueron retocadas por los pintores Julio y Alexandre<sup>1063</sup>, que se encargó principalmente de pintar con azul<sup>1064</sup>, molido previamente por uno<sup>1065</sup> de sus colaboradores.

Nos parece especialmente interesante destacar, el envío de trazas del Corredor al Emperador. La primera referencia que tenemos es la petición de papel para realizar las trazas del suelo en noviembre de 1541<sup>1066</sup>. En

---

<sup>1057</sup> Cuaderno de octubre de 1539, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 37, fol.3v: resina, harina (para hacer engrudo) y ámbar.

<sup>1058</sup> Cuaderno de octubre de 1539, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 37, fol. 4.

<sup>1059</sup> Cuaderno de octubre de 1539, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 37, fol. 5.

<sup>1060</sup> Cuaderno de diciembre de 1539, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 38, fol. 3. La primera petición es de “De dos cabezas de tomizas para el corredor pintado”.

<sup>1061</sup> Cuaderno de diciembre de 1539, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 38, fol. 14v.

<sup>1062</sup> Cuaderno de febrero de 1540, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 39, fol. 8v.

Cuaderno de abril de 1540, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 40, fol. 9v.

<sup>1063</sup> Cuaderno de abril de 1541, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 46, fol. 24.

<sup>1064</sup> Cuaderno de abril de 1541, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 46, fol. 10 v.

<sup>1065</sup> Cuaderno de abril de 1541, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 46, fol. 13.

<sup>1066</sup> Cuaderno de noviembre de 1541, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 2, legajo 3, fol. 15v.

marzo de 1542 se pidió hoja de milán para enviar las trazas de la Casa Real al Emperador<sup>1067</sup>, en ella pensamos que debieron incluirse “las trazas del corredor pintado” para las cuales se pidieron 3 manos de papel de marca mayor y otra menor<sup>1068</sup>. Estas peticiones de papel para realizar las trazas del Corredor, coinciden con la presencia de Julio (que en noviembre de 1541 trabajó únicamente 6 días<sup>1069</sup> y en marzo de 1542, 20 días)<sup>1070</sup>, por lo que pensamos que él sería el encargado de la correcta plasmación de la decoración de grutescos.

De esta forma se evidencia la importancia de las logias de las Estancias Imperiales visibles desde la ciudad, dotadas de una extraordinaria calidez y luminosidad. Gracias a la incidencia de los rayos de sol, su reflejo dorado resplandecería como una corona sobre los muros de la Casa Real de la Alhambra.

A partir de diciembre de 1539 asistimos a la decoración pictórica de la Estufa, la joya más preciada de las Estancias Imperiales.

En este pequeño espacio se concentra la mayor parte de la carga simbólica de todo el conjunto: las historias de Faetón y las escenas de la Campaña de Túnez. Todo ello, rodeado por un minucioso trabajo de grutescos cuyo esmero y delicadeza se reflejaron en una obra gestada y desarrollada en un prolongado tiempo de ejecución.

La Estufa se compone de dos espacios comunicados por un gran arco central. Desde el corredor principal se accede a la Antesala y desde ella al Gabinete, una sala pequeña rodeada por los corredores al saliente, norte y poniente.

Hoy, encontramos un espacio que ha sido muy transformado a lo largo de los años. Una de las mayores modificaciones corrió a cargo de Torres Balbás. En su intento por devolver a la torre su aspecto original, se

---

<sup>1067</sup> Cuaderno de marzo de 1542, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 2, legajo 3, fol. 6.

<sup>1068</sup> Cuaderno de marzo de 1542, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 2, legajo 3, fol. 7v.

Las últimas compras datan de octubre de 1542. Cuaderno de octubre de 1542, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 2, legajo 10, fol.3v.

<sup>1069</sup> Cuaderno de noviembre de 1541, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 2, legajo 3, fol. 25.

<sup>1070</sup> Cuaderno de marzo de 1542, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 2, legajo 3, fol. 26v.

hicieron numerosas reformas que implicaron el desmonte del suelo para potenciar la verticalidad del antiguo alminar, desde la sala de abajo. Como resultado, al intentar traspasar el arco de medio punto nos situamos frente al vacío, ante una torre hueca. Este hecho, dificulta enormemente el conocimiento de este espacio carismático que se gestó en los albores del siglo XVI.

En la documentación del Archivo de la Alhambra todo el conjunto se denomina *estufa*, pero basándonos en los materiales adquiridos y en las diferencias técnicas y compositivas, hemos conseguido diferenciar los trabajos de la Sala de Faetón (Gabinete o Cámara) realizados entre diciembre de 1539 y enero 1542, y los de la Sala de Túnez (Antecámara) iniciados en enero de 1542 y concluidos en marzo 1546.

#### El Gabinete o la Sala de Faetón (1539-1542)

El Gabinete es una estancia rodeada en tres de sus lados por tres conjuntos de ventanas triples (que recuerdan a los utilizados por Machuca en la fachada meridional del Palacio de Carlos V) y conectada con la Antecámara a través de un gran arco de medio punto.

Uno de los aspectos más destacados es la linterna de época nazarí, repolicromada en el siglo XVI. Según la Memoria de restauración, la policromía parte de una base de cola animal sobre la que se dispuso el aparejo de yeso y cola. Sobre esta superficie se realizaría la pintura de azul y verde al temple y, posteriormente, se hizo el dorado al agua empleando el bol rojo<sup>1071</sup>. A nuestro juicio, las similitudes de esta policromía con las del Cuarto Dorado del Mexuar indican que la decoración de la linterna de la Estufa debió realizarse en las primeras reformas de la torre. Entre 1539 y 1540, las intervenciones se concentraron en la realización de los retoques del verde y el azul (empleando la cola de caseína)<sup>1072</sup> y de la inscripción,

---

<sup>1071</sup> Caja 625. Juan Aguilar Gutiérrez y Bárbara Hasbach Lugo. Agora S. L. Memoria del conjunto del Peinador Alto de la Alhambra. Pinturas murales artesonados pétreos-diciembre 2000 –septiembre de 2001. APAG, p. 78.

<sup>1072</sup> Cuaderno de diciembre de 1539, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 38, fol. 23v. Un manojo de ramas y leche.



empleando minio<sup>1073</sup> y bermellón aglutinados con óleo<sup>1074</sup>. Para agilizar las obras, en febrero de 1540 se contrató al pintor Miguel Quintana, pintor<sup>1075</sup>.

Por otra parte, Nicolao da Génova<sup>1076</sup> se encargó de moler los colores para Julio y Alexandre<sup>1077</sup> que, por este tiempo, decoraban, con temple a la caseína<sup>1078</sup> y al huevo<sup>1079</sup>, el bello friso dorado con motivos de grutescos y aves que bordea la estancia.

Durante el mes de abril los pintores no trabajaron, por lo que las pinturas del techo no se concluyeron hasta junio. En efecto, tras la intervención de Ramirez<sup>1080</sup>, las techumbres fueron cubiertas por 12 varas de anejo<sup>1081</sup>.

Aprovechando los andamios reforzados con sogas y cuerdas<sup>1082</sup>, Diego y Martín Mendoza<sup>1083</sup> procedieron al enlucido en junio de 1540.

---

<sup>1073</sup> Cuaderno de diciembre de 1539, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 38, fol. 21 v.

<sup>1074</sup> Caja 625. Juan Aguilar Gutiérrez y Bárbara Hasbach Lugo. Agora S. L. Memoria del conjunto del Peinador Alto de la Alhambra. Pinturas murales artesonados pétreos-diciembre 2000 –septiembre de 2001. APAG, p. 78

<sup>1075</sup> Cuaderno de febrero de 1540, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 39, fols. 2v 3,5.

<sup>1076</sup> Cuaderno de febrero de 1540, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 39, fol. 12v.

<sup>1077</sup> Cuaderno de febrero de 1540, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 39, fol. 23v.

<sup>1078</sup> Cuaderno de febrero de 1540, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 39, fols. 13v, 17, 20.

<sup>1079</sup> Cuaderno de febrero de 1540, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 39, fols. 14, 15v, 16v, 21v.

<sup>1080</sup> Cuaderno de junio de 1540, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 41, fols. 10v,11.

<sup>1081</sup> Cuaderno de junio de 1540, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 41, fol. 15.

<sup>1082</sup> Cuaderno de junio de 1540, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 41, fols. 1, 4v.

<sup>1083</sup> Cuaderno de junio de 1540, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 41, fols. 14V, 16.

Teniendo en cuenta que este se realizaría empleando la mezcla<sup>1084</sup> que se había subido poco antes, pensamos que se trataría de la segunda capa de mortero de cal y arena<sup>1085</sup>. Sobre ella que se dieron las primeras pinceladas al fresco de los amorcillos y las escenas de Faetón, y se dibujaron las líneas incisas y de composición de los zócalos.

La principal carga simbólica de la Estufa se encuentra sobre las claves de los arcos centrales. A lo largo de la estancia se representan cuatro episodios del mito de Faetón enmarcados en elegantes cuadros de estuco. Una fábula moral, cuya importancia reside, además, en ser la primera representación pictórica de este mito en España.

Sosteniendo la escena de la *Metamorfosis*, se representa una pareja de amorcillos, que reposan sobre el arco principal, y dos parejas de figuras femeninas en los lados oriental y occidental sostienen la figuración de *Faetón ante Apolo en el Templo del Sol* y el *Llanto por la muerte de Faetón*.

Como anteriormente apuntamos, el principal encargado de la ejecución las historias y amorcillos debió ser Alexandre Mayner y, para ello, empleó una base de fresco y posteriormente fueron terminados con un temple a la cola<sup>1086</sup>.

Aprovechando la superficie aún húmeda del muro las figuras de los *putti* (y por analogía las figuras femeninas) quedaron definidas para siempre gracias a las líneas incisas dejadas en sus contornos tras el uso de los cartones<sup>1087</sup>. Sobre el *intonaco* aún fresco, durante varias jornadas Mayner fue dando vida a estos elegantes seres alados con sutiles pinceladas de

---

<sup>1084</sup> Previamente una bestia había subido mezcla. Cuaderno de junio de 1540, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 41, fol. 15.

<sup>1085</sup> Según Galera, la mezcla se hacía con cal y arena. GALERA MENDOZA, Esther. La organización de la producción. Costos, materiales, técnicas y tipologías. En LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (Coord.) *Arquitectura doméstica en la Granada Moderna*. Fundación Albaicín. Granada, 2009, p. 230.

<sup>1086</sup> Caja 625. Juan Aguilar Gutiérrez y Bárbara Hasbach Lugo. Agora S. L. Memoria del conjunto del Peinador Alto de la Alhambra. Pinturas murales artesonados pétreos-diciembre 2000 –septiembre de 2001. APAG,p. 72 Teniendo en cuenta que presentan características similares a los angelitos pensamos que pudieron ser realizadas con la misma técnica.

<sup>1087</sup> Cuaderno de junio de 1540, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 41, fol. 12. Compra de dos manos de papel.

almagra y verde<sup>1088</sup> aglutinadas con agua o con caseína hasta conformar las carnaciones. Un procedimiento similar emplearía para la ejecución de las figuras de los laterales aunque, en este caso, junto a la almagra predominaría el fondo de la tierra verde y ocre sobre las que se fueron modelando los ropajes. Aunque no se tomaron muestras de las pinturas de las Historias de Faetón, según los restauradores también debieron ser realizadas al fresco<sup>1089</sup> acabado a seco.

Acorde con los procedimientos recogidos por Doerner, el empleo de la caseína sobre el encalado fresco dotaría a las pinturas de una sensación más grisácea que el fresco, pero muy resistente<sup>1090</sup>. A la postre se dieron los retoques a seco para dotarlo del brillo y de la textura que caracteriza las pinturas realizadas sobre tabla o lienzo. Por tanto, una vez seca la superficie las formas se modelaron realzando los contornos y las sombras por medio del temple a la cola de caseína, lo que explica las constantes peticiones de leche. Al final se darían ligeros toques de blanco matizado con carbón y tierras<sup>1091</sup>, aglutinados con la cola o directamente con leche, que otorgarían a la pintura una mayor resistencia y luminosidad.

Mientras Mayner se encargaba personalmente de las figuras y las historias, Aquiles debió realizar las pinturas de grutescos. Las pinturas sobre fondo rojo se caracterizan por una minuciosa decoración pictórica caracterizada por la presencia de sutiles *candelieri* y dóciles dragones que flanquean las arquitecturas ilusorias (con molduras de oro y estucos marmoleados) que acogen a los dioses de la antigüedad. Todo ello, enlazado a través de sutiles collares y frondosas guirnalda de jazmín.

---

<sup>1088</sup> Caja 625. Juan Aguilar Gutiérrez y Bárbara Hasbach Lugo. Agora S. L. Memoria del conjunto del Peinador Alto de la Alhambra. Pinturas murales artesonados pétreos-diciembre 2000 –septiembre de 2001. APAG, p. 157.

<sup>1089</sup> AGUILAR GUTIÉRREZ, Juan y HASBACH LUGO, Bárbara. «Restauración y conservación...», p. 130.

Caja 625. Juan Aguilar Gutiérrez y Bárbara Hasbach Lugo . Agora S. L. Memoria del conjunto del Peinador Alto de la Alhambra. Pinturas murales artesonados pétreos-diciembre 2000 –septiembre de 2001. APAG, p. 72.

<sup>1090</sup> DOERNER, Max. *Los materiales de ...*,p. 194.

<sup>1091</sup> Caja 625. Juan Aguilar Gutiérrez y Bárbara Hasbach Lugo . Agora S. L. Memoria del conjunto del Peinador Alto de la Alhambra. Pinturas murales artesonados pétreos-diciembre 2000 –septiembre de 2001. APAG, p. 157.

En esta ocasión las pinturas se realizaron a la cal, empleando un estuquillo de cal y óxido de hierro<sup>1092</sup>, es decir, de almagra. Sobre esta base, se presentó un programa de gran variedad y suntuosidad que se refleja en las compras de papel para los cartones; en efecto en agosto de 1540 se compraron 22 manos<sup>1093</sup>.

Las pinturas de figuras y de grutescos sobre fondo rojo se realizaron empleando el temple a la cola<sup>1094</sup>, por lo que los pintores compartían la misma paleta cromática y los útiles y aglutinantes para crear los colores. En este sentido, ambos emplearon de forma paralela los pigmentos adquiridos que, durante este periodo, fueron molidos por Nicolao da Génova y aplicados con leche. Entre ellos destaca el carbón<sup>1095</sup>, empleado como pigmento individual; el añil<sup>1096</sup>, que dotaba a las pinturas de un intenso color azul<sup>1097</sup> y el albayalde<sup>1098</sup>, un pigmento esencial para dar los toques de color y ensalzar el contraste entre las luces y las sombras como observamos en las jarras.

En estos momentos los pigmentos utilizados debieron de ser el carbón y el añil, molidos por Nicolao<sup>1099</sup> y empleados con la cola<sup>1100</sup>.

---

<sup>1092</sup> Caja 625. Juan Aguilar Gutiérrez y Bárbara Hasbach Lugo . Agora S. L. Memoria del conjunto del Peinador Alto de la Alhambra. Pinturas murales artesonados pétreos-diciembre 2000 –septiembre de 2001. APAG, p. 73.

<sup>1093</sup> Cuaderno de agosto de 1540, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 42, fols.6, 26. Dos manos de papel de marca 170 para los pintores/Una resma de papel y media libra de estopas.

<sup>1094</sup> Caja 625. Juan Aguilar Gutiérrez y Bárbara Hasbach Lugo. Agora S. L. Memoria del conjunto del Peinador Alto de la Alhambra. Pinturas murales artesonados pétreos-diciembre 2000 –septiembre de 2001. APAG, p. 73.

<sup>1095</sup> Cuaderno de agosto de 1540, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 42, fol.7

<sup>1096</sup> Cuaderno de agosto de 1540, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 42, fol.6

<sup>1097</sup> Las muestras obtenidas no incluyen el añil. Este hecho podría deberse a que durante el envejecimiento este color se pierde. En este sentido, las lagunas presentes en la escena de la metamorfosis o en los ropajes de las virtudes podrían indicar su presencia.

<sup>1098</sup> Cuaderno de agosto de 1540, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 42, fol.8. 2 libras.

<sup>1099</sup> Cuaderno de agosto de 1540, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 42, fols.11, 12.

<sup>1100</sup> Cuaderno de agosto de 1540, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 42, fol. 3, 4v. Compras de leche.

Asimismo se compraron 100 panes de oro<sup>1101</sup> para enriquecer las pinturas. En septiembre de 1540 compraron azul<sup>1102</sup>, pigmento básico para realizar las vestiduras de las figuras femeninas y crear diversas tonalidades de verdes y púrpuras, como el de los dragones y las bayas.

Uno de los meses en los que se documenta un mayor volumen en la adquisición de pigmentos fue diciembre de 1540. A lo largo de este mes continuaron pintándose ciertas figuras con cola<sup>1103</sup>, pero también se incorporaron pigmentos que precisaban del temple<sup>1104</sup> de huevo<sup>1105</sup>, como el albayalde<sup>1106</sup>. En este caso, los encargados de su preparación fueron Aenzina, un peón y Juan Paez<sup>1107</sup>. Las noticias más destacadas son las compras de verde<sup>1108</sup> (1,5 libras y 3 onzas), empleado a la cola de caseína para conformar las frondosas guirnaldas y la vegetación de las historias, además de bermellón (4,6 libras)<sup>1109</sup> con el que se matizaron las formas de los dioses y reforzaron los contrastes y volúmenes sobre el intenso fondo de la almagra.

De esta forma, vemos cómo los colores fueron construyendo las arquitecturas, las figuras y grutescos. Los ornamentos se consiguieron a través de la superposición de tintas planas y realzándose los volúmenes con toques de luz proporcionados por el albayalde matizado con carbón.

---

<sup>1101</sup> Cuaderno de agosto de 1540, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 42, fol. 6.

<sup>1102</sup> Cuaderno de septiembre de 1540, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 43, fol. 3v

<sup>1103</sup> Cuaderno de diciembre de 1540, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 45, fols. 7v Leche 3, 4v, 12,17, 22

<sup>1104</sup> Cuaderno de diciembre de 1540, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 45, fol. 14. Compra de tres ollas.

<sup>1105</sup> Cuaderno de diciembre de 1540, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 45, fols. 4v, 13, 14,17.

<sup>1106</sup> Cuaderno de agosto de 1540, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 42, fol.6.

<sup>1107</sup> Cuaderno de diciembre de 1540, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 45, fols.14, 20.

<sup>1108</sup> Cuaderno de diciembre de 1540, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 45, fol.15.

<sup>1109</sup> Cuaderno de diciembre de 1540, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 45, fol.17.

Los delicados *candelieri* de las franjas laterales debieron realizarse en torno al mes de mayo de 1541.

Sobre un pulido fondo blanco (conseguido con estuquillo de cal y árido de mármol)<sup>1110</sup> se realizaron sutiles figuras empleando el temple magro. Al analizar las pinturas (que prácticamente no han recibido ningún repinte) se pueden apreciar las pinceladas directas y la acentuación de las formas a través de pequeños trazos con tintas planas.

Un aspecto muy destacado es, que para potenciar el color, se empleó una tinta sepia, realizada posiblemente con una aguada de almagra<sup>1111</sup>; sobre esta superficie se pintó con temple magro. Como resultado, de esta sabia combinación, las pinturas gozan de una gran intensidad.

La Sala de Faetón se completa con zócalos estucados muy maltratados por el tiempo. Una de las peculiaridades de los zócalos reside en la presencia de la sinopia en la primera capa de preparación y de líneas incisas en la capa de mortero de 12mm<sup>1112</sup>. Sobre esta base se aplicó un estuquillo, compuesto por cal, árido de mármol, yeso y cola<sup>1113</sup>; una vez seco, se procedió a la pintura empleando el temple a la cola.

Estimamos que Alexandre realizó la pintura de los zócalos entre octubre de 1541 (fecha en la que se sube tierra a la Estufa<sup>1114</sup> y se compran grandes cantidades de carbón) y mayo de 1542, cuando Julio reduce sus intervenciones en la Alhambra.

Una de las peculiaridades de estos zócalos se encuentra en el empleo de cuadrículas realizadas con hilos para ubicar los roleos a modo de

---

<sup>1110</sup> Caja 625. Juan Aguilar Gutiérrez y Bárbara Hasbach Lugo. Agora S. L. Memoria del conjunto del Peinador Alto de la Alhambra. Pinturas murales artesonados pétreos-diciembre 2000 –septiembre de 2001. APAG, p. 73.

<sup>1111</sup> Cuaderno de mayo de 1541, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 45, fol. 7. Compras de huevos, aceite y almagra.

<sup>1112</sup> Caja 625. Juan Aguilar Gutiérrez y Bárbara Hasbach Lugo. Agora S. L. Memoria del conjunto del Peinador Alto de la Alhambra. Pinturas murales artesonados pétreos-diciembre 2000 –septiembre de 2001. APAG, pp. 70, 74.

<sup>1113</sup> Caja 625. Juan Aguilar Gutiérrez y Bárbara Hasbach Lugo. Agora S. L. Memoria del conjunto del Peinador Alto de la Alhambra. Pinturas murales artesonados pétreos-diciembre 2000 –septiembre de 2001. APAG, p. 74.

<sup>1114</sup> Cuaderno de octubre de 1541, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 2, legajo 2, fols. 21v.

grisallas. Para conseguir el efecto marmóreo, se utilizó el negro carbón<sup>1115</sup> con tonos azulados a la cola<sup>1116</sup> y, posiblemente, se usó cera<sup>1117</sup> caliente, método que ya había sido empleado por el maestro de Udine para realizar los estucos.

En la actualidad, llama la atención el vacío dejado por los bellos brocados de estaño<sup>1118</sup> sobre el intenso fondo bermellón, así como el desgaste de las bellas figuras de putti cabalgando sobre animales marinos y otros seres fantásticos, realizados por Julio entorno al mes de enero de 1542<sup>1119</sup>. No obstante, aún es posible apreciar los dorados sobre los mármoles fingidos del arco principal, en los que se aprecia la cuadrícula, posiblemente con el objetivo de crear efectos musivarios.

#### La Sala de Túnez (1540-1546)

La sala donde se representan las escenas de la campaña de Túnez fue la última en ser decorada. En ella encontramos ocho grandes escenas de los acontecimientos relativos a la batalla de 1535, en la que participó Luis Hurtado de Mendoza.

Esta estancia había sido acondicionada con anterioridad, pero en 1540 se hicieron una serie de reformas estructurales: el arreglo de una cerradura<sup>1120</sup>, la preparación de las molduras de madera<sup>1121</sup>, el tapiado<sup>1122</sup> de

---

<sup>1115</sup> Cuaderno de octubre de 1541, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 2, legajo 2, fols. 9v, 19.

<sup>1116</sup> Aquí se evidencia la coexistencia de varios tipos de cola: cola, caseína (leche semanal) y retazo. Cuaderno de octubre de 1541, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 2, legajo 2, fols. 3v, 19v.

<sup>1117</sup> Cuaderno de enero de 1542, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 2, legajo 5, fol. 3v.

<sup>1118</sup> Cuaderno de enero de 1542, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 2, legajo 5, fol. 3v.

<sup>1119</sup> Cuaderno de enero de 1542, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 2, legajo 5, fol. 25v.

<sup>1120</sup> Cuaderno de febrero de 1540, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 39, fol. 12v. “A Francisco de Vela del arreglo cerradura de la escalera”.

<sup>1121</sup> Cuaderno de agosto de 1540, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 42, fol. 10. Se subió la madera.

<sup>1122</sup> Cuaderno de agosto de 1540, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 42, fol. 17.

la puerta (que comunicaba la torre con las escaleras y las cuadras) y se colocó una chimenea en el piso inferior<sup>1123</sup>. Ésta pudo servir para caldear los ambientes, pero también para quemar las plantas aromáticas cuyo perfume ascendería al piso superior traspasando la losa perforada.

Durante este periodo, la atención de los pintores se centró en la culminación de los corredores y de la Sala de Faetón, por lo que la decoración de la Sala de Túnez, debió iniciarse en octubre de 1541 con el ornato del techo.

El alfarje consta de 14 pares orientados norte-sur y ocho tablazones este-oeste; por tanto 104 casetones. Entre las cabezas de los pares hay 13 tabicas en el muro norte y otras tantas en el sur; todo ello apoyado en una moldura dorada denominada, durmiente<sup>1124</sup>.

En la actualidad el alfarje de la estancia se caracteriza por la decoración grotesca. Entre los vestigios de este ornato identificamos la presencia de parejas de bailarines o de hombres portando cestas que fueron pintadas directamente sobre la madera. Tras el descubrimiento de estas pinturas, se pensó que estos techos debían de ser la decoración realizada para la Estufa y que los florones dorados de fondo azul se habían añadido en reformas muy posteriores, por lo que los casetones con los florones fueron retirados. Sin embargo, de la documentación se deduce que el alfarje de grotescos debió de ser realizado a principios de siglo; por lo que los casetones azules con florones formaban parte del programa decorativo de los años treinta.

Para su ejecución, en primer lugar se realizó la capa de preparación de yeso y cola dotando a la madera de consistencia y homogeneidad; y sobre los marcos se superpuso una base roja<sup>1125</sup>. En el caso de los fillos, sobre esta base se dio el dorado con bol, y en el interior se empleó el verde de la vegetación vegetal. Así, se fueron gestando las formas de los grotescos que hoy aparecen casi imperceptibles.

---

<sup>1123</sup> Cuaderno de diciembre de 1540, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 45, fol. 6v.

<sup>1124</sup> Caja 622/11. Beatriz Herrerías Rodríguez. Expediente de conservación de las pinturas del Peinador de la Reina. Protección del artesanado del Peinador de la Reina, APAG, s.n.

<sup>1125</sup> Caja 622/11. Beatriz Herrerías Rodríguez. Expediente de conservación de las pinturas del Peinador de la Reina. Protección del artesanado del Peinador de la Reina. APAG, s.n.



La segunda policromía se inició en octubre de 1541. Para su preparación se compró papel para los cartones y 10 celemines de ceniza para realizar 7 florones<sup>1126</sup>. Mientras los pintores italianos decoraban los zócalos, durante este mes; Pedro Robles, Miquel Quintana y Juan de Málaga<sup>1127</sup> se encargaron de realizar las tabicas de animales y las aves, empleando la cola, el huevo, el óleo y las gomas para crear las composiciones ideadas por los maestros, que también participarían para agilizar los trabajos lígneos. De esta forma, en el mes de enero Pedro Robles procedió al dorado al agua de 110 florones, los frisos y los marcos<sup>1128</sup>.

Los frisos sobre fondo rojo constituyen una de las pocas muestras de este tipo de decoración en nuestro país. Estas decoraciones se difundieron pródigamente por Italia en las primeras décadas del Renacimiento y en los años treinta. Posteriormente esta tipología se enriqueció con escenas de batallas y marinas convirtiéndose en una parte esencial de los palacios romanos del siglo XVI.

Los casos paradigmáticos son los frisos de las Estancias de Clemente VII; también encontramos profusas decoraciones de *putti* y roleos en el Palacio del Té de Mantua, el Palacio Orsini de Anguillara, etc. Por tanto, nos encontramos ante una obra acorde con las decoraciones de las residencias italianas contemporáneas.

Estas pinturas fueron realizadas sobre dos capas de mortero de cal y arena (2 mm y 9 mm<sup>1129</sup>). Coincidiendo con los resultados de los análisis estratigráficos, en enero de 1542 se extendió la capa de cola y almagra<sup>1130</sup> que otorga el característico tono rojo del fondo. Sobre esta capa se realizó el dibujo preparatorio con una aguada de almagra y posteriormente se

---

<sup>1126</sup> Cuaderno de octubre de 1541, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 2, legajo 2, fol. 2v.

<sup>1127</sup> Cuaderno de octubre de 1541, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 2, legajo 2, fols. 15v, 21v.

<sup>1128</sup> Cuaderno de enero de 1542, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 2, legajo 5, fol. 9v. Inmediatamente después aparece la compra de 10 panes de oro para unos frisos y los marcos de los florones.

<sup>1129</sup> Caja 625. Juan Aguilar Gutiérrez y Bárbara Hasbach Lugo. Agora S. L. Memoria del conjunto del Peinador Alto de la Alhambra. Pinturas murales artesonados pétreos-diciembre 2000 –septiembre de 2001. APAG,p. 66.

<sup>1130</sup> Cuaderno de enero de 1542, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 2, legajo 5, fols. 3v, 9v.

procedió a la pintura del muro empleando el temple magro<sup>1131</sup> a la cola y graso<sup>1132</sup>.

Los frisos se componen de frondosos roleos de acanto que enlazan esfinges sujetando unas cartelas que recuerdan a las de Fontainebleau<sup>1133</sup>, *putti* y figuras monstruosas. Estas formas fueron previamente diseñadas y calcadas sobre la superficie a través de los cartones.

A modo general, los pintores empezaron extendiendo los tonos más claros. Seguidamente modelaron los volúmenes y las sombras a través del rallado; dotando así a las figuras de una gran corporeidad. Finalmente, se definieron los contornos y se dieron las últimas pinceladas de albayalde para aportar los últimos toques de luz.

Para realizar las carnaciones se usó sabiamente la almagra y el verde<sup>1134</sup>, ligadas con cola de caseína<sup>1135</sup>. Posteriormente estos tonos fueron matizados con tierras aplicados con cola, aceite y goma a modo de sutiles veladuras.

El intenso color verde del acanto se gestó sobre una base de blanco y verde tierra. Sobre ella, se superpusieron los tonos terrosos aglutinados con aceite<sup>1136</sup>, para hacer más ligeras las pinceladas de las hojas y los contornos.

Otro color predominante es el azul presente en las hojas, flores y leones. En este caso, Mayner recurrió al esmalte y a la cola y, posteriormente fue marcando las formas con firmes pinceladas de color

---

<sup>1131</sup> Cuaderno de enero de 1542, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 2, legajo 5, fol. 3v, 9v. En esta ocasión se empleó el temple de huevo. Para ello se compraron ollas para templar los huevos y esponjas para extenderlo sobre la pared. Sobre esta base se podía pintar con colores aglutinados con huevos y con leche.

<sup>1132</sup> Caja 625. Juan Aguilar Gutiérrez y Bárbara Hasbach Lugo. Agora S. L. Memoria del conjunto del Peinador Alto de la Alhambra. Pinturas murales artesonados pétreos-diciembre 2000 –septiembre de 2001. APAG, p. 66.

<sup>1133</sup> DACOS, Nicole. «Julio y Alejandro...», p. 101.

<sup>1134</sup> Caja 625. Juan Aguilar Gutiérrez y Bárbara Hasbach Lugo. Agora S. L. Memoria del conjunto del Peinador Alto de la Alhambra. Pinturas murales artesonados pétreos-diciembre 2000 –septiembre de 2001. APAG, 157.

<sup>1135</sup> Todo ello se evidencia en las constantes compras de leche que aparecen en cuadernos de cuentas de estos meses. Apéndice documental, 8.

<sup>1136</sup> Caja 625. Juan Aguilar Gutiérrez y Bárbara Hasbach Lugo. Agora S. L. Memoria del conjunto del Peinador Alto de la Alhambra. Pinturas murales artesonados pétreos-diciembre 2000 –septiembre de 2001. APAG, p. 155.

pardo grisáceo<sup>1137</sup>. En las hojas o las flores, la composición se enriquece con el ocre y al albayalde, colores que contribuyeron a ensalzar los volúmenes y los juegos de luces y sombras. El azul también se empleó para crear el verde azulado. Para ello, se mezclaron el azul, el ocre y la almagra<sup>1138</sup> con cola y sobre los ellos se acomodó un sutil tono de carbón con aceite de linaza.

También es importante subrayar la presencia del púrpura usado frecuentemente para representar los dragones y los cuerpos de leones de las esfinges y las alas. En esta ocasión, pensamos que el color fue el resultado de una exitosa combinación de bermellón<sup>1139</sup> y azul<sup>1140</sup> que permitió mantener la homogeneidad del tono en todas las superficies empleadas. Sobre esta base, se dio una sutil veladura con tierra parda al óleo.

En último lugar, es imprescindible plantear que (más allá de los retoques realizados) en las composiciones se aprecian importantes diferencias tanto en la ejecución del dibujo, como en la policromía de las figuras. Hecho que nos sugiere la posible participación de Alexandre y Julio<sup>1141</sup>, pero también de sus colaboradores, Pedro Sánchez, Barrera y Antonio Sánchez en julio de 1542 y, Melchor Sánchez y Francisco Cano en octubre de este año.

Las obras más significativas de este espacio se encuentran en los murales con perspectivas de la Campaña de Túnez.

Hasta el momento hemos visto que las pinturas remiten claramente a los conjuntos romanos que pudieron ser conocidos por Machuca y los pintores italianos durante su periodo de formación. Sin embargo, en esta ocasión, Mayner realizó un ciclo pictórico totalmente innovador desde el

---

<sup>1137</sup> Caja 625. Juan Aguilar Gutiérrez y Bárbara Hasbach Lugo. Agora S. L. Memoria del conjunto del Peinador Alto de la Alhambra. Pinturas murales artesonados pétreos-diciembre 2000 –septiembre de 2001. APAG, p. 157.

<sup>1138</sup> Caja 625. Juan Aguilar Gutiérrez y Bárbara Hasbach Lugo. Agora S. L. Memoria del conjunto del Peinador Alto de la Alhambra. Pinturas murales artesonados pétreos-diciembre 2000 –septiembre de 2001. APAG, p. 160

<sup>1139</sup> Cuaderno de julio de 1542, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 2, legajo 8, fol. 23v.

<sup>1140</sup> Cuaderno de marzo de 1542, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 2, legajo 6, fol. 16.

<sup>1141</sup> Presente en la Alhambra en enero y marzo de 1542.

punto de vista iconográfico y técnico: la representación mural de paisajes en los que se desarrollaron acontecimientos reales.

Esta ambiciosa decoración partía de una serie de condicionantes. En primer lugar, la dificultad de enfrentarse a un género nuevo. Además, a partir de junio de 1541, Mayner debía realizar el trabajo prácticamente en solitario. Por otra parte, nos encontramos en una sala de reducidas dimensiones a la que únicamente entraba luz desde la ventana y las puertas. En este sentido, ante los intensos tonos del alfarje y los frisos debió de diseñar una superficie pictórica que no absorbiera la luz, sino que la reflejara.

Para crear una base que dotara a las pinturas de brillo y que permitiera a Mayner un dilatado tiempo para su ejecución, se optó por emplear la misma base estratigráfica utilizada para realizar los grutescos. Como resultado, como indica Aguilar las pinturas “se caracterizan por una concepción pictórica en donde la obtención de los colores, el tono, el modelado, las sombras y las luces tiene como principio constructivo la reflexión de la luz transmitida desde el fondo preparatorio vibrante, compuesto por el estuquillo de cal y marmolina”<sup>1142</sup>.

En esta ocasión, los encargados de la preparación del estuco fueron los propios colaboradores. Entre ellos encontramos a Pedro Sánchez, a Diego de Villanueva, Gaspar y Pedro Becerra, aprendices procedentes de la Lona que debieron llegar a Granada supervisados por Julio que, por aquellos días, ya ejercía como maestro del taller de Úbeda<sup>1143</sup>.

Como vimos, una de las peculiaridades del soporte es la combinación entre las dos capas de mortero, sobre las que se podían realizar las líneas básicas como si se tratara de una pintura a fresco, y emplear el estuco característico de las innovadoras pinturas de grutesco. En este sentido, participar en la ejecución del revoco o enlucido (concretamente la molienda de la marmolina) constituiría una verdadera lección sobre la adecuación de muro para pintar al fresco, pero también para preparar el estuco.

---

<sup>1142</sup> AGUILAR GUTIERREZ, Juan, HASBACH LUGO, Bárbara. «Restauración y conservación...», p. 126.

<sup>1143</sup> MARTÍNEZ JIMÉNEZ, Nuria. «Aprendiz de frescos...», p. 67.

Sobre la base de preparación, Aguilar indica que se empleó la cola tibia<sup>1144</sup>. Efectivamente hemos localizado la adquisición de 15 libras de cola en diciembre de 1542<sup>1145</sup>, cantidad suficiente para aplicar una primera capa de imprimación antes de proceder a la ejecución de las pinturas empleando los aglutinantes habituales.

No se conserva la documentación del año 1543, por lo que no podemos identificar con exactitud el proceso de ejecución. No obstante, para aproximarnos al proceso ornamental de esta sala, contamos con los resultados de las muestras tomadas para la restauración del Peinador en el año 2000 y con las propias pinturas.

A nuestro juicio, tras calcar las líneas de las composiciones de los paisajes, se dieron las primeras pinceladas de esmalte<sup>1146</sup> para representar el agua; de ocre, pigmento básico para crear las grandes superficies terrestres y dar forma a los barcos, y de verde para crear los fértiles paisajes.

A partir de esta base, se fueron matizando las formas y volúmenes empleando fluidas pinceladas para modelar los árboles, combinando los diversos tonos de verdes con los ocres y los azules. Las ruinas se gestaron con precisos tonos rojizos de bermellón y almagra. Como se deduce de los resultados de las muestras, los imponentes barcos tienen una base de almagra, que fue perfilada con precisas pinceladas de esmalte y carbón<sup>1147</sup>. Las velas blancas se realizaron principalmente con albayalde, aunque éste fue tocado con esmalte a la cola y una veladura de carbón al óleo; finalmente se desplegó una etérea capa de aceite con toques tierra<sup>1148</sup>. En cambio, las velas negras se gestaron sobre la capa de esmalte, matizado

---

<sup>1144</sup> Caja 625. Juan Aguilar Gutiérrez y Bárbara Hasbach Lugo. *Agora S. L. Memoria del conjunto del Peinador Alto de la Alhambra. Pinturas murales artesonados pétreos-diciembre 2000 –septiembre de 2001.* APAG, p. 69.

<sup>1145</sup> Cuaderno de diciembre de 1542, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 2, legajo 11, fol.22.

<sup>1146</sup> La mayor parte de las pinturas analizadas presentan una base de esmalte por lo que pensamos que el azul se consiguió con este color.

<sup>1147</sup> Caja 625. Juan Aguilar Gutiérrez y Bárbara Hasbach Lugo. *Agora S. L. Memoria del conjunto del Peinador Alto de la Alhambra. Pinturas murales artesonados pétreos-diciembre 2000 –septiembre de 2001.* APAG, 153.

<sup>1148</sup> Caja 625. Juan Aguilar Gutiérrez y Bárbara Hasbach Lugo. *Agora S. L. Memoria del conjunto del Peinador Alto de la Alhambra. Pinturas murales artesonados pétreos-diciembre 2000 –septiembre de 2001.* APAG, 163.

con un gris parduzco combinado con el albayalde, varias tonalidades de tierra y negro carbón<sup>1149</sup>.

En último lugar, se pintaron las banderas usando el albayalde, el ocre y el verde, e incluso el dorado; y se incorporaron las siluetas de las tropas en tierra y mar. Estas figuras realizadas en negro de carbón de una ingenua sencillez, evidencian el talento de un artista capaz de reducir, a su mínima expresión, los movimientos de los personajes que se desenvuelven en las distintas escenas de cada barco o cada paisaje. Por ejemplo, en la escena desarrollada en el Puerto de Cagliari encontramos a personajes corriendo por los caminos que conducen a la costa, subiendo a las galeras desde las barcas, revisando las velas o sentados alegremente sobre los mástiles.

Las últimas noticias que tenemos de Mayner son de julio de 1544, cuando continuaba pintando a la caseína, ayudado por Melchor Sánchez, Diego Trueba y Francisco Cospedal<sup>1150</sup>. Resulta extraño que Alexandre tuviera tantos ayudantes; hecho que se explica por la magnitud del proyecto y la necesidad de agilizar los procesos, pero también, es muy posible que se agravaran los problemas de salud<sup>1151</sup> de Alexandre hasta acabar con su vida en noviembre del mismo año.

#### 3.4.3.3. Las últimas decoraciones

A su muerte Mayner dejó sin terminar varios frisos de la zona superior y los zócalos donde se representaban bestiones y seres fantásticos relacionados con el mar; así como ciertos elementos decorativos en madera. Para concluir el programa decorativo, se llamó a Aquiles que como indicamos se encontraba en Úbeda, posiblemente terminando la decoración del Palacio de Cobos<sup>1152</sup>.

---

<sup>1149</sup> Caja 625. Juan Aguilar Gutiérrez y Bárbara Hasbach Lugo. *Agora S. L. Memoria del conjunto del Peinador Alto de la Alhambra. Pinturas murales artesonados pétreos-diciembre 2000 –septiembre de 2001*. APAG, 162

<sup>1150</sup> Cuaderno de julio de 1542, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 2, legajo 13, fols. 3v, 12, 27v. Alexandre trabajó sólo 25 días.

<sup>1151</sup> Apéndice documental, 10. Entre la causas que sirven para justificar la asistencia de María Alonso a Mayner se encuentra el hecho de que al menos desde 1539, le estuvo curando las dolorosas y desagradables llagas de la cabeza con hilas (según la RAE hebras sacadas de un trapo, usadas para curar llagas y heridas). Además, en el documento 9, se indica que su cuerpo fue sepultado en el Convento de Calatrava (posteriormente, de Santiago) en el cual se daba asistencia a los enfermos.

<sup>1152</sup> MARTÍNEZ JIMÉNEZ, Nuria. «Aprendiz de frescos...», p.67.

En este contexto, el maestro romano se trasladó a Granada para concluir el ornato mural de las Estancias Imperiales. Según el documento de tasación, las obras se iniciaron en poco después de la muerte de Mayner (puesto que en diciembre recibió el primer pago por las pinturas) y se prolongaron hasta marzo de 1546, fecha en la que se realizó la tasación oficial de las pinturas<sup>1153</sup>. No obstante, en noviembre de 1545 las pinturas debían de estar prácticamente concluidas puesto que Julio contrató la decoración de la Capilla del Camarero Vago en Úbeda.

Como se recoge en la tasación de las *Pinturas de la Alhambra* realizada por Pedro Machuca el 24 marzo de 1546<sup>1154</sup>, durante este periodo Aquiles había realizado “once cuadros de grutescos y bestiones cuadrados y molduras” y “un grifo grande follaje del romano”. Según Aguilar estos espacios corresponden a los ocho zócalos y cuatro frisos de la sala de la Estufa<sup>1155</sup> o de Túnez.

Por otra parte realizó “un pedazo de enmaderamiento de antepuerta”, “tres puertas y una ventana pintadas y barnizadas por todas partes con cierto adobo” y “otros dos frisos encima de la puerta”. Éstos últimos serían los que hay sobre las puertas que se comunican con la galería<sup>1156</sup>. Junto a estos trabajos concluyó el dorado de “guarniciones y molduras”.

De los trabajos tasados, por su estado de conservación, únicamente podemos analizar las pinturas de los frisos verdes, y sobre todo, los zócalos.

Sobre una capa de preparación similar a la de los zócalos analizados anteriormente<sup>1157</sup>, se pintó con temple a la cola, concluido con un temple

---

<sup>1153</sup> Apéndice documental, 11.

<sup>1154</sup> *Ibidem*.

<sup>1155</sup> AGUILAR GUTIERREZ, Juan, HASBACH LUGO, Bárbara. «Restauración y conservación...», p. 123.

<sup>1156</sup> *Ibidem*, p. 123.

<sup>1157</sup> El primer mortero de cal y arena se dio un estrato de cal y arena para rasar el ladrillo. Sobre él se trazaron las líneas con tinta con el fin de trazar la composición. Después se extendió una capa de mortero de 12 mm sobre la que se marcaron las líneas incisas de los cuadros, cenefas y franjas decorativas. Consecutivamente se aplicó el fino estuquillo de cal, árido de mármol, una parte de yeso y cola animal. Caja 625. Juan Aguilar Gutiérrez y Bárbara Hasbach Lugo. Agora S. L. Memoria del conjunto del Peinador Alto de la Alhambra. Pinturas murales artesonados pétreos- diciembre 2000 – septiembre de 2001. APAG p. 71.

graso<sup>1158</sup>, para el cual se emplearía el aceite de linaza. De esta forma, en un primer momento se dieron los colores a modo de tintas planas. Usando el blanco como fondo se dispusieron los elementos figurativos dotándolos de volumen, y se definieron las luces y las sombras.

La culminación definitiva de las pinturas tuvo lugar en marzo de 1546, momento en el que se realizó la tasación y se procedió a entregar realizó el último pago a Julio Aquiles.

A lo largo del proceso hemos visto como Pedro Machuca fue gestando un proyecto ornamental no visto hasta el momento en la ciudad, basado en los mas excelsos espacios romanos. Partiendo de este planteamiento, el espacio se vió gratamente enriquecido con la llegada de Aquiles y Mayner; artistas cuya su innovadora forma de realizar las decoraciones pictóricas (empleando una amplia gama técnica y apoyándose en un nutrido grupo de colaboradores) ubicó a las Estancias Imperiales en el contexto de las paradigmáticas residencias italianas del Renacimiento.

---

<sup>1158</sup> Caja 625. Juan Aguilar Gutiérrez y Bárbara Hasbach Lugo. Agora S. L. Memoria del conjunto del Peinador Alto de la Alhambra. Pinturas murales artesonados pétreos-diciembre 2000 –septiembre de 2001. APAG, p. 69.



# IV

## PROGRAMA ICONOGRÁFICO

La decoración de los techos de las Salas de las Frutas y de la Estufa de la Alhambra destaca por la riqueza y la profusión de su programa iconográfico.

Desde su realización, el ornato de estos espacios llamó poderosamente la atención a todos aquellos visitantes que tuvieron la oportunidad de conocerla, sorprendiendo por su valor estético y por la evidente relación con los conjuntos pictóricos de Rafael y Giovanni da Udine en Italia.

A lo largo de nuestro estudio, hemos visto que estas relaciones se explican a través de la trayectoria de Machuca, Aquiles y Mayner en Italia; sin embargo, también hemos de tener en cuenta que para la ejecución de un proyecto de tal envergadura no bastaba con tener una excelente formación, sino que había que crear un programa al gusto del Emperador. En este sentido, indicamos que Machuca, como maestro principal, diseñó un conjunto de Estancias siguiendo el modelo de los apartamentos del Cardenal Bibbiena en Roma. Partiendo del proyecto global, el cometido de Aquiles y Mayner debió ser la introducción de innovadores programas acorde con las excelsas residencias italianas; a lo cual se sumó el desafío de representar la victoria imperial del Emperador, en la que participó Luis Hurtado de Mendoza. Como resultado, encontramos un programa que irradia una gran novedad puesto que en él se plasmaron las decoraciones

de la Antigüedad, a través de originales composiciones de grutescos; se realizó la primera representación pictórica del Mito de Faetón en España y además, encontramos el ciclo mural más completo sobre la Campaña de Túnez, punto de partida de las famosas salas de batallas de nuestro país.

A todas estas invenciones hay que añadir el singular naturalismo con el que los artistas plasmaron flores, frutos, aves y otros animales. A pesar de que, como veremos, el realismo de las pinturas de frutas fue alabado por viajeros y literatos, las extraordinarias cualidades artísticas y técnicas de las Frutas de las salas homónimas pasaron prácticamente desapercibidas hasta la publicación del artículo de Rosa López Torrijos sobre la relación de las pinturas de las frutas, la escuela de Rafael y el surgimiento de la pintura de bodegones. Siguiendo la senda marcada por la mencionada historiadora, estimamos necesario identificar las especies vegetales y animales pintadas en las Salas de las Frutas y en el Cuarto de la Estufa. Como resultado, hemos diferenciado más de 50 especies distintas hábilmente integradas en la decoración.

Para abordar este complejo programa iconográfico dividiremos el capítulo en cuatro apartados: en primer lugar, afrontaremos las pinturas mitológicas y de historia; que son los programas pictóricos de mayor relevancia simbólica de la Estufa. Seguidamente, identificaremos las especies vegetales y animales, ubicadas principalmente en los techos de las Salas de las Frutas y en los alfarjes de los corredores. Por último, para reforzar el contraste entre las representaciones fieles y detalladas y las fantásticas, estudiaremos las pinturas de grutescos identificando los principales motivos decorativos empleados en las paredes de la Sala de Faetón y los corredores, y en los frisos y zócalos de la Sala de Túnez.

De esta forma, completaremos el estudio de un excepcional proyecto definido por la singularidad y originalidad, en el que los pintores crearon un programa iconográfico único, capaz de suscitar la fascinación de todos aquellos que tuvieron la oportunidad de deleitarse en sus detalles y caprichos.

## 4.1. Pinturas mitológicas: la fábula de Faetón

### 4.1.1. Antecedentes<sup>1159</sup> iconográficos de la historia de Faetón pintada en Granada

Como recoge Díez Platas, el siglo XVI supone la culminación de la tradición medieval de iluminación de manuscritos de carácter moralizante convertidos en el sustrato para la representación de la obra de Ovidio. Gracias a la difusión de la imprenta los textos de Ovidio comenzaron a proliferar por toda Europa, e incluso por América. Su difusión se produjo principalmente en la segunda mitad del siglo, en España habrá que esperar hasta 1564 para encontrar una edición ilustrada de las Metamorfosis de Ovidio que será la traducción italiana de *Le Metamorfosi di Ovidio ridotte da Giovanni Andrea Dell'Anguillara in ottava rima*<sup>1160</sup>. Por tanto, como ya apuntó Cordero de Ciria, nos encontramos ante la primera representación pictórica del mito de Faetón en España<sup>1161</sup>.

Para diseñar el ciclo de la Estufa, los pintores de la Alhambra debieron de emplear su propia experiencia unida los diseños y dibujos que circulaban por los más excelsos centros artísticos italianos. Uno de los antecedentes más relevantes se encuentra en la Villa Farnesina. En una de las lunetas de la Sala de Galatea, pintada por Sebastiano del Piombo, se encuentra la *Caída de Faetón*, representado como un joven rubio de largos cabellos y cuerpo musculado ataviado con un paño de color blanco y una capa verde enrollada en la mano. Esta compleja situación se presenta sobre

---

<sup>1159</sup> Las primeras representaciones se hallan en los sarcófagos clásicos, entre los que destaca el conservado en la Galería de los Uffizi de Florencia.

<sup>1160</sup> DÍEZ PLATAS, Fátima. «Tres maneras de ilustrar a Ovidio: una aproximación al estudio iconográfico de las Metamorfosis figuradas del XVI». En: FOLGAR DE LA CALLE, M.C.; Goy Diz, A.E. y J.M. LÓPEZ VÁZQUEZ J.M. (eds.). *Memoria Artis. Studia in memoriam M<sup>a</sup> Dolores Vila Jato*, tomo I, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2003, pp. 247-252.

Para profundizar sobre la difusión de las primeras ediciones impresas de la Metamorfosis véase: PAZ FERNÁNDEZ, Marta. «Las imágenes e las Metamorfosis en las ediciones impresas de los siglos XV y XVI». [www.usc.es/ovidios/doc/ImgMetamorfosis.pdf](http://www.usc.es/ovidios/doc/ImgMetamorfosis.pdf) (07/05/2019) o el artículo de HENKEL, «Ilustrierte Ausgabenvon Ovids metamorphosen in XV, XVI und XVII Jahrhundert». *Vortrage*, 1926- 1927, Bibliothek Warburg, pp. 58-144.

Por otra parte, encontramos una representación de la *Caída de Faetón* entre los *Emblemas* de Alciato (1531).

<sup>1161</sup> CORDERO DE CIRIA, Enrique. «Iconografía de Faetón en España». *Goya*, 185 (1985), pp. 274.

un fondo azul salpicado por nubes y dos aves en pleno vuelo que miran al muchacho, mientras desciende, sin remedio, con un brazo detrás de la cabeza, el otro sujetando la capa y las piernas flexionadas hacia atrás. Esta escena se convirtió en modelo para otras representaciones de caídas como la *Caída de Marco Manlio* de Domenico Beccafumi en Siena.

La siguiente pintura alusiva al mito de Faetón de la que tenemos constancia es la del Palacio del Té de Mantua. Como vimos anteriormente, para la visita a Mantua del Emperador en 1530, los artistas del círculo de Giulio Romano se apresuraron a realizar complejas y bellas composiciones relacionadas de forma más o menos directa con el Emperador. Como mostramos en el capítulo II, uno de los espacios más significativos fue la Sala de las Águilas, en la que se encuentra la bóveda de la *Caída de Faetón* realizada por Primaticcio. El autor de los diseños debió de ser el maestro de las obras, Giulio Romano. Para pintar el momento de la caída, empleó de forma prodigiosa las perspectivas *soto in su* creando espacios ilusorios que otorgan a la estancia la sensación de una mayor altura potenciada, además, por la reducción del tamaño de las figuras que teóricamente se encuentran más alejadas. En la escena aparece Júpiter junto al águila sobre una nube sosteniendo el rayo con su mano derecha e iluminado por una potente luz procedente del fondo. Romano recrea el carro de Helios arrastrado por cuatro caballos (dos negros que podemos ver en primer plano y dos blancos) que galopan sin control sobre nuestras cabezas, por lo que únicamente podemos apreciarlos desde abajo. Al paso del carro de la luz del día se abre para iluminar al joven Faetón (de rostro desencajado y túnica rosada) mientras cae tras haber soltado las riendas. La escena manifiesta un gran detallismo y un excepcional uso del color para matizar las luces y las sombras del claroscuro del cielo sobre el que se alza Júpiter. La morfología de los caballos y el cuerpo retorcido del muchacho corroboran el dominio del dibujo y el conocimiento de la anatomía tanto de los animales como del ser humano, todo presentado con un extraordinario movimiento que otorga a la escena la sensación de inmediatez.

La gran innovación la encontramos en las historias de Faetón diseñadas por Perino del Vaga en Génova, realizadas de forma prácticamente contemporánea a la bóveda de Mantua. El mito se desarrolla a lo largo de las falsas arquivoltas que reposan sobre los arcos de la bóveda. En ellas encontramos la relación de la fábula desde el momento en el que Faetón habla con su madre, Clímene, hasta el momento en el que el cielo se viste de penumbra tras el fallecimiento del hijo del Sol.

Estas pinturas se encuentran en un lamentable estado de deterioro, que las excluye, incluso de los espacios visitables del Palacio Doria, pero en ellas aún se aprecia un notable nivel de detallismo. Se trata de escenas de pequeño formato enmarcadas por una moldura blanca de estuco. Destacan la presencia del paisaje en el que se desenvuelven los personajes y las figuras de reducidas dimensiones, pero fácilmente identificables desde el suelo.

Como planteamos, a nuestro juicio las herederas de este ciclo son las cuatro historias de Faetón representadas en la Estufa de la Alhambra. Nicole Dacos ya había planteado la conexión de las pinturas granadinas y genovesas basándose en la posición alzada de los brazos de la Logia de los Héroes y en la existencia de una sala homónima, pero indicó que las pinturas se habían perdido, por lo que no describió los ciclos<sup>1162</sup>.

Durante nuestra estancia en la ciudad, tuvimos la oportunidad de ver la Sala de Faetón del Palacio Doria, por lo que pudimos corroborar *in situ* las conexiones entre los dos ciclos mitológicos.

En la Alhambra, Mayner creó un programa de gran calidad artística y compositiva. Para ello pudo contar con los diseños y los modelos reunidos a lo largo de su trayectoria, pero también con los dibujos y diseños recopilados por Machuca durante su periodo de formación con Rafael en Roma. Como resultado, nos encontramos ante un ciclo pictórico de gran belleza y simbolismo, digno de la decoración de los excelsos palacios del Renacimiento.

#### 4.1.2. El mito de Faetón de la Estufa de la Alhambra<sup>1163</sup>

El mito de Faetón se encuentra recogido en los libros I y II de la *Metamorfosis de Ovidio* y, acorde con el orden cronológico de la obra, tuvo

---

<sup>1162</sup> Pensamos que la investigadora no tuvo acceso a las pinturas por su mal estado de deterioro. De ahí que en su estudio indique que la composición del florentino está “hoy en día perdida”. DACOS, Nicole. «Julio y Alejandro...», p. 100. Por nuestra parte, agradecemos su colaboración a Elisa Spinoglio e Danilo Minafra por dejarnos acceder a esta sala. Una habitación que se excluida de la visita pública y que continuó siendo utilizada por Orietta Doria Landi Pamphili (1922-2000), XIX, la última princesa de Melfi.

<sup>1163</sup> Entre los historiadores que han descrito las historias se encuentran: ARGOTE, Simón de. *Nuevos paseos histórico...*, p. 188-190; GÓMEZ MORENO MARTÍNEZ, Manuel. «Los pintores Julio...», p. 199; LÓPEZ TORRIJOS, Rosa. «Los grutescos de...», pp. 173-174; LÓPEZ TORRIJOS, Rosa. «Las pinturas de...», pp. 118-119.

lugar entre el paso del caos al cosmos. Ovidio recogió textos precedentes como los de Heliodoro y la *Teogonía* de Hesíodo, la versión más antigua del mito según los estudios clásicos<sup>1164</sup>.

Recordar parte del relato resulta clave para comprender la trascendencia del programa. Faetón, era el hijo del dios Sol y de la oceánide, Clímene. Tras ver cuestionada su ascendencia por Épafo acudió al Palacio del Sol para pedirle al dios una prueba fehaciente de su linaje. Para demostrar su paternidad Helios le ofreció cualquier cosa que deseara y éste solicitó la conducción del carro solar por un día<sup>1165</sup>.

*Faetón pidiéndole el carro a su padre el Sol*

Para representar esta escena se ubicó al joven Faetón arrodillado ante un altar precedido por potentes columnas. La pared del fondo está jalonada de hornacinas separadas por pilastras, que acogen esculturas de divinidades.

La composición se divide en dos partes claramente definidas por las columnas. Por un lado podemos intuir la deslumbrante figura de Helios en su trono elevado sobre tres escalones y flanqueado por las cuatro grandes columnas. En el lado opuesto, la figura de Faetón se presenta arrodillada en el nivel inferior. Porta una túnica rosada y un paño que pende de su cabeza y del brazo. En el fondo se pueden ver dos hornacinas con esculturas femeninas de tamaño natural.

En la actualidad la divinidad ha desaparecido, pero es posible vislumbrar la luz cegadora, que desprende desde el escalón más alto y que incide en los fustes de las columnas dóricas que flanquean el espacio sagrado. Desde él, se proyecta la intensa luz dorada que ilumina el interior del palacio modelando los contornos de las figuras y proyectando potentes sombras procedentes de las columnas o del joven arrodillado.

El antecedente directo de la pintura se encuentra en la escena homónima de la Sala de Faetón del Palacio Doria en Génova. Muchas son las similitudes que hallamos en ambas composiciones: espacio dividido por las columnas, luz cenital emitida por el dios de pie sobre la escalera, presencia del joven arrodillado con la túnica rosada. A nuestro juicio, la esencia de esta similitud se encuentra en la escena de Salomón y la reina

---

<sup>1164</sup> GALLEGO MORELL, Antonio. *El mito de Faetón en la literatura española*. Granada: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 1961, p. 19.

<sup>1165</sup> OVIDIO, *Metamorfosis*. Madrid, Alianza, 1995, pp. 86-92.

de Saba de las Logias, una escena conocida por Perino y Machuca que además fue ampliamente divulgada a través de los grabados de Marcantonio Raimondi.

Desde el punto de vista técnico, las pinturas genovesas y las granadinas presentan diferencias significativas. Como indicamos las pinturas genovesas se encuentran en muy malas condiciones de conservación: los colores están muy oscurecidos, hay numerosos desconchones y pérdidas del soporte, etc. Este deterioro pudo deberse a la acción de la sal y la humedad sobre las pinturas realizadas con la técnica al óleo, igual que ocurrió en la escena del Naufragio que finalmente acabó desapareciendo. Las pinturas de la Estufa se conservan en mejor estado, siendo el ser humano quien ha causado los mayores daños al rayar y desfigurar las figuras de los dioses, llegando a eliminar cualquier rastro de la figura de Helios. En este caso, en el capítulo anterior planteamos que las pinturas, se realizaran a fresco y, posteriormente, fueran acabadas a pintura a la cola de caseína, técnicas que aportan una gran luminosidad y resistencia puesto que la cal acaba formando parte del muro y las pinturas a la cola de caseína quedan fuertemente adheridas al soporte.

Retomando el mito, cuenta Ovidio que, tras omitir las advertencias de su padre, el joven débil e inexperto herró en el camino, perdió el control del carro y generó una tragedia en cielo, mar y tierra<sup>1166</sup>. Como resultado, tuvo que intervenir Júpiter que lo fulminó con su rayo. Este episodio es el de mayor carga simbólica, por tanto ocupa el espacio principal de la sala.

#### *Caída de Faetón.*

La composición granadina se articula en torno a un punto central ubicado en el caballo blanco. En el ángulo superior izquierdo se encuentra Júpiter con una larga barba blanca y cabellos canosos vestido con una túnica blanca, desde su trono de nubes mira firmemente al carro descontrolado, mientras sujeta el rayo con la mano diestra. El centro está ocupado por dos de los cuatro caballos que cada día tiran del carro del Sol, aunque únicamente podemos identificar los rasgos y la belleza de uno de ellos.

Mayner representó a los animales en una fuerte diagonal en sentido descendente que parte de la cola y que culmina en la cabeza del caballo. La efigie del caballo blanco dista de las presentaciones usuales en las que

---

<sup>1166</sup> *Ibidem*, pp. 92-99.

los animales son representados en dirección ascendente<sup>1167</sup>. Esta proeza compositiva, sin embargo, no queda bien resuelta puesto que el cuerpo, presentado casi en vertical, parece precipitarse, mientras que la cabeza, vista de perfil, emerge desde el fondo.

En la Estufa, el rostro del protagonista también ha sido desfigurado por lo que no podemos ver sus facciones, destaca sin embargo la destreza en el tratamiento del cuerpo, presentado junto al caballo; aunque en esta ocasión, la perspectiva está mejor resuelta. A parte del torso musculado y de la mano, que aun sujeta fuertemente la rienda, llama poderosamente la atención la composición forzada de piernas pintadas en autentica pirueta.

Como indicamos los principales antecedentes se encuentran en la Logia de Galatea, la Sala de las Águilas del Palacio del Té de Mantua y la escena de la Caída de Faetón del Palacio Doria. Sin embargo, la composición es muy diferente a sus predecesoras. En este sentido, pensamos que los pintores de la Alhambra también pudieron ayudarse del grabado de Faetón de Marcantonio Raimondi conservado en Londres<sup>1168</sup>. En cuanto a la figura del dios, la similitud del personaje con una de las representaciones de Dios de la bóveda de la Estancia de Heliodoro, realizada por Berruguete y en la que pudo intervenir Machuca<sup>1169</sup>, nos conducen a pensar que Mayner empleara uno de los diseños del maestro toledano para su ejecución.

Como relata Ovidio, tras la violenta actuación de Júpiter el cuerpo sin vida de Faetón, se precipitó en “el rincón opuesto del mundo<sup>1170</sup>”. Pensamos que este juego de palabras, explica la ubicación de la siguiente escena en la pared opuesta.

---

<sup>1167</sup> También, es conocido el diseño realizado por Miguel Ángel en 1533 de la *Caída de Faetón*, donde representa a Júpiter sobre el águila, la caída en la que los caballos descienden en picado y la metamorfosis de las Helíades, pero las diferencias con las representaciones de la Estufa nos invitan a pensar que los pintores no tuvieron conocimiento del dibujo.

<sup>1168</sup> BARTSCH, Adam, STRAUSS, Walter (colaborador). *The illustrated Bartsch*. Vol 14, parte 1, 1978, p. 298.

<sup>1169</sup> DACOS Nicole. *Viaggio a Roma...*, p. 60. Esta similitud se precia además en el diseño de Alonso Berruguete, sobre el proyecto de Rafael de Dios Padre rodeado de ángeles. Proyecto de la Estancia de Heliodoro, diseño. Roma, ca. 1514. Oxford, Ashmolean Museum, Drawings Collection.

<sup>1170</sup> OVIDIO, *Metamorfosis...*, p. 100.



*Llanto por la pérdida de Faetón*<sup>1171</sup>

Flanqueado por los dos amorcillos<sup>1172</sup> encontramos el momento en el que Clímene y las Helíades lloran la muerte de Faetón.

Cuenta Ovidio que tras la caída del carro Helios dejó a la tierra un día sin sol y Clímene y las Helíades buscaron los restos del cuerpo sin vida de Faetón por todo el mundo. Finalmente encontraron sus huesos enterrados por las Náyades de Hesperia en la ribera del río Erídano, identificado con el río Po<sup>1173</sup>. Cuando encontraron el sepulcro, se postraron ante él y lloraron desconsoladas<sup>1174</sup>.

Este episodio fue reinterpretado en la Alhambra reuniendo el momento en el que las Náyades entierran el cuerpo de Faetón y el lamento de las Helíades tras hallar la lápida junto al río.

El modelo principal de la composición se localiza en la estancia genovesa. En ella, a lo largo de tres escenas, vemos el cuerpo aún humeante del joven caído al Erídano; el momento en el que las Náyades de Hesperia entregan su cuerpo al túmulo y la tumba donde dejaron escrito el epitafio.

La pintura granadina comparte la presencia del joven, cuyo torso es sostenido por una mujer, mientras otra se arrodilla para envolver los pies en un paño. Todo ello, en una atmósfera de penumbra con una intensa niebla que impide ver el fondo en el que se atisban ruinas. En el plano principal, dos árboles (inclinados como si soplara un fuerte viento) acogen las cuatro figuras femeninas que se aferran al cuerpo del joven y lloran desconsoladas, mientras otras dos se acercan a la escena.

---

<sup>1171</sup> López Torrijos primeramente tituló la escena Tumba del joven López Torrijos, Rosa. «Los grutescos de...», p. 174. Seguidamente matizó el título “Las Náyades llorando ante el cuerpo de Faetón” López Torrijos, Rosa. «Las pinturas de...», p. 119. Nosotros hemos propuesto un título más abierto, porque pensamos que las seis figuras que aparecen en la escena serían las Náyades (que entierran el cuerpo) y las Helíades (que lloran la pérdida).

<sup>1172</sup> Según Torrijos estas figuras aluden a la Fama. López Torrijos, Rosa. «Las pinturas de...», p. 119.

<sup>1173</sup> También se ha sugerido la posibilidad de que fuera el Ródano, sin embargo, la presencia de Cigno, gobernador de la Liguria confirma la vinculación con el río Po que atraviesa las regiones del Piamonte, Lombardía, Emilia-Romaña y el Veneto, al norte de la actual Italia.

<sup>1174</sup> OVIDIO, *Metamorfosis*...p. 100.

Estamos ante una composición en la que se evidencia el interés por la plasmación de los sentimientos y emociones, reforzadas por el paisaje. En efecto, mientras que las Náyades de Génova apenas muestran signos de dolor; en Granada, destaca la dulzura de la joven que sujeta el torso del muchacho, la tristeza inconsolable de la figura femenina que cubre su rostro con un tupido velo y la impotencia de aquella que alza sus brazos al cielo. El paisaje de esta escena y el acervo con el que se exponen los sentimientos nos recuerdan a las composiciones de Polidoro da Caravaggio, aunque las principales referencias iconográficas para la representación de los personajes femeninos y de la cabeza y el torso de Faetón, pensamos que se encuentran en la *Deposición de Cristo en el sepulcro*, una grisalla realizada por Perino a temple sobre muro en el presbiterio de la iglesia de Santa Maria de la Consolación de Génova.

*La metamorfosis de las Heliades*<sup>1175</sup>

Una de las escenas que nos causa una mayor fascinación es la representación de la transformación de las Heliades en árboles y de Cigno en ave.

Ovidio indica que al cuarto día Faetusa, la hermana mayor, al arrodillarse advirtió que sus pies estaban rígidos, al acercarse a ella Lampetie fue frenada por una raíz; la tercera sintió como sus cabellos se convertían en hojas y sus piernas se convertían en tronco. Tras despedirse de su madre sus bocas se cerraron bajo la corteza, de ella brotaban ramas y ámbar. Poco después fue el apreciado Cigno quien se convirtió en cisne<sup>1176</sup>.

A pesar de los daños presentes, no hallamos ante una de las escenas más interesantes de todo el conjunto de la Estufa. En ella encontramos a cuatro Heliades que están asistiendo al momento de su transformación:

---

<sup>1175</sup> Primero Torrijos tituló la historia *Metamorfosis de las hermanas*. LÓPEZ TORRIJOS, Rosa. «Los grutescos de...», p. 173. Posteriormente *Las Heliades*, llorando la muerte de su hermano y transformándose en sauces y a Cigno metamorfoseándose en cisne.

En el primer texto, Torrijos cita esta escena en último lugar, pero se retracta en el texto más reciente. En efecto, la lectura lógica del ciclo ubicaría a esta escena en el penúltimo lugar, puesto que se localiza entre la pared de la *Caída* y la del *Llanto*. Sin embargo, consideramos que es más acertado abordar esta escena al final para seguir la lectura de la historia. Este giro en la serie, nos parece una muestra del conocimiento de la historia de Machuca y de Mayner, que no sólo fueron capaz de diseñar un programa en el que se recreara la historia, sino de plantear juegos al espectador.

<sup>1176</sup> OVIDIO, *Metamorfosis...*, pp. 100-101.

Faetusa arrodillada y Lampetie ocupan el lugar central de la escena, en el lado opuesto aparece una Helíade cuyos brazos y piernas se han convertido en ramas y tronco, igual que su hermana en el lado opuesto. La quinta figura mira asombrada, en ella no apreciamos ninguna transformación por lo que podría ser Clímene u otra de las jóvenes, cuyas piernas ya se han convertido en tronco.

La Metamorfosis se presenta en un escenario en el que el paisaje de ruinas y la vivacidad de los árboles a la ribera del río, proporciona una atmósfera idónea para acoger el momento de caos y desconcierto en el que las jóvenes corren asustadas ante la inminente transformación, mientras Cigno, ya convertido en cisne, nada sobre el Eridano.

Para crear esta composición los artistas idearon una escena completamente nueva. Pensamos que se basaron en la historia de *Moisés salvado de las aguas*, una de las escenas de la Biblia representadas en la octava bóveda de las Logias Vaticanas que pudo haber llegado a la ciudad a través de los diseños de Machuca o de los grabados de Raimondi.

Las dos composiciones se caracterizan por la fuerte presencia del río y el paisaje en el que se desenvuelven las agitadas figuras femeninas. Sin embargo, la composición original es transformada para adaptarla a la historia. Para ello, la joven, arrodillada en el primer plano, pasa de ser la hija del Faraón que rescata a Moisés, a ser Faetusta que ve arrodillada como sus extremidades comienzan a transformarse. Por otra parte, la voluptuosa silueta de la Helíade, cuyos brazos y piernas ya han sido reemplazados por la corteza y las ramas del árbol, evoca el margen zigzagueante del río.

Junto a ellas aparece Cigno, gobernador de la Liguria y personaje muy querido por Faetón que tras llenar el río de lágrimas y ver como el bosque es engrosado por las hermanas del joven se convierte en un ave de blancas plumas, cuello largo, grandes alas y un pico sin punta. Un ave desconocida que correspondería con el cisne, que no fue consagrada ni al cielo, ni a Júpiter, que eligió las aguas (contrarias al fuego enviado por Júpiter) para vivir<sup>1177</sup>.

Resulta complejo descifrar la simbología del mito<sup>1178</sup>. Entre la multitud de hipótesis planteadas pensamos que, las más acertada es la de

---

<sup>1177</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>1178</sup> A partir de Garcilaso el mito se convierte en un tópico moralizante, en este caso del amor “para refrenar este deseo/loco, imposible, vano temeroso” (Soneto XII). Este carácter se mantuvo en los textos de Herrera, Cervantes, Juan de Arguijo, Góngora o

Hensler y Cordero Ciria. Hausser planteó que el mito es una advertencia a “...a los que no quieren subordinarse a la monarquía universal, impidiendo así la paz permanente, simbolizada por los atributos de los angelotes”<sup>1179</sup>. En este sentido, su valor sería similar a la Caída de los Gigantes pintada en el Palacio Doria y al Palacio del Té donde se plantea que Júpiter representa al Emperador y los Gigantes a los enemigos, tanto los turcos<sup>1180</sup> como los protestantes. Este carácter glorificador del Cesar también es planteado por Cordero de Ciria en el que se destaca “la fama y gloria del emperador que proclaman las imágenes de las divinidades olímpicas cuidadosamente seleccionadas y las alegorías (Victoria, Virtudes, Fama) como la de la fama de Faetón que es proclamada por el llanto eterno de sus hermanas y del cisne”<sup>1181</sup>.

## **4.2. La Campaña de Túnez**

Las pinturas de la campaña de Túnez constituyen el programa iconográfico de mayor significación del conjunto de la Estufa.

Desde su identificación por Gómez Moreno estas escenas han suscitado un gran interés, que se ha visto incrementado por su relación

---

Trillo y Figueroa. El punto álgido La Fábula de Faetón (1629) de El Conde Villamediana donde plantea la intencionalidad política, Los rayos de Faetón (1639) de Pedro Soto de Rojas, donde alecciona sobre la osadía y sobre todo en El hijo del Sol, de Calderón. TEJERO ROBLEDO, Eduardo. «El retorno de los mitos. Mitología. Literatura. Transferencia didáctica». *Didáctica*, 9 (1997) p. 290. Por otra parte, en los *Diálogos*, Juan Luis Vives indica que el mito responde a la prudencia. VIVES, Juan Luis. *Diálogos*. Editorial del cardo, 2003, p. 93

Finalmente indicar la alusión extraída por Gutiérrez tras analizar el Palacio del Sol en la Fábula de Faetón de Villamediana “su hazaña alcanzará la fama y con ella vencerá al tiempo”. Según el autor ése es el sentido último de la fábula. GUTIÉRREZ ARRAZ, Lidia. «Villamediana, “arquitecto canoro”: la construcción del Palacio del Sol en la Fábula de Faetón». En: STROSETZKI, Christoph. *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, 2001, p. 698.

<sup>1179</sup> HENSSLER, Rainer. «Una visión en ...», p. 239.

<sup>1180</sup> Como recoge Deswarte, Francisco de Holanda en 1538 también subrayó la relación de los personajes con turbantes de la Sala de los Gigantes. En esta ocasión el artista, relaciona directamente los turcos con las tropas vencidas por el Emperador en la Campaña de 1535, en la que había participado el infante D. Luis de Portugal. DESWARTE-ROSA, Sylvie. «“Genoa... Toda cidade...», p. 50.

<sup>1181</sup> CORDERO DE CIRIA, Enrique. «Iconografía de Faetón...», p. 274.

con los tapices de Vermeyen<sup>1182</sup>. Más allá de la conexión con esta serie, la base del conocimiento de las pinturas continúan siendo los estudios del historiador granadino. Años más tarde, López Torrijos concretó la temática de las escenas, y Blázquez, y sobre todo, Lillo Carpio han abordado los paisajes de las batallas.

El ciclo pictórico de la Campaña de Túnez se localiza en la Antesala del Gabinete o de la Sala de Faetón y a ella se accede desde el Corredor principal. Como vimos en el capítulo anterior, a partir de 1540 comenzaron a realizarse las reformas estructurales en la sala y al año siguiente se procedió a su decoración. En los ocho murales de la zona central de los muros encontramos un complejo e innovador programa iconográfico en el que se recrean los acontecimientos que condujeron a la conquista de Túnez de 1535. Un hecho histórico que, no sólo constituyó un hito político de gran repercusión en los primeros años del imperio de Carlos V, sino, también, artístico, pues con la difusión de los grabados realizados durante las campañas, se inició la proliferación de las representaciones murales de cartografías y batallas, en las que los paisajes de las conquistas eran el reflejo del buen gobierno.

#### 4.2.1. Breve contextualización de la Campaña de Túnez 1535<sup>1183</sup>

Tras la doble coronación en Italia y la muerte del Duque de Sforza (señor del Milanesado) Carlos V alcanza su máximo esplendor en la Europa cristiana.

---

<sup>1182</sup> Los tapices han suscitado numerosa bibliografía. Junto a las obras de referencia que citaremos a lo largo del texto. BUNES IBARRA, Miguel Angel de. FALOMIR FAUS, Miguel. «Carlos V, Vermeyen y la conquista de Túnez» En: CASTELLANO CASTELLANO, Juan Luis, SANCHEZ MONTES, Francisco (coords. *Carlos . Europeísmo y universalidad*, Madrid, 2001, vol.5, pp. 243-257. DESWARTE –ROSA Sylvie.« *L'expédition de Tunis( 1535): Images, interprétations, répercussions culturelles*». En: BENNASSAR, Bartolomé, SAUZET Robert. *Chrétiens et Musulmans à la Renaissance*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 1998, pp. 75-132.

<sup>1183</sup> Entre la numerosa bibliografía existente sobre la campaña de Túnez destacamos: CLOT, André. *Suleiman the Magnificent: The Man, His Life, His Epoch*. Saqi Books, 1992; DE BUNES, Miguel Angel y SOLA, Emilio. *La vida y historia de Hayradin, llamado Barbarroja*. Universidad de Córdoba, 2005; DE ILLESCAS, Gonzalo. *Jornada de Carlos V a Túnez*. Madrid: Real Academia Española, edición estereotípica, 1804; DE SANDOVAL, Prudencio. *Vidas y Hechos del Emperador Carlos V*. Madrid: Atlas, 1955-1956; RLANGER, Philippe. *Carlos V*. Palabra. 2002; FERNÁNDEZ ALVAREZ,

En este momento, la Cristiandad y el Islam se disputaban el dominio del Mare Nostrum. El Mediterráneo occidental, era surcado por las naves cristianas en las diferentes rutas comerciales que enlazaban el Magreb y Europa y, a éstas, con América.

Tras la muerte de Luis II de Hungría, marido de María de Hungría, Solimán el Magnífico en sus deseos expansionistas en Europa, había cercado Viena en 1529. Ante esta acción las tropas imperiales intervinieron en Viena (1529) y Güns (1532) alejando la amenaza islámica, que quedó concentrada en el sur donde continuaban los ataques berberiscos y otomanos favorecidos por los acuerdos entre Francia y la Sublime Puerta.

En este contexto, la piratería de Jayr al-Din Barbarroja y otras flotas berberiscas eran una grave amenaza que hacía peligrar el comercio, saqueaba ciudades costeras y se llevaba al año, miles de cautivos cristianos que eran esclavizados en las bases piratas de Argel, Fez, Trípoli o Túnez.

En Argel, Jayr al-Din Barbarroja había constituido una ciudad corsaria bajo la protección de Solimán y sustentada, en gran parte, por los miles de moriscos valencianos y granadinos que a partir de 1526 buscaron refugio. En reconocimiento a su labor, Solimán el Magnífico lo nombró almirante de su flota y en agosto de 1534, Barbarroja conquistó Túnez, que estaba bajo el mando del hafsi Muley Hassan, aliado y vasallo del Rey de España.

Ante esta situación, en 1535 Carlos V decidió emprender una cruzada marítima contra el ejército de Barbarroja en los territorios africanos que amenazaban los reinos de Nápoles y Sicilia, vinculados a la corona de Aragón. Para ello, se organizó una gran flota encabezada por el Emperador y varios de sus aliados europeos como Luis de Avis de Portugal, que cedió la galera más grande de su tiempo, la “*Botafogo*”. A la contienda también acudieron Andrea Doria, Álvaro de Bazán, García Álvarez de Toledo o Luis Hurtado de Mendoza. También aportaron naves los Estados Pontificios, Flandes y la Orden de Malta. De esta forma se reunieron: 74 galeras y fustas, 300 naves de vela, 20.000 infantes y 2.000 jinetes.

---

Manuel. *Carlos V: Un hombre para Europa*. Barcelona: Espasa, 1999; GOODWIN, Jason. *Los Señores del Horizonte: Una Historia del Imperio Otomano*. Madrid: Alianza, 2006. KITSIKIS Dimitri, *El Imperio otomano*. Fondo de Cultura Económica de México, 1989; LAINEZ, Fernando, *La guerra del turco. España contra el imperio otomano. El choque de dos titanes*. EDAF, 2010; ROSSET, Edward. *Barbarroja*. Arcopress, 2006. Enlace: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctx395> (Consultado el 21/11/2015).

El Emperador llegó a Barcelona el 3 de abril donde organizó la tropa y celebró un alarde con la nobleza y los soldados. Se acuñaron monedas conmemorativas, se realizaron desfiles y el 30 de mayo de 1535 la flota zarpó rumbo a Túnez. Paralelamente salió otra flota desde Génova. Las dos escuadras se reunieron en Palermo (Sicilia) y, desde allí, viajaron a Cagliari (Cerdeña) donde llegaron el 14 de junio<sup>1184</sup>.

Nada más avistar la costa tunecina, la flota aliada imperial capturó a dos naves francesas advirtiéndole de así a Barbarroja de su llegada.

La primera escala se realizó en puerto Farina, donde se aposentó el cuartel general. A continuación la flota marchó rumbo a Túnez. El avance de las naves pasaba la Fortaleza de La Goleta y la conocida Torre del Agua. La Goleta, hoy La Goulette, era la llave que guardaba el acceso al puerto y la laguna de Túnez que daba acceso a la ciudad. Antes de iniciar la ofensiva se le puso sitio y se cavaron trincheras. También se levantaron defensas siguiendo las indicaciones del ingeniero Ferramolino y de Benedeto de Ravena, para emplazar cañones y culebrinas y se dispuso la caballería encabezada por el marqués de Mondéjar<sup>1185</sup>, encargado de impedir las incursiones turco-berberiscas.

Frenados los ataques para impedir la ofensiva imperial, tras 28 días de asedio, se inició la batalla, combinando la acción de las tropas de tierra y la flota. Para ello, el Emperador ordenó el asalto general tras horas de bombardeo por mar y tierra y, finalmente, el 14 de julio de 1535 tomaron La Goleta. Aquel mismo día, se procedió a un intensísimo cañoneo durante más de 7 horas, mientras los sitiadores avanzaban por las cortinas exteriores. Finalmente, Sinán de Escarnia, no pudo mantener la resistencia retirándose a Túnez desesperadamente y perdiendo algunos efectivos en el agua<sup>1186</sup>. Por entonces, el fuego artillero procedente de las baterías y desde la mar había reducido a ruinas las principales defensas, incluido uno de los torreones angulares que se había desplomado. Al medio día cesó el fuego y se procedió al ataque por tierra bajo las órdenes de Álvaro de Bazán y por los caballeros de la orden de San Juan de Malta. Finalmente,

---

<sup>1184</sup> FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel. *Carlos V, el ...* p. 502.

<sup>1185</sup> Uno de los episodios más destacados por las crónicas es el momento en el que el Marqués de Mondéjar fue atacado y tuvo peligro de muerte. Episodio que concluyó con la intervención personal del Emperador. SANDOVAL, Prudencio. *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V*. Edición y estudio preliminar de Carlos Seco Serrano. Madrid: Atlas, 1955-1956. Capítulo XXI, pp. 1429-1435.

<sup>1186</sup> Este hecho pudo ser el reflejado en la escena del Palazzo Orsini en Anguillara Sabazia, donde aparecen banderas en el agua.

como recoge Santa Cruz a las dos de la tarde del mismo día: “las primeras personas que entraron en La Goleta fueron Alonso de Toro, Juan de Herrera y Miguel Salas (...) y las primeras banderas levantadas por españoles, un Fuensalida y un Mendoza”<sup>1187</sup>. Una vez en La Goleta se recogió un impresionante botín: 80 buques entre galeras, galeotas y fustas y 500 cañones de diversos calibres.

A continuación, dice Santa Cruz: “...tomada La Goleta determinó su Majestad de ir a tomar la ciudad de Túnez, pareciéndole que si esto no hacía era poco lo que había hecho y la empresa quedaba imperfecta, porque todavía se quedaba Barbarroja en el Reino y podía hacer mucho daño a los que se quedasen en La Goleta y en el mar Mediterráneo por tener el Reino de Túnez muchos buenos puertos en la Mar”<sup>1188</sup>.

Túnez, capital del reino hafsí, era una plaza sólida que había sido fortificada. Hasta alcanzar sus confines las tropas debieron superar numerosas dificultades logísticas para llevar animales, carros, cañones, etc. Sin embargo, la firmeza del Emperador y el apoyo de Luis de Avís y el duque de Alba propiciaron la reanudación de la marcha del ejército imperial hacia Túnez a finales de julio, mientras La Goleta quedaba defendida en la retaguardia por Andrea Doria.

Así avanzaron hasta avistar en unos pozos de agua (el oasis de Celebe o “Pozos de Túnez”) donde les esperaban 120.000 soldados entre turcos, berberiscos, renegados, andalusíes y árabes<sup>1189</sup>. Con todo, las tropas encabezadas por el marqués de Aguilar y animadas ante el botín, consiguieron frenar el ataque. Entonces, los musulmanes se replegaron tras las murallas de Túnez, pero de nada sirvió, pues los ataques imperiales apoyados por unos 20.000 cautivos cristianos, que se sublevaron en la alcazaba, culminaron con la toma de la ciudad. El 21 de julio de 1535 el Emperador victorioso recibió las llaves de Túnez y liberó a los cautivos, pero no pudo impedir el saqueo de las tropas que acabó con el destrozo y la pérdida de miles de manuscritos árabes de ciencias, artes y literatura de la Universidad de la mezquita Az- Zaytuna y del palacio del propio Muley Hassan. Los soldados, también tomaron como botín, objetos de valor de origen cristiano entre los que se encontraban las armas y panoplias de San

---

<sup>1187</sup> VILAR, Juan Bta. *Mapas, planos y fortificaciones hispánicas de Túnez (s. XVI-XIX)*. Madrid: Instituto de Cooperación del Mundo Árabe, 1991, p. 117.

<sup>1188</sup> SANTA CRUZ, Alonso. *Crónica del Emperador Carlos V*. Tomo III. Publicado por BLAZQUEZ, Antonio, BELTRÁN, Ricardo. Madrid: Imprenta del Patronato de Huérfanos de Intendencia e Intervención Militar. 1922, p. 276.

<sup>1189</sup> FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel. *Carlos V, el ...* p. 509.



Luis. Finalmente, Carlos V y Muley Hassán, el ahora repuesto rey de Túnez, firmaron en la Torre del Agua el 6 de agosto las capitulaciones de Túnez y Bernardino de Mendoza quedó al mando de La Goleta. Después, se reorganizó la armada en unidades que pusieron rumbo a España, no sin realizar un intenso recorrido por la península italiana en el que el Emperador fue recibido con espectaculares entradas triunfales.

La victoria en la campaña de Túnez tuvo un excepcional significado simbólico que en cierto modo convirtió a Carlos V en el nuevo Escipión. Desde los momentos inmediatamente posteriores a la toma de La Goleta y de Túnez comenzaron a proliferar impresos, estampas, grabados, pero también la creación de grandes entradas triunfales, en las que se ensalzaba el heroísmo del Emperador representando su figura como el nuevo “Escipión el Africano” y la Toma de La Goleta, como la cuarta guerra púnica.

Entre 1535 y 1536 la comitiva imperial realizó un majestuoso recorrido triunfal por ciudades tan relevantes como Palermo (donde fue nombrado virrey Ferrante Gonzaga y donde se levantaron tres arcos triunfales); Mesina( cuya extraordinaria decoración fue supervisada por Polidoro da Caravaggio<sup>1190</sup>); Consenza, Salerno, Nápoles<sup>1191</sup>, Capua, Roma donde fue recibido como *Carolus Africanus*<sup>1192</sup>, Siena, Florencia y Luca. Todas ellas decoradas con arquitecturas efímeras: arcos triunfales y de flores, fachadas ornamentales, estatuas, columnas, obeliscos, fuentes, carros e, incluso, se lanzaron fuegos artificiales en muchas de ellas.

Más allá de la majestuosidad de las decoraciones realizadas al paso de la comitiva imperial, el recuerdo de la hazaña quedó guardado para la eternidad a través de la pintura mural.

---

<sup>1190</sup> MORALES, FOLGUERA, José Manuel. «El viaje triunfal de Carlos V por Sicilia tras la victoria de Túnez». *IMAGO. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 7 (2015), p. 105.

<sup>1191</sup> FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel. *Carlos V, el ...* p. 517-519.

<sup>1192</sup> *Ibidem*, p. 525. Entre la numerosa bibliografía existentes sobre le paso del Emperador por Roma en 1536 y su repercusión en el arte destacamos CANOVA, Lorenzo. OMNES REGES SERVIENT EI Paolo III e Carlo V: la supremazia pontificia nella Sala Paolina di Castel Sant’Angelo». *Storia dell’arte*, 103, (2002), pp. 7-40. MORALES FOLGUERA, José Miguel. «Las entradas triunfales de Carlos V en Italia», En: *Dialogos del Arte. Homenaje al profesor Domingo Sánchez –Mesa Martín*, Granada: Universidad de Granada, 2014, pp. 327-342.

#### 4.2.2. La cartografía mural: de la representación geográfica a la figuración de un acontecimiento histórico.

La primera decoración mural en la que hemos constatado la presencia de mapas se encontraba en una de las paredes del Pórtico Vipsania de Roma, pero desafortunadamente fue destruida. El mismo destino corrieron las pinturas de la galería del Palacio de Letrán<sup>1193</sup>.

En la época del Renacimiento sobresalen las pinturas realizadas en 1342 en la Sala del Escudo del Palacio Ducal de Venecia. En el siglo XVI se añadieron dos grandes mapas pintados por Giacomo Gastaldi en 1540, donde se exponían las áreas de influencia de la República de Venecia<sup>1194</sup>. Desafortunadamente, los repintes posteriores (sobre todo los del siglo XVIII), acabaron con sus características originales.

Posiblemente, el mapa más destacado de este periodo sea el que se encontraba en la célebre Sala del Mapamundi del Palacio Venezia de Roma. En los documentos aparece como *Aula Tertia*, en función del recorrido y del gran planisferio que originariamente se hallaba en el centro de la pared<sup>1195</sup>. El encargado del diseño debió ser el cosmógrafo veneciano Girolamo Bellavista, que trabajaba al servicio del papa Pio II Piccolomini (1458-1464). La decoración original se realizó entre los pontificados de Sixto IV (1471-1484) e Inocencio VIII (1484-1492) y posiblemente corrió a cargo de Federico Hermanin y Andrea Mantegna, que en 1488 se encontraba pintando la capilla de San Giovanni Battista en el Palacio del Belvedere<sup>1196</sup>. La magnitud e importancia de la Sala del Mapamundi y la de los Paramentos (estancias de representación del palacio) las convirtió en testigos de excepción de acontecimientos de gran importancia como la

---

<sup>1193</sup>ALBARDONEDO FREIRE, Antonio J. «La creación artística en la cartografía». En: POSADA SIMEÓN, J. Carlos y PEÑALVER GÓMEZ, Patricio (coords.). *Cartografía histórica en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, p104-119. p. 115.

<sup>1194</sup> *Ibidem*. p, 116.

<sup>1195</sup> En la actualidad, únicamente se encuentran restos de la decoración de columnas corintias fingidas y el friso con esfinges aladas y seis medallones con los doctores de la Iglesia, algunos de los cuales forman parte de añadidos posteriores.

<sup>1196</sup> AAVV. *Palazzo Venezia. I percorsi originali dell'esperienza*. Roma: Fondazione Museo del Corso, p. 4.

ceremonia realizada por Alexandro VI en 1495<sup>1197</sup> o la visita de Carlos V en abril de 1536<sup>1198</sup>.

Otros ejemplos paradigmáticos son las extraordinarias cartografías de la Galería de los Mapas del Vaticano o la Sala de los Mapas del Palacio Farnesio en Caprarola, decoradas en la segunda mitad del siglo. Estas salas comparten una serie de características comunes como son la magnitud de los espacios representados, el detallismo y la precisión de la plasmación de los elementos geográficos: ciudades, costas, mares, sistemas montañosos, etc. Exceptuando, las cartelas o los marcos no suelen aparecer representadas figuras humanas o hechos históricos. En todo caso, podemos ver algunas figuraciones de barcos en la galería vaticana. Por otra parte también es preciso destacar la Sala de Batallas de el Monasterio de El Escorial encargada por Felipe II donde se representó la Batalla de la Higuera.

En este contexto, las pinturas murales dedicadas a la Campaña de Túnez sobresalen como manifestaciones artísticas excepcionales, en las que la cartografía se convierte en el escenario donde se desarrollaron los acontecimientos bélicos. Los ejemplos más representativos que hemos hallado, se encuentran en las desaparecidas pinturas de la Sala de Túnez del Palacio de Marmirolo, en la Loggia del Palacio Orsini en Anguillara-Sabazia y en la Estufa de la Alhambra de Granada. Conjuntos realizados de forma aparentemente espontánea, distinguidos por el empleo de la pintura mural para representar la gesta imperial en la que sus mecenas habían contribuido valientemente. Nos situamos por tanto, ante tres obras clave en el devenir histórico de las pinturas de batallas, género pictórico que proliferó a partir de la segunda mitad del siglo XVI y que alcanzó su punto álgido en las centurias siguientes.

#### 4.2.2.1. Sala de Túnez del Palacio de Marmirolo.

Cuando abordamos el paso de la comitiva imperial por Mantua, apuntamos la dificultad de estudiar el palacio de Marmirolo puesto que fue

---

<sup>1197</sup> Para profundizar sobre los fastos de Alejandro VI el Roma véase: ESPADAS BURGOS, Manuel. *Buscando España en Roma*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones científicas. 2006. MADONNA, Maria Luisa. «L'ingressso di Carlo V a Roma». En: FAGIOLO, Maria Luisa (dir.). *La festa a Roma dal Rinascimento al 1870*. Turín, 1997, pp. 50-65.

<sup>1198</sup> AAVV. *Palazzo Venezia. I percorsi originali ...m.* p. 3

destruido sin dejar rastro de la decoración. No obstante, tenemos constancia de la existencia de varias escenas de la Batalla de Túnez.

Tras la culminación de la decoración de la Sala de los Gigantes el Palacio del Té y la Sala de Troya en el Palacio Ducal, se retomaron las obras en Marmiolo. Entre 1536 y 1539 se procedió a la renovación pictórica a través de la incorporación de paisajes y de escenas de batallas.

La primera referencia que encontramos data del 10 de junio, cuando Giulio Romano informa a Federico Gonzaga que “el Fiammingo o Tedesco” acababa de terminar dos “belli paesi” mientras que otro pintor se encargaba de las cornisas. A continuación Hatt indica que procedieron a la pintura de la Batalla de Túnez, siguiendo las pautas de un personaje desconocido al que llaman “Cypriote<sup>1199</sup>”.

Al mes siguiente terminaron las bóvedas, y para agilizar al trabajo se contrataron a los pintores del grupo de Giulio Romano: Reinaldo Mantovano y Agostino Mozzanega para realizar las pinturas siguiendo las pautas del maestro. La decoración se concluyó en 1539. Tras rastrear la información existente (bibliográfica y documental) sobre el Palacio, no hemos hallado ninguna descripción o referencia sobre estas decoraciones, por lo que no podemos comprobar las diferencias o semejanzas de los murales mantuanos con la escena de Anguillara o con la serie de Granada.

La siguiente representación mural de la campaña se encuentra en el actual Palazzo Comunale de Anguillara Sabazia.

#### 4.2.2.2. La toma de La Goleta del Palacio Orsini en Anguillara Sabazia

Las pinturas murales de la Loggia del Palacio Baronale de Anguillara-Sabazia representan las principales hazañas de Gentil Virginio Orsini, protagonista de las representaciones y el encargado de reestructurar el edificio.

Orsini fue uno de los condotieros más relevantes del Renacimiento cuya estrategia política lo condujo a trabajar para el rey de Francia, el Emperador o el Papa dependiendo de la compensación económica o los honores y privilegios recibidos. Uno de los encargos más prestigiosos se produjo en 1534 cuando Paolo III Farnese lo nombró Comandante

---

<sup>1199</sup> HARTT, Frederick. *Giulio Romano...*, p. 260.

general de las galeras pontificias, Comisario del puerto y de la tierra de Civitavecchia y, también, Comandante de la Guardia del Mar<sup>1200</sup>.

Justo al año siguiente, tuvo oportunidad de demostrar su liderazgo cuando tras la bendición de las naves cristianas por Paolo III puso rumbo a Túnez. Junto a él se encontraba la flota de Génova, dirigida por Andrea Doria, las galeras de Nápoles, Sicilia y Malta encabezadas por Pedro de Toledo y Leone Strozzi y, principalmente, la flota imperial guiada por el propio Emperador.

De esta forma, en su primer año participó en una de las expediciones más célebres de la primera mitad del siglo, la Campaña de Túnez de 1535. A su regreso a Italia participó de los grandes festejos, de los suntuosos arcos, pinturas y decoraciones dispuestas para la ocasión. Además, acompañó al cortejo a Roma, donde Carlos V visitó la ciudad por primera vez después del Saco de Roma, y encontró con Paulo III el 5 de abril de 1536<sup>1201</sup>.

En este contexto, Normando sugiere la posibilidad de que Orsini conociera alguno de los diseños o pinturas que había en Roma en este tiempo (entre ellas, pensamos que pudo estar la citada Sala del Mappamondo del Palacio Venecia). No obstante, la historiadora plantea que la hipótesis más plausible es que el ideólogo de las pinturas fuera el propio Orsini, que a lo largo de 23 jornadas pudo sugerir al artista la posición de las numerosas galeras presentes en la pintura<sup>1202</sup>.

Conforme a las fechas de la campaña y con la posible marcha de Orsini de la ciudad, las pinturas debieron de ser realizadas entre 1536 y 1539. Según Normando, en este tiempo, el pintor Luzio Romano<sup>1203</sup>, sería el encargado de realizar las representaciones mitológicas y los grutescos de las bóvedas y, posiblemente también, las pinturas de la escena de la *Toma de La Goleta*, la primera gran batalla en la que participó Orsini<sup>1204</sup>.

---

<sup>1200</sup> TANTILLO Almamaria. «Una memoria di Gentil Vinginio Orsini conte dell'Anguillara». En: TANTILLO Almamaria (coord.) *Il Palazzo Baronale Orsini di Anguillara Sabazia*, Anguillara Sabazia.Società Tipografica Romana, 2000, p. 12.

<sup>1201</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>1202</sup> NORMANDO, Viviana. «L'iconografia della Loggia Orsini: una celebrazione delle gesta del Capitano Gentil Virnio». En: TANTILLO Almamaria (coord.) *Il Palazzo Baronale Orsini di Anguillara Sabazia*, Anguillara Sabazia.Società Tipografica Romana, 2000, p. 68.

<sup>1203</sup> TANTILLO Almamaria. «Una memoria di...», p. 31.

<sup>1204</sup> NORMANDO, Viviana. «L'iconografia della ...», p. 68.

En la escena se halla, a la izquierda el ejército cristiano y a la derecha lo que queda de la flota turca. El punto de encuentro entre ambas escuadras está en la fortaleza-torre de avistamiento localizada en la costa en el margen izquierdo. Esta composición dista de otras representaciones de este episodio. En efecto, llama la atención la ausencia de cañones en todo el perímetro, así como su ubicación en la “*bocca tra il mare e lo stagno*”<sup>1205</sup>. Sin embargo, según Normando, la identificación de la batalla de La Goleta se justifica por la presencia de un golfo cerrado, por las banderas<sup>1206</sup> y por la ubicación estratégica de las naves<sup>1207</sup>.

Las conexiones entre las pinturas de Anguillara Sabazia y las de la Estufa de Granada fueron recogidas por Normando. Tras nuestro estudio *in situ* de las pinturas, nos reafirmamos de la existencia de ciertas semejanzas compositivas; como la ubicación estratégica de la flota. Sin embargo, como ya apuntó Normando<sup>1208</sup>, las mayores analogías se encuentran en la técnica de ejecución: uso de grandes manchas de azul para realizar mar, empleo de largos trazos horizontales definidos y, sobre todo, en la ejecución de las naves (en las que se encuentran siluetas de soldados) perfiladas por los trazos de negro carbón. A nuestro juicio, estos paralelismos podrían deberse a la formación común de Luzio Romano, Aquiles y Mayner en el taller de Perino del Vaga. Tras su paso por Génova, Luzio se trasladaría a Anguillara Sabazia y a Roma para trabajar con Perino en Castel Sant’ Angelo. Por otra parte, Aquiles y Mayner marcharon a España para decorar los palacios de Francisco de los Cobos y en las Casas Reales de la Alhambra.

---

<sup>1205</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>1206</sup> Entre ellas, encontramos el estandarte pontificio de Paolo III Farnesio, con los 6 lirios sobre campo azul, la bandera del Emperador con un tondo azul y el águila bicéfala en el centro y, sobre todo, las 12 galeras dirigidas por Orsini identificadas por la bandera de líneas transversales blancas y rojas. Por otra parte, se identifican las tropas turcas representadas por la medialuna y barcos que huyen a la fuga, dejando su bandera flotando en el agua.

<sup>1207</sup> NORMANDO, Viviana. «L’iconografia della...», pp. 64-65.

<sup>1208</sup> *Ibidem*, p. 68.

## 4.2.3 Las pinturas de la Campaña de Túnez de la Estufa de la Alhambra

El programa de la Campaña de Túnez realizado en la Estufa de la Alhambra es el ciclo pictórico más completo y de mayor complejidad de los que tenemos constancia<sup>1209</sup>.

Igual que en los casos anteriores, la máxima de los ideólogos del programa debió ser la representación de los acontecimientos con el mayor rigor posible. La plasmación del realismo en las escenas, únicamente se pudo conseguir a través del conocimiento *in situ* de la zona en la que se desarrollaron los hechos.

En este sentido, Marías propuso el conocimiento directo del terreno por parte de los artistas<sup>1210</sup>. Sin embargo, la opinión más difundida entre investigadores como López Torrijos<sup>1211</sup>, Lillo Carpio<sup>1212</sup>, es que los pintores emplearon los bocetos de Vermeyen para gestar el programa de las pinturas.

A nuestro juicio la clave para resolver esta cuestión se encuentra entre las líneas de González, que indica que el flamenco pudo intervenir como informador de las pinturas de la Alhambra<sup>1213</sup>. Cuando el historiador rastrea las fuentes esenciales de los tapices ideados por Vermeyen, muestra la enorme difusión que tuvieron los diseños, grabados y estampas de la *Toma de La Goleta* y las *Vistas de Túnez*, distinguidas por la existencia de elementos comunes que las hacían plenamente reconocibles. Al analizar estas representaciones, nos percatamos de que gran parte de las formas geomorfológicas, ruinas y lugares clave, se corresponden con las

---

<sup>1209</sup>Es posible que se realizaran otras representaciones sobre este tema. En efecto, en 2016, aparecieron las pinturas de la ermita de San Zoido en Cáseda Navarra. En ellas, Pablo Larraz Andía y Pedro Fondevila identificaron unos grafitos de barcos y retratos de personajes con turbante realizados por Lubian que corresponderían a la Toma de Túnez de 1535 y que fueron realizados en torno a 1540.

<sup>1210</sup> Fernando Marías que planteó la posibilidad de que Machuca interviniera como escudero del Conde de Tendilla, MARÍAS, Fernando. «El palacio de...», p. 126. Por su parte, Dacos propuso a Mayner como el artista que podría haber traído los diseños para las pinturas. DACOS, Nicole. «Julio y Alejandro...», p. 108.

<sup>1211</sup> LÓPEZ TORRIJOS, R. (2000). «Las pinturas de...», p. 121.

<sup>1212</sup> LILLO CARPIO, Martín. «Consideraciones sobre el realismo geográfico de las pinturas sobre la conquista de Túnez existentes en la Casa Real Vieja de la Alhambra». *Papeles de Geografía*, 28 (1998), p. 73.

<sup>1213</sup> GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis. «"Pinturas tejidas". La guerra como arte y el arte de la guerra en torno a la Empresa de Túnez (1535)». *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional* (Madrid), 174 (2007), p. 36.

composiciones en las que se desarrollan los acontecimientos de la batalla en la Alhambra.

Por otra parte, no debemos perder de vista que las pinturas no fueron realizadas inmediatamente después de la contienda, sino que se iniciaron un lustro después. En este contexto, los artistas siguieron las directrices de Tendilla<sup>1214</sup> (que sí participó en la contienda), apoyados en los los diseños, grabados o estampas que comenzaron a proliferar nada más producirse la victoria en la campaña.

#### 4.2.3.1. Cartografías y paisajes al servicio de la Conquista

Igual que el Cesar en sus guerras, en 1535 Carlos V fue acompañado a Túnez por artistas y escritores que contribuyeron a la creación de un potente entramado laudatorio<sup>1215</sup>.

Los encargados de plasmar los acontecimientos fueron los cronistas Felipe de Guevara y Alonso de Santa Cruz, cartógrafo<sup>1216</sup> y cosmógrafo imperial, y el pintor e ingeniero flamenco, Jan Cornelisz Vermeyen, encargado de representar los acontecimientos del natural<sup>1217</sup>. De esta forma quedaría constancia escrita y visual del desarrollo de la batalla.

Según González el modelo de representación en el que aparecen los puntos cardinales invertidos se gestó en la carta de las costas africanas (hoy perdida) encargada por Carlos V y en la que intervino el cosmógrafo Alonso de Santa Cruz<sup>1218</sup>.

Tras la victoria se produjo una eclosión propagandística de la efeméride para ensalzar la imagen del poder imperial. Por tanto, desde los

---

<sup>1214</sup> Desde 1539 el Alcaide de la Alhambra era Iñigo López de Mendoza y Mendoza, por lo que pensamos que en cierto las pinturas (iniciadas en ese año) ensalzaban el honor de su padre Luis Hurtado de Mendoza que había traído a Granada el testimonio directo de la contienda en la que había participado.

<sup>1215</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>1216</sup> Como se evidencia en la serie de tapices la presencia de Vermeyen resultó fundamental para plasmar la magna victoria imperial; pero, a nuestro juicio, la pluma más influyente en la eclosión propagandística de la batalla debió de ser la de Alonso de Santa Cruz. La figura de Santa Cruz, como humanista y como cronista es de sobra conocida, pero no debemos olvidar que también era cartógrafo por lo que, además de dar testimonio escrito de los hechos es posible realizara dibujos y croquis en los que plasmaban fielmente las características geomorfológicas del territorio.

<sup>1217</sup> GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis. «"Pinturas tejidas". La..., p. 27.

<sup>1218</sup> *Ibidem*, p. 33.



momentos inmediatos a la Toma de Túnez comenzaron a difundirse dibujos y grabados tomados *in situ*. Como recoge el historiador dos de las primeras representaciones fueron las vistas idealizadas de Túnez enviadas por Carlos V al Duque de Calabria y a la regente Isabel de Portugal, notificando la victoria ante las tropas de Barbarroja. Se trata de dos escenas de un marcado matiz medieval en las que aparecen dos caballeros luchando. Por otra parte destacan los pliegos volantes conservados en la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial<sup>1219</sup>. En ellos, se evidencia el establecimiento del modelo común caracterizado por la inversión de los puntos cardinales: el Norte queda representado en las zonas inferiores y el Sur en las superiores.

Junto a los impresos, comenzaron a proliferar los dibujos y diseños, en los que se representaban Túnez y la Toma de La Goleta, que acabaron creando una imagen icónica de la campaña. Uno de los modelos más difundidos fue el diseñado por Baldassare Peruzzi *Ritratto de Tunesi*, encargado por Paulo Giovio del que únicamente se conservan croquis en la Galería de los Uffizi<sup>1220</sup>. El diseño 619 A r. muestra un esquema de orientación sur en el que aparecen las dos fortalezas concéntricas que rodeaban Túnez en la parte superior. El cuerpo del diseño lo compone la entrada a la ciudad donde está el arsenal y el “stagno” o la albufera comunicado por una línea recta imaginaria con la salida al mar. La parte inferior nos ofrece una información extraordinaria puesto que, en lugar de aparecer las figuras, se escribe la disposición. De esta forma vemos que los barcos situados en la zona inmediatamente delante de La Goleta forman parte de la armada turca y alrededor se encuentra la cristiana organizada en tres bloques. Justo en frente se encuentra el ejército de cristianos dispuesto a los pies del acueducto. A continuación, de forma más sutil el boceto se extiende hasta Puerto Farina y Bizerta.

Según González, gracias a la estampa, este modelo se expandió rápidamente, por lo que el diseño de Peruzzi pudo constituir el sustrato

---

<sup>1219</sup> *Ibid.* 32. La presa della Goleta, estampa anónima de la Copia de una lettera mandata da Tunesi..., 1535. Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Sign.V-ii-4, n°19, Madrid, Patrimonio Nacional.

<sup>1220</sup> WURM Heinrich. *Baldassarre Peruzzi*. Architekturzeichnungen. Tafelband. Verlag Ernst Wasmuth Tübingen. 1984, p. 516. Se conservan tres diseños, aunque su atribución no es aceptada por toda la comunidad científica. Junto a la imagen comentada encontramos otras dos: una muy deteriorada en la que aparecen más detalles geográficos y las letras mayúsculas para marcar las zonas más relevantes y una tercera en la que las letras y las medidas dan paso a las fortificaciones entre las que destaca La Goleta y la fortificación anexa.

de la *Vista en perspectiva caballera de la costa de Túnez* realizada por Agostino Veneziano en 1535, que fue editada en varias ocasiones a lo largo del siglo. A nuestro juicio, estos ejemplos también debieron servir de referencia para las representaciones empleadas en los arcos triunfales como las realizadas por Polidoro de Caravaggio en Mesina o la *Toma de La Goleta (Pressa della Goletta)* realizada por Posthumus en uno de los arcos triunfales levantados en Roma en 1536 en honor del Emperador<sup>1221</sup>. De esta forma se gestó un patrón que permitía identificar la zona y, por tanto, a los acontecimientos que se desarrollaron en ella. Los elementos comunes que la hacían identificable son: la bahía que daba al Mediterráneo, las ruinas del acueducto de Cartago, la fortaleza de La Goleta y la torre del agua, y el Estaño, una laguna en parte navegable, en la que se localizaban pilotes, que conducían a la fortificación de Túnez.

Junto a las representaciones cartográficas también empezaron a proliferar las vistas de la ciudad, destacando las estampas difundidas a partir del diseño de Vermeyen. Durante la campaña, el pintor, no sólo debía dar testimonio de los acontecimientos sino que también tenía el cometido de anotar los paisajes y escenarios en los que tenían lugar. En este sentido, se entiende la vista de la ciudad realizada en torno a 1535<sup>1222</sup>. Empleando la perspectiva caballera se realzan los principales monumentos, las fortificaciones y la orografía cercana destacando la albufera o estaño con el canal central, que comunicaba el embarcadero con La Goleta. La peculiaridad de esta estampa (que fue empleada en otras representaciones posteriores de la Toma de La Goleta), es que en ella se presenta una vista de la ciudad fortificada desde el sureste. Esta orientación permite al artista representar la urbe en un entorno de gran belleza rodeada de montañas entre las que sobresalían los bellos y largos acueductos, como el de Bizerta e incluso las ruinas del antiguo acueducto de Cartago. Todo ello dejando la albufera surcada por el canal en el margen izquierdo. Este aspecto que hasta ahora ha pasado desapercibido nos indica que esta vista forjó la imagen icónica de Túnez. En efecto, si quisiéramos representar la ciudad desde el norte el acueducto debería encontrarse a la derecha (en la *Vista de Túnez* recogida en el *Civitates Orbis Terrarum*, la construcción responde al Acueducto de Bizerta ubicada al noreste de La Goleta) y las elevaciones montañosas serían imperceptibles.

---

<sup>1221</sup> NORMANDO, Viviana. «L'iconografia della ...», p. 68. Junto a éstos, González destaca el realismo del diseño de Erhard Schön. GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis «Pinturas tejidas». La..., pp. 32-33.

<sup>1222</sup> VILAR, Juan Bta. *Mapas, planos y...*, p. 375.

Pensamos que para diseñar la serie de la Alhambra, Mayner debió tener acceso a los modelos de Vermeyen. Concretamente la *Vista de la Ciudad de Túnez* y el boceto empleado para representar el tapiz del *Desembarco de La Goleta*. Este último, es la representación cartográfica más completa de la serie de tejidos. En ella se recogen las defensas de Túnez y de La Goleta, la posición de la flota y de las tropas de tierra; así, como los elementos geomorfológicos y los lugares más significativos de la zona como los acueductos y las ruinas romanas. Este boceto, le permitiría ubicar con precisión los elementos geográficos y adaptar su gran amplitud territorial al desarrollo de los acontecimientos que tuvieron lugar en zonas concretas.

De esta forma, a lo largo de ocho escenas, se plasmó el ciclo pictórico más completo de la Campaña, hasta la realización de los cartones para los tapices tejidos por Willem de Pannemaker, entre 1550 y 1554.

#### 4.2.3.2. «Palabras pintadas». Los murales de la Campaña de Túnez

Junto a las pautas visuales resultaron esenciales las descripciones de la contienda. Los cronistas oficiales que participaron en la misma fueron Alonso de Santa Cruz y Felipe de Guevara, pero sus crónicas se editaron años después; por tanto aunque en la actualidad sean un elemento indiscutible, pensamos que no estuvieron al alcance de los pintores. A nuestro juicio, igual que en el Palacio Orsini en Anguillara Sabazia, el ideólogo y narrador de la contienda debió de ser Luis Hurtado de Mendoza, protagonista de la misma y hermano de Bernardino de Mendoza (gobernador de La Goleta a partir de 1535) y el humanista y embajador, Diego Hurtado de Mendoza.

El primero en identificar la temática y el orden cronológico de las ocho escenas fue Gómez Moreno. Desde entonces sus descripciones han sido aceptadas, aunque en pocas ocasiones se han realizado aportaciones relevantes. En este sentido, destacan López Torrijos, que matizó los hechos acontecidos en cada escena de la jornada, y Lillo Carpio<sup>1223</sup>, que comparó de forma muy precisa los espacios pintados y los lugares reales. En líneas generales coincidimos con nuestros predecesores, pero, después de analizar minuciosamente las pinturas y los hechos acontecidos, hemos

---

<sup>1223</sup> GÓMEZ MORENO MARTÍNEZ, Manuel. «Los pintores Julio ...», p. 197- 198. LÓPEZ TORRIJOS, Rosa. «Las pinturas de ...», p. 120-125. LILLO CARPIO, Martín. «Consideraciones sobre el ...», pp. 65-76.

percibido ciertos detalles que contribuyen a dar un “giro de tuerca” a la lectura del programa y subrayan el esmero en la plasmación de los hechos.

*Reunión de la flota imperial en Cagliari*

El programa iconográfico se inicia en el cuadro vertical del lado derecho del arco principal de la sala.

Bajo un cielo rosado, que posiblemente apunta las primeras luces del día, encontramos un paisaje azulado que se mezcla con el color del mar y con el horizonte. La composición destaca por la presencia de los acantilados y de una gran elevación montañosa desde la que parte el camino a la ciudad.

El espacio central está ocupado por una vista idealizada de la ciudad de Cagliari, presentada sobre la colina. Destaca la presencia de altas y numerosas torres circulares que formaban parte de la fortificación defensiva<sup>1224</sup>. Todo ello, rodeado por un paisaje de verdoso espesor y de caminos que dan acceso a la costa en la que aparecen siluetas de los soldados y marineros, que acuden a las naves para embarcarse en la expedición.

En primer plano se aprecia una extraordinaria riqueza y variedad de navíos que representan las numerosas flotas reunidas en la ciudad: las provenientes de Barcelona encabezadas por el Emperador y Andrea Doria, las embarcaciones de Nápoles dirigidas por Pedro de Toledo, las de la Orden de los Caballeros de San Juan de Malta, y las naves enviadas por Paulo III encabezadas por Virginio Orsini. Entre ellas, destacamos la presencia de barcas pequeñas, navíos y urcas enarboladas con banderas, gallardetes y estandartes entre los que podemos identificar la bandera papal con las líneas transversales rojas y blancas<sup>1225</sup> o los pendones de damasco verde de la Corona de Castilla<sup>1226</sup>. Los distintivos más frecuentes son las banderas y estandartes blancos de bordes dorados (que podrían ser las representaciones de la bandera portuguesa que ha perdido la decoración) y los rombos verdes y amarillos que no hemos conseguido

---

<sup>1224</sup> CORONA, Maurizio. *Callar 1535. Carlo V, Cagliari e la crociata contro gli infideli*. Cagliari: Akademela, 2015, p. 156.

<sup>1225</sup> NORMANDO, Viviana. «L'iconografia della ...», p. 68.

<sup>1226</sup> En la batalla de Túnez se empleó el pendón Castilla de damasco verde en el reverso del escudo imperial que normalmente se presentaba en dorado. SERRADOR Y AÑINO, Ricardo. *La vexiología y el ejército. Hidalguía*. 1987, p. 649

identificar<sup>1227</sup>. Sobre muchos de los barcos es posible atisbar la presencia de las tropas y sobre todo, baúles y depósitos de provisiones y de armamento.

### *Marcha de la flota imperial*

El segundo cuadro representa el poderoso avance de la flota empujada por el viento que sopla a favor. Para plasmar la llegada a la costa africana Mayner ideó un paisaje de marinas en el que las embarcaciones son las únicas protagonistas.

En la parte superior, apreciamos el horizonte que parece sugerir los primeros rayos de sol de la mañana. Desde aquí hasta el primer plano, se representan 44 embarcaciones que parecen avanzar a gran velocidad impulsadas por el viento que hincha e impulsa sus velas de un característico color negro, que contribuía a dificultar el avistamiento por parte de los enemigos.

A parte del número de barcos representados, la grandiosidad de la flota se refuerza a través del empleo de la perspectiva lineal. Así, el tamaño de las embarcaciones se va incrementando hasta llegar al imponente navío que aparece en primer plano y que pasa junto a un paisaje abrupto de la costa africana.

### *La Toma de La Goleta*

A nuestro juicio los cuadros tres y cuadro muestran la acción combinada de las escuadras para tomar La Goleta que tuvo lugar el 14 de julio de 1535.

Basta leer alguna de las crónicas para advertir la complejidad y fuerza del ataque. Dice Santa Cruz:

“Miércoles, muy de mañana, se comenzaron á tocar las trompetas y tras esta música se comenzó la de la artillería, la cual batía de tres partes: la una estaba vecina á la marina, donde estaban 21 piezas de artillería, y con ésta estaba el Emperador; otra estaba junto á la albuhera, donde estaban 15 piezas gruesas de artillería, y en medio de estas dos había otra batería con sus cañones gruesos, todas apartadas de La Goleta 400 pasos, y por la mar se llegaron la

---

<sup>1227</sup> El modelo más cercano podría ser el del escudo de los Mendoza, pero en él únicamente aparecen dos rombos dorados y dos verdes.

carraca de Rodas y el Galeón de Portugal, y el príncipe Doria y las carabelas, y comenzaron á tirar á La Goleta con su artillería, ... y las galeras salían de ocho en ocho á tirar y se retiraban después de haber tirado, y luego venían otras tantas, y de esta manera jamás dejaron de batir por mar y por tierra, por manera que se acortaron mucha parte de los bastiones y murallas del castillo y revellín que delante tenían”<sup>1228</sup> .

Se trata de dos figuraciones convencionales de Túnez y su sistema defensivo, caracterizadas por la inversión de los puntos cardinales y el empleo de la vista de pájaro para ubicar los elementos geográficos característicos de la costa africana en la que tuvo lugar la contienda: la entrada del mar, La Goleta y la albufera, frente a la ciudad de Túnez, ubicada ante un paisaje de montañas donde aparece el acueducto, casas de campo, fortines, etc. La innovación reside en la incorporación de la perspectiva caballera utilizada para mostrar la ciudad y las fortificaciones, en las que se figuran las estrategias empleadas por el ejército de tierra para hacer frente al asedio, y las embarcaciones situadas en primer plano.

En primer lugar vemos el *Ataque naval a La Goleta* en un mural en formato vertical. En la parte superior, sobre un fondo de tonos azulados, encontramos las siluetas blancas de las montañas y el acueducto. En el cuerpo central, en segundo plano se encuentran la ciudad de Túnez, la albufera y la restinga presentadas con una perspectiva de unos 30 grados<sup>1229</sup>. Para presentar la Goletta rodeada de trincheras y bloqueada por las embarcaciones, se optó por el empleo de la vista de pájaro. Entorno a ella, se ubicó una primera línea de ataque compuesta por 21 galeras dispuestas en semicírculo, junto a dos naos (que podrían aludir a la carraca de Rodas y el galeón de Portugal) disparando con los cañones. En la parte inferior, se retomó la perspectiva caballera para representar las urcas y naos que permanecían en la retaguardia, entre las que identificamos los pendones verdes y dorados.

En el cuarto mural se avista el *Ataque terrestre a La Goleta*<sup>1230</sup>, una de las obras clave del programa iconográfico como se refleja en sus

---

<sup>1228</sup>SANTA CRUZ, Alonso. *Crónica del Emperador Carlos V.* (publicado por BLAZQUEZ, Antonio, Beltrán, Ricardo). Tomo III, Madrid: Imprenta del Patronato de Huérfanos de Intendencia e Intervención Militar. 1922, p. 274

<sup>1229</sup> LILLO CARPIO, Martín. «Consideraciones sobre el ...»,p. 70.

<sup>1230</sup> Acorde con las escenas desarrolladas en tierra Torrijos indicó que esta escena representa el desembarco a La Goleta. LÓPEZ TORRIJOS, Rosa. «Las pinturas de ...», p. 122. A nuestro parecer, también podría hacer referencia a los 28 días que duró el

dimensiones y, también, en la atención prestada a la ejecución de un acontecimiento de tal relevancia.

Para aprovechar el espacio cuadrado, la escena se presenta en horizontal, posiblemente con la intención de reforzar el escorzo. En relación al cuadro anterior, las formas de la ciudad y el espacio marítimo se alargan y se incluyen elevaciones montañosas y paisajes en los laterales. De esta forma, se amplió la visión del espacio en el que se desarrollaron las proezas de las tropas imperiales.

Como en el caso anterior encontramos una composición dividida en tres secciones bien diferenciadas. En la parte superior se encuentran las siluetas de horizonte sobre un cielo más rosado que nos indica el avance del día.

En esta ocasión el paisaje es mucho más rico y cuidado: hay montañas coronadas por antiguas fortificaciones o acogiendo ruinas antiguas, caminos que bordean la albufera y frondosos árboles, entre los que estarían los olivos en los que fue atacado el Marqués de Mondéjar. En el margen derecho aparecen por primera vez la Torre del Agua junto a los pozos y el acueducto de Cartago.

El espacio central del cuadro está ocupado por una vista de la ciudad de Túnez, que señalamos anteriormente. Una urbe de gran belleza, monumentalidad e importancia estratégica, pero de inusitada debilidad ante los ataques de un ejército moderno.

A continuación, encontramos la laguna, albufera o estaño que separa la ciudad del mar. En ella destaca el canal central jalonado por troncos hundidos al fondo, que indicaban el espacio de comunicación practicable entre el arsenal y La Goleta. También aparece la isla de Checkli, sin fortificar, y el refuerzo de la línea de los Pozos.

En la zona inferior se figura la defensa de La Goleta, y las fortificaciones y trincheras cristianas. Ante ella, se observan las embarcaciones de la expedición carolina (de color pardo y otras ennegrecidas por la acción de la brea) aproximándose a la costa. Una vez en tierra, la acción se concentra en las tropas que atacan desde la trinchera

---

asedio. Como indicamos, durante este periodo las tropas imperiales se enfrentaron a los ataques turcos entre los que destaca el episodio en el que el Marqués de Mondéjar que resultó herido por una lanza. Ante este infortunio el Emperador actuó rápidamente para proteger a sus soldados demostrando una gran valentía como soldado. De ahí que este acontecimiento sea recogido por la mayor parte de las crónicas e incluso se refleje en la cartela del tapiz real cuya composición es muy similar al cuadro granadino.

abierta junto al canal izquierdo de la fortaleza y en el entrante de agua (iniciado por Solimán para intentar abastecer a la ciudad) que hay en la zona derecha de la composición.

*La Conquista de Túnez*

El momento cumbre de la Campaña se evoca en las escenas siguientes. Como indicamos, el ejército cristiano tuvo serios problemas de abastecimiento pero, también para el traslado de los animales y del pesado armamento que incluía carros, cañones, etc. Además, durante su avance, debieron hacer frente a numerosas reyertas del ejército turco, que aprovechaba los momentos de debilidad de los soldados en las zonas de acceso al agua.

Las *Escaramuzas ante los pozos* se representan en formato vertical, en el sexto cuadro. En él se retoma el modelo del paisaje anterior, aunque la perspectiva es algo diversa.

Desde el punto de vista geográfico, Lillo identifica el sector nororiental de la Albufera y su entorno representados a cierta altura<sup>1231</sup>. En la escena destacan las minas representadas con gran sencillez y recortadas en el horizonte, así como las fortificaciones de la TORRE DELLE SALINE, LA TORRE DEL ACQUA, el acueducto y las torres de carga, o las lagunas litorales del antiguo puerto. El paisaje está salpicado por figuras desproporcionadas entre las que encontramos alabarderos, soldados a pie y a caballo, etc. El elemento más significativo es la maestría demostrada por el artista en la ejecución de los barcos, que contrasta con la ingenua simplicidad del paisaje de la parte superior.

Tras superar estas escaramuzas y con el apoyo de los cautivos cristianos, finalmente se produjo la *Toma de Túnez*, representada ampliamente en el quinto cuadro.

Como ya advirtió Horn, en para el tapiz del Desembarco, se trata de una escena a modo de resumen de la Jornada<sup>1232</sup>. En primer lugar se emplea una amplia perspectiva en la que se incluye todo el cabo. Como describe Lillo, la composición presenta el territorio de Noroeste a Sureste (concretamente desde Rass Sidi Ali –el –Mrkki, hasta la parte meridional de la Albufera de Túnez) que comprende gran parte de la costa del amplio

---

<sup>1231</sup> LILLO CARPIO, Martín. «Consideraciones sobre el ...», p. 70.

<sup>1232</sup> HORN, Hendrik. *Jan cornelisz Vermeyen. Painter of Charles and his conquest of Tunis*. Vol. 1. Meppel: Davaco, 1989, 263.



Golfo de Utica, las colinas de Cartago y la albufera de Túnez<sup>1233</sup>. Para la plasmación de este extenso territorio se empleó la perspectiva caballera. Según Lillo, la península aparece volcada hacia el exterior fomentando la sensación “cartográfica<sup>1234</sup>”; en cambio, para dibujar los barcos del primer plano se recuperó la perspectiva horizontal.

La composición se organiza en tres zonas claramente diferenciadas con el fin de facilitar la comprensión de los hechos. En la parte superior encontramos las líneas de horizonte abocetadas junto el acueducto y el faro de PORTO FARINA.

El espacio principal está ocupado por la Península de Cartago y la albufera de la Goleta con los perfiles de salida al mar escasamente definidos. En el interior, igual que en la composición de Vermeyen, encontramos una clara diferencia entre la zona de paisaje y vegetación y el abrupto y seco desierto (que dista del paisaje fértil de otros cuadros donde predomina el paisaje fértil). De este modo, advertimos el interés prestado en la presentación de detalles y el cuidado cromatismo, que contribuyen a resaltar la acción bélica que se desarrolla sobre el terreno. Entre las ruinas hallamos casas, torres salpicadas y al ejército tomando pueblos y aproximándose a la ciudad para proceder a su saqueo. También, vemos enfrentamientos frente a la Torre del Agua y una batalla naval que recuerda a la composición de Anguillara. Mientras tanto, a los pies de La Goleta la flota encomendada por Doria aparece controlando la retaguardia.

Como vimos el 21 de julio de 1535 terminó la contienda y el 6 de agosto se firmaron las capitulaciones en la Torre del Agua. Después, se reorganizó la armada en unidades que pusieron rumbo a sus lugares de origen y la comitiva imperial inició su recorrido triunfal por Italia.

#### *La llegada de la armada imperial a Sicilia*

Este periplo se representa en los dos últimos murales de la serie. En primer lugar, encontramos numerosas naos (portando un gran botín) impulsadas por el viento y encabezadas por una carraca con el estandarte de rombos amarillo y verde. En la segunda escena, destaca un paisaje montañoso en el que sobresale una ciudad portuaria con un elegante muelle y una construcción que podría ser un faro o una torre vigía. En torno a él se disparan salvas desde las urcas y las naos.

---

<sup>1233</sup> LILLO CARPIO, Martín. «Consideraciones sobre el ...», pp. 68-69.

<sup>1234</sup> *Ibidem*, p. 70.

Hasta el momento, se indicaba que la última escena presentaba la llegada triunfal a Trapani, por lo que la escena previa correspondería con la llegada de la flota a la isla. Conscientes de que nos encontramos ante dos paisajes de ciudades idealizadas, nos resulta extraño que en la séptima escena del programa aparezca un paisaje rocoso en el que se atisba una ciudad antes de la llegada a Trapani, la primera ciudad de Sicilia en la que tocaron tierra<sup>1235</sup>. Por otra parte, en la última escena nos llama poderosamente la atención el paso de la flota por un estrecho, que da acceso a una ciudad cuyo puerto acoge a gran parte de la misma.

En este contexto, pensamos que los dos últimos cuadros representan el paso de la comitiva imperial por Palermo y la llegada de las tropas a Messina<sup>1236</sup>; dos importantes ciudades sicilianas que recibieron a las tropas imperiales con fastos, decoraciones efímeras y grandes festejos en honor al Emperador.

Para la entrada triunfal a Palermo (donde se nombró a Ferrante Gonzaga Virrey de Sicilia) se levantaron arcos triunfales donde se comparaba al Emperador con Escipión “el Africano” y se representaba la Conquista de Túnez equiparada a la Cuarta Guerra Púnica<sup>1237</sup>. Además, se organizaron juegos, giostras...etc. Todo ello, para atender al Cesar a su paso y también, con la esperanza de recibir donaciones y otras muestras de gratitud como había pasado en los anteriores viajes por Italia. Para la plasmación de este episodio en la Estufa, Mayner presentó imponentes acantilados y elevaciones montañosas, que protegen verdes colinas. Entre ellas, trazó la silueta de una ciudad sobre la que se alza una gran fortaleza y dos grandes torres<sup>1238</sup>, que pensamos que serían las de la majestuosa catedral Gualtierana y que se asemejan a la representación de la ciudad en el *Orbis Civitates*.

---

<sup>1235</sup> MORALES, FOLGUERA, José Manuel. «El viaje triunfal...»,p. 99. Folguera recoge que el 17 de agosto la armada imperial dejó Africa para marchar rumbo a Trapani donde llegaron tres días después y tras superar un viaje tempestuosos por los vientos contrarios.

<sup>1236</sup> Para comprender la evolución del estrecho a través de la representación cartográfica en el siglo XVI veáse: MANFRÈ, Valeria. «La Sicilia de los cartógrafos: vistas, mapas y corografías en la Edad Moderna». *Anales de Historia del Arte*, 23, (2013), pp. 79-94.

<sup>1237</sup> MORALES, FOLGUERA, José Manuel. «El viaje triunfal ...»,p. 110.

<sup>1238</sup> Una composición similar se presenta en el *Orbis Civitates*, aunque en esta ocasión la ciudad se abre la mar mostrando el puerto, mientras que en la Alhambra el puerto queda alejado de la ciudad.

A nuestro parecer, en el último cuadro se representa el paso de la flota imperial por el estrecho de Mesina, ciudad cuyo puerto era la llave de las comunicaciones entre Sicilia y Túnez<sup>1239</sup>. Se trata de una cuidada representación urbana en la que destaca la belleza del espigón sobre el que se ubicaría el faro o la torreta vigía. La ciudad se sitúa en alto, rodeada de un paisaje verde y fértil que contrasta con los tonos azulados del fondo y las nubes rosadas que anuncian el crepúsculo.

### 4.3. El naturalismo en las Estancias Imperiales de la Alhambra

La iconografía botánica y zoológica de las pinturas de las Estancias Imperiales es extraordinariamente singular, tanto por su variedad como por la frecuencia con que plantas y animales (reales e imaginarios) aparecen en el contexto pictórico.

La riqueza de los motivos que emergen de estas pinturas es ejemplar en el contexto de la ilustración de la naturaleza en el Renacimiento. En los espacios decorados la fusión pintura- soporte arquitectónico es muy sugestiva; en ella, los artistas crearon un conjunto aparentemente homogéneo, con pocas concesiones a la repetición.

En la búsqueda de un hilo conductor resulta útil indicar algunos de los modelos que pudieron emplear los artistas para la gestación de este rico y variado programa ornamental.

#### 4.3.1. Motivos de inspiración

Un elemento intrínseco de los Palacios Nazaríes es su relación con el entorno y a plasmación de motivos iconográficos, que aluden a la naturaleza de forma abstracta como los atauriques. La conexión entre la arquitectura y el paisaje se mantiene en las Estancias Nuevas, pero de su ornato pictórico dimana el interés por la imitación de la naturaleza. Hecho que enraíza con las corrientes humanísticas y con las bases del imperante arte del Renacimiento y que son plasmadas en los palacios y edificios construidos y/ o decorados por artistas del círculo de Rafael.

---

<sup>1239</sup> Una vista similar del puerto de Messina pero en el que se muestra la extensión del puerto hacia la ciudad se encuentra en un óleo anónimo del siglo XVI conservado en el Escorial en el que se representa a la flota cristiana antes de marchar hacia Lepanto en 1571. VILAR, Juan Bta. *Mapas, planos y ...*.p. 352.

Uno de los maestros que marcó el rumbo del naturalismo en las pinturas del Renacimiento Italiano fue Giovanni da Udine. La delicada atención a la representación naturalista era una de sus cualidades innatas que, según Vasari, se había consolidado en el taller de Rafael, gracias a la presencia de un flamenco, que pudo ser Jan Ruysic<sup>1240</sup>.

Las principales composiciones empleadas por Udine para plasmar la naturaleza son los ramos y las guirnaldas de frutas y flores. Junto a ellas, pintó numerosas aves sobrevolando las bóvedas celestes y animales que aparecen libremente entre los paisajes de las Historias de la Biblia. Otra característica esencial de las pinturas naturalistas del maestro es la técnica empleada. Según Vasari las pinturas de Udine en la Loggia de Eros y Psique de la Villa Farnesina “parecen vivas y separadas del muro”, lo cual consiguió tomando los modelos del “vivo”<sup>1241</sup>. En este sentido, como ha comprobado Giulia Caneva en sus trabajos sobre esta Loggia, las principales referencias iconográficas de las guirnaldas con frutas y verduras se encuentran en los espacios verdes de la propia Villa<sup>1242</sup>.

Un hecho similar encontramos en Granada, donde los pintores formados en el círculo de Rafael y discípulos de Udine, plasmaron un singular elenco de las especies vegetales y animales presentes en los jardines y huertas de la Alhambra en el siglo XVI.

Partiendo de las referencias dejadas por ilustres visitantes a su paso por el conjunto palaciego como Jerónimo Munzer (1494), Andrea Navagero (1526), Charles de l’Ecluse (1564) o Bermúdez de Pedraza (1608), Ramón- Laca consiguió identificar numerosas variedades de plantas cultivadas en la Alhambra entre los siglos XVI y XVII: Almez o latonero, algarrobo, limas, limoneros, cidro o citrón, azamboo, naranjo, ciprés, membrillero, clavellinas, árbol del paraíso, higuera, hiedra, jazmín, nogal, hermosilla, laurel, romero, cambrón, manzano, parra, azofaifo, jínjoles, arrayan-morisco-mirto, olivo, cerezo, albaricoque, guindo, ciruelo, almendro, granado, peral, encina, rosa mosqueta, rosal y serbal<sup>1243</sup>. Como veremos a continuación, gran parte de ellas coinciden con las especies representadas en las Salas de las Frutas y en la Estufa, por lo que los pintores pudieron tomar referencias directamente del natural. Además, los

---

<sup>1240</sup> VASARI Giorgio, *Le vite dei ...*, p. 1104

<sup>1241</sup> *Ibidem*, p. 1107

<sup>1242</sup> SGAMELLOTTI, Antonio, CANEVA, Giulia. *I colori della ...*, pp. 16-17.

<sup>1243</sup> RAMON – LACA MENÉNEZ DE LUARCA, Luis, «Plantas cultivadas en los siglos XVI y XVII en la Alhambra y el Generalife». *Revista Alhambra*, 35 (1999), p. 52.

pintores pudieron emplear las representaciones de las plantas presentes en los libros como en la *Obra de Agricultura* de Alonso de Herrera<sup>1244</sup>, los escritos de Pedro Martir de Angleria (uno de los primeros autores que analizaron las plantas procedentes del Nuevo Mundo) y ejemplares de la biblioteca del Conde de Tendilla, como los *Libros de arquitectura* de Vitrubio y la *Historia Natural* de Plinio el Viejo, obras fundamentales para la creación arquitectónica que también recogían referencias sobre flora y fauna.

Junto a las especies botánicas, encontramos un singular repertorio de animales. En los paradigmáticos conjuntos italianos como las Logias, o la Sala de Eros y Psique del Palacio del Té de Mantua, destaca principalmente la presencia de animales exóticos. En cambio en las pinturas de la Alhambra, encontramos aves de canto y de caza y mamíferos, como los conejos y erizos. Especies comunes, que su mayoría continúan estando presentes y otras que desaparecieron en los años posteriores, como la abubilla y el erizo.

Aunque no conocemos estudios específicos sobre la fauna de la Alhambra en el siglo XVI, de los textos se deduce que la mayor parte era silvestre; hay constancia de la existencia de venados, ciervos, gamos y jabalíes<sup>1245</sup>. Junto a ellos, Navagero documentó la presencia de abundantes conejos en el patio de los Arrayanes<sup>1246</sup>. Por otra parte, estudios actuales han evidenciado la cría de ganado caballar y aviar desde época nazarí<sup>1247</sup>. Todo ello quedó reflejado en variadas manifestaciones artísticas en las que la naturaleza se plasma de forma abstracta, pero también figurativa. Ejemplar es el caso del conocido Jarrón de las Gacelas, de los animales de las pinturas de las Casas del Partal e incluso descubrimos un rico repertorio naturalista en las pinturas sobre cuero de las bóvedas laterales de la Sala de los Reyes.

En las Estancias Imperiales, los animales representados en las muestran un inusitado naturalismo que, como indicamos en el capítulo III, se explica por el empleo de modelos reales. La mayor parte de las especies

---

<sup>1244</sup> Ibidem, p. 50.

<sup>1245</sup> MOLINA FAJARDO, Eduardo. «Caza en ... pp. 31-53 .

<sup>1246</sup> GARCÍA MERCADAL, José. *Viajes por España...*, p. 855.

<sup>1247</sup> Galera la cría de caballar se hacía en la dehesa de Casa Gallinas, un lugar real fuera de la Alhambra vinculado a la alcaldía del Generalife, donde además los reyes nazaríes criaban las gallinas y animales de caza. GALERA MENDOZA, Esther. «Los jardines de la Alhambra durante el reinado de los Austrias». *Goya*, 333 (2010), p. 303.

representadas en los alfarjes y tabicas de la Estufa son animales domésticos y aves comunes, pero presentan un interesante simbolismo.

Así nos situamos ante un programa iconográfico en el que se refleja la maestría de los artistas, pero también, la coherencia del discurso intelectual que dimana del proyecto ideado por Machuca; que pudo haber intervenido en el diseño de los jardines mantenidos y supervisados por Gordufa<sup>1248</sup> y cuyos frutos, fueron representados por Aquiles y Mayner en las Estancias que miran a los excepcionales espacios verdes. Este hecho, explicaría, además, la presencia del jardinero, los pintores y el maestro mayor al final de los cuadernos.

#### 4.3.2. La representación de la Naturaleza en las Estancias Imperiales

El afán por la representación naturalista del Renacimiento reside, en parte, al redescubrimiento de textos clásicos como la conocida anécdota recogida en la *Historia Natural* de Plinio:

LIBRO XXXV de AVES ENGAÑADAS POR LA PINTURA, Y QUE  
ES LO MAS DIFICULTOSO EN LA PINTURA. CAP. X.

Este Parasio dicen que vino a competencia con Ceuxis, y como Ceuxis truxesse ubas pintadas tan al natural, y con tan buen sucesso, que puestas en publico en la Scena, volaron las aves a picar en ellas. El (Parasio) truxo un lienço pintado, el qual parecía tan verdadero, que Ceuxis hinchado con el juicio de las aves, començo a pedir que levantasse el lienço, y mostrasse la pintura, y entendido su error, le concedio la victoria con hidalga, y noble verguença, porque el avia engañado las aves, pero Parasio le havia engañado à el siendo artífice<sup>1249</sup>.

Durante el Renacimiento y el Manierismo este relato se convirtió en uno de los mayores tópicos del discurso artístico, motivando a los pintores

---

<sup>1248</sup>Hasta el momento, únicamente sabemos que Gordufa trabajó como jardinero de la Alhambra al menos entre 1537-1545. Durante este periodo, debió de desarrollar una importante labor, que posiblemente inauguró la presencia de su familia al frente de los jardines. En efecto, Galera identificó a Alonso Gordufa, ocupando el mismo puesto en 1584. GALERA MENDOZA, Esther. «Los jardines de ...»,p. 288.

<sup>1249</sup> *Historia natural de Goya Plinio segundo* Traducida por el Licenciado Genonimo de Huerta, Medico de su Magestad...Madrid, 1629, Tomo II, pág. 640.

a imitar la naturaleza y a experimentar con nuevos géneros de pintura, como el bodegón.

Precisamente, esta facultad que poseían los artistas de realizar obras con tal realismo que pudieran engañar al ojo humano, fue una de las cualidades ensalzadas por los viajeros y literatos que visitaron la Alhambra en el siglo XVI.

Desde el punto de vista literario, destacan los versos de Góngora escritos tras su paso por la ciudad en 1586:

(...)Y su Cuarto de las Frutas,  
fresco, vistoso y notable,  
injuria de los pinceles  
de Apeles y de Timantes,  
Donde tan bien las fingidas  
imitan las naturales,  
que no hay hombres que no burlen  
ni pájaro a quien no engañen(...) <sup>1250</sup>.

Como indica Fernandez Dougnac, este juego lírico, en el que el arte compite con la naturaleza, instaurado por Góngora, fue recogido como cita obligada, por otros coetáneos<sup>1251</sup>.

Un ejemplo lo encontramos en el poema dedicado a Granada por Agustín Collado del Hierro. En el capítulo IX, donde habla de la Alhambra, destaca el Cuarto de Comares, el patio de los Leones y el Cuarto de las Frutas. Dice así:

Del Cuarto de las Frutas (reveladas  
Las q[ue] forman el plano verdadero,  
Si naturales no, fueron copiadas

<sup>1250</sup> GÓNGORA, Luis de. *Obras completas*. Ed. Juan Millé y Giménez e Isabel Millé y Giménez, Madrid, 1956 pp. 80-81.

<sup>1251</sup> FERNÁNDEZ DOUGNAC, José Ignacio. *Estudio y edición del poema Granada, de Agustín Collado del Hierro*. Tesis doctoral dirigida por Dr. D. José Lara Garrido. Departamento de Filología española I, filología románica y Filología italiana. Universidad de Málaga. 2005, p. 71-72. El ejemplo más evidente lo encontramos en el poema de Rodríguez Ardilla: “Luego los cuartos se ofrecen /de Frutas y de Comares/ que aqué la Naturaleza/suspende, es estotro al Arte; /porque allí pintadas frutas,/imitan las naturales, /tanto que dan a la vista/ocasión de que se engañe”.

Del primer huerto en su candor primero,  
Las aves en uvas informadas,  
Los ojos en el velo lisonjero,  
No vieron éstas que el ser humano  
Engañan la atención, burlan la mano (IX, 52<sup>1252</sup>).

En estos versos destaca la recurrente presencia de las aves. Si bien es cierto que el poema retoma la anécdota de Plinio, pensamos que las palabras del poeta se refieren a las aves posadas en las techumbres, junto a frutas y otras flores, que habría en el corredor de las Cuadras o en la Galería de Levante, siguiendo así un modelo similar al que hoy podemos contemplar en los corredores de la Estufa.

Esta relación entre las aves y las frutas del conjunto se evidencia en el poema dedicado al Cuarto de las Frutas por Agustín de Tejada Páez en *Granada ciudad ilustre*.

Mas aquel cuarto de las frutas,  
jardín de vistosas plantas,  
mesa de frutas continuas,  
bosque de diversa caza,  
¿qué ejemplo tiene el mundo?,  
pues las vivas aves cantan  
para ver si les responden  
las que allá pintadas callan;  
Y en extremo de pinceles  
da más gusto la manzana  
pintada a los que la miran  
que viva a lo que la tragan.  
No menos adorno tiene  
de pinturas extremadas  
aquella real estufa,  
breve andén,  
hermosa cuadro<sup>1253</sup>.

---

<sup>1252</sup> *Ibidem*, p. 693.

<sup>1253</sup> Para profundizar en la obra de A. de Tejada Páez y conocer el soneto de la Alhambra. Consúltense MARTOS PEREZ, María. D. *La obra poética de A. de Tejada Páez: estudio y*



La singularidad de este poema es que, aunque las frutas continúan estando presentes, entre sus versos se ensalza la presencia de aves pintadas, que se mezclaban con las que volaban libremente en la naturaleza circundante.

Con el tiempo la admiración por las Salas de las Frutas acabó dando nombre al conjunto de las Estancias Imperiales<sup>1254</sup>, excepto la Estufa. Dice Bermúdez de Pedraza: “Junto a esta torre (de Comares) labró el Emperador Carlos V, otro cuarto, que llaman de las frutas<sup>1255</sup>: es una galería sobre el bosque, y puerta de Guadix y Dauro, pintadas al olio todas las frutas que se conocen. En este cuarto engendraron el Emperador Carlos V y la Emperatriz doña Isabel su mujer, al prudente Rey don Felipe II”<sup>1256</sup>. A través de estas líneas se aprecia la relevancia del Cuarto de las Frutas; un espacio caracterizado por su belleza y, cuya simbología condujo a Bermúdez a asociar sus frutos con la fertilidad<sup>1257</sup> y la prosperidad del linaje.

Las pinturas de frutas tampoco pasaron inadvertidas para Cosme III de Médici que en su visita a Granada en 1668 “passò alle stanze di maggio,

---

*edición*. Tesis dirigida por el Dr. José Lara Garrido. Dto. Filosofía Española I y Filología Románica. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Málaga. 2008, p. 197

<sup>1254</sup> En efecto, entre 1599-1600 Diego de Cuelvis al describir el conjunto expuso: “QUARTAL DE LAS FRUTAS: Esta casa esta cerca de la Casa Real. Es bermeja dentro y se vee muchas de los Moros artificiosissimas y Principalmente los Retratos de Frutas de todo genero que es cosa rara y maravillosa”. LUQUE MORENO, Jesús. *Granada en el p.* 563.

<sup>1255</sup> Recoge Pedraza :”el celebrado cuarto de la fruta que mandó pintar el Emperador don Carlos “ libro.2. Luego habla del cuarto de los leones y concluye” para describir por menor la fabrica y lafor destos quartos, es tan pequeño mi caudal, que remito la grandeza de su fabrica a los Bitruvios, la excelencia de sus pinturas a los Apeles, y la frescura de sus jardines y fuentes a otras más delgada pluma”. BERMUDEZ DE PEDRAZA, Francisco. *Antigüedades y excelencias de Granada*. Luis Sánchez, impresor del Rey N.S. 1608. Ed. Facsimil. Granada, 1981. p. 16.

<sup>1256</sup> BERMÚDEZ DE PEDRAZA, Francisco. *Historia eclesiástica de ...p.* 128.

<sup>1257</sup> En la Antigüedad y Excelencias dice que en este cuarto” donde están pintadas al óleo todas cuantas frutas se conocen, tan primorosas y tan naturales en sus colores que no se mienten verdaderas, tanto que a mujeres preñadas les ha dado deseo”. HENRÍQUEZ DE JORQUERA, Francisco. *Anales de Granada*. Granada: Universidad de Granada: 1987, p. 56.

riguardo dette delle frutta dipingere dall'Imperator Carlos Quinto"<sup>1258</sup>. Esta es la única vez que la Sala de las Frutas es denominada "la estancia de mayo", mes en el que maduran la mayoría de los frutos que aparecen representados.

Más allá de la belleza de las pinturas el aspecto más destacado por estos visitantes de la Alhambra es el naturalismo y la fidelidad en la reproducción de las frutas. Estas cualidades extraordinarias pasaron desapercibidas hasta la publicación de Rosa López Torrijos. Tras analizar las pinturas, la doctora expone el gran naturalismo de las frutas manifiesto en la fidelidad en la reproducción de hojas y frutos, el tratamiento del color y el volumen conseguido a través de la luz dirigida. También advierte la extraordinaria "modernidad" de los octógonos de las frutas en los que los artistas pintaron cada ramillete de forma individualizada, creando composiciones de "naturalezas muertas" cercanas a los primeros bodegones españoles<sup>1259</sup>.

Como apuntamos, durante nuestra investigación nos decidimos a identificar las especies vegetales en las Salas de las Frutas y también en el Cuarto de la Estufa. Como resultado hemos diferenciado más de 20 vegetales, entre ellos 18 variedades de frutos, a los que hay que sumar las hortalizas, hojas y flores ornamentales.

Paralelamente también advertimos la existencia de un rico repertorio de especies animales que, hasta el momento, ha pasado prácticamente inadvertido. La presencia más destacada se encuentra en los alfarjes donde se posan numerosas aves de canto, pero, también, destaca el naturalismo de las aves de caza y los mamíferos de las tabicas de fondo azul, que rodean el perímetro de la antesala y de uno de los corredores de la galería exterior. A todo ello, hay que sumar la presencia de aves (principalmente golondrinas), insectos, peces, moluscos y crustáceos que salpican los grutescos. En conjunto, hemos reconocido 18 especies de aves (de canto y de caza), 3 especies de mamíferos y 3 variedades de animales acuáticos: 2 peces, 1 molusco con concha y 1 crustáceo.

Así, emerge una amplia ilustración naturalista que nos sitúa ante un tema absolutamente novedoso. En ella, se refuerza la importancia de las pinturas de las Estancias Imperiales como introductoras del naturalismo propio del Renacimiento italiano y, además, puede abrir nuevos campos

---

<sup>1258</sup> MEDICIS, Cosme. *Viaje por España y Portugal 1668-1669*, Madrid, C.E.H.1967, p. 198.

<sup>1259</sup> LÓPEZ TORRIJOS, Rosa. «La escuela de...», p. 40.

de investigación en la Historia del Arte y en otras disciplinas como la botánica o la zoología.

#### 4.2.3.1. Inventario de biodiversidad vegetal.

Entre las pinturas de las Estancias hallamos un sorprendente repertorio de especies botánicas en las que se muestra la minuciosidad, la pericia y el esmero con las que los artistas imitaron cada flor y cada fruta.

Estas figuraciones reflejan el incipiente interés de los mecenas en la representación de nuevas especies, entra las que se destaca el maíz procedente de América; junto a un deseo por enriquecer espacios y aposentos desde el punto de vista estético y también simbólico. Como resultado, hallamos un novedoso programa iconográfico desarrollado principalmente en los techos de las Salas de las Frutas donde los ramos se pintan con un singular realismo, también encontramos bellos motivos vegetales entre los grutescos de la Estufa.

Para acercarnos a la diversidad del Reino Vegetal hemos articulado un inventario de hojas, flores, frutas y hortalizas subdivididas acorde con las clasificaciones actuales. Al inicio de cada una, hemos introducido una breve descripción general y seguidamente presentamos cada pieza siguiendo el orden alfabético. Así, nos situamos ante un variado repertorio de especies integrado en las huertas y los jardines, por su belleza y por sus cualidades medicinales, y que además, contenían un profundo simbolismo que quedó plasmado en los techos y los muros de las Estancias Imperiales.

#### Hojas

Desde los albores de la Humanidad, el ser humano se ha sentido atraído por la Naturaleza que lo rodeaba y de la que dependía para subsistir. Más allá de las propiedades nutricionales, pronto comenzó a advertir su magnitud y el carácter cíclico al que pronto le fueron asociadas propiedades simbólicas. Las hojas, tan frágiles pero a la vez tan poderosas, comenzaron a gozar de los atributos inherentes al reino vegetal: “carácter cíclico, poder regenerativo y vivificador, renovador de la vida vegetal; vida y exuberancia que indican a su vez, fertilidad y riqueza”<sup>1260</sup>.

---

<sup>1260</sup> QUIÑONES COSTA, Ana María, *La decoración vegetal en el Arte Español de la Alta Edad media: su simbolismo*. Tesis doctoral dirigida por Fernando de Olaguer-Feliu Alonso. Universidad Complutense Madrid, 2002, p. 64

Paulatinamente estos conceptos fueron evolucionando hasta convertir a la naturaleza en un símbolo de inmortalidad, debido a su condición incesante; pero también de la prosperidad económica y de los pueblos por su riqueza y su abundancia. Todo ello queda sintetizado en algo aparentemente tan simple como una hoja, pero también en los árboles, las flores y los frutos.

Hiedra *Hedera helix* L.

Familia: Araliaceae

La hiedra pertenece a la familia botánica de las Araliáceas que comprende unas seiscientas especies de plantas leñosas, pocas veces herbáceas, trepadoras.

En la Península Ibérica encontramos la *Hedera helix* L. Es una planta enredadera, leñosa, y perene de unos 30 m. Los tallos trepadores son estériles y las raíces aéreas y los fértiles erectos. Suele aparecer en los muros, pero no es difícil encontrarlas en el suelo. Las hojas son duras y brillantes y, aunque son variadas, suelen tener forma triangular. Las flores son verdosas y están agrupadas en umbelas. Los frutos son pequeñas drupas esféricas de un intenso color negro azulado al madurar<sup>1261</sup>. Florece entre septiembre y noviembre.

Se caracteriza por su vivaz follaje tanto en invierno como en verano y se encuentra en lugares rocosos y pedregosos al pie de muros y troncos. Todo ello, la convierte en una planta perfecta para cubrir pérgolas, muros e incluso el suelo<sup>1262</sup>.

El vocablo “hiedra” procede del latín *hedera* y según Andrés de Laguna su origen se encontraría en los vocablos griegos: *Cissos*, *cittos* o *dionysia* nombres que hacen referencia a Dionisos o Baco.

Entre propiedades actúa como vasodilatador y Dioscórides ya indica que las hojas cocidas con vino ayudan a sanar llagas, o las manchas producidas por el sol en la piel<sup>1263</sup>.

Dice Plutarco que la hiedra era conocida en Egipto como “planta o árbol de Osiris”. Esta asociación con el dios conduce a pensar que la planta

---

<sup>1261</sup> AAVV. *Diccionario integral de Plantas medicinales*. Integral: 2002, p. 309.

<sup>1262</sup> DE LA CRUZ MARQUEZ, Rafael, GARCÍA MONTES, Juan Manuel. *Plantas de la Alhambra. 80 especies imprescindibles*. Granada: Junta de Andalucía, 2017, p. 134.

<sup>1263</sup> QUIÑONES COSTA, Ana Maria, *La decoración vegetal...*, p. 156.

estaba asociada con la inmortalidad, de esta forma se explica su presencia en relieves y pinturas de tumbas y templos funerarios. En el arte minoico también encontramos la presencia de la hiedra. Destacamos dos fragmentos de frescos del siglo XIII a. C conservados en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas. En él se representan las hojas junto a una franja con fondo azul.

La presencia en el Arte Clásico se debe a su relación con Dionisio-Baco y el vino, tratándolas ambas no sólo desde el punto de vista negativo (por la embriaguez), sino también por las propiedades curativas y beneficiosas de su consumo moderado. En este sentido, es frecuente encontrar representaciones de las hojas de hiedra en la arquitectura y en la cerámica. En el ambiente de recuperación de textos y elementos clásicos propios del Renacimiento, la hiedra pudo mantener su simbolismo medieval relacionado con la “muerte y resurrección, de regeneración de la vida, en suma, de inmortalidad o de eternidad”<sup>1264</sup>. También es frecuente encontrarla asociada a la longevidad y la fortaleza “por estar siempre verde y fresca”<sup>1265</sup>.

En las pinturas de la Alhambra, la hiedra no ocupa un lugar especialmente importante aunque es fácilmente reconocible en las pinturas de los alfarjes de la galería. La hiedra es representada como un sutil tallo de planta, las hojas no se pintan de forma esquemática o acorazonada como en el arte antiguo o medieval, sino que podemos identificarla claramente por el realismo de sus hojas erectas, pero a la vez gráciles, evidenciando la presencia de los fértiles tallos.

Mirto *Mirtus communis* L.

Familia: Myrtaceae

El mirto es un arbusto que siempre permanece verde, es característico del Mediterráneo.

Las hojas opuestas tienen una gran consistencia coriácea, tiene láminas lanceoladas o elípticas y un característico perfume que lo ha convertido en una de las especies más apreciadas como ornamento, pero también por sus frutos. Las flores tienen cinco pétalos cándidos y

---

<sup>1264</sup> *Ibidem*, p. 164. Ripa, recoge que la hiedra es el símbolo de pertinencia. RIPA, Cesare. *Iconología*, T I. Madrid: Akal, 1987, p. 203.

<sup>1265</sup> LÓPEZ TERRADA, María José. «El mundo vegetal en la mitología clásica y su representación artística». *Ars Longa*, 14-15 (2005- 2006), p. 31.

estampas. El fruto es una baya que, en plena madurez, ofrece un color negro azulado.

Se trata de una de las plantas más apreciadas y amadas por las antiguas poblaciones mediterráneas y se encuentra presente entre las Metamorfosis de Ovidio, concretamente en la transformación en mirto de la diosa Atenea de Myrsine. Igual que la rosa, o las golondrinas está asociado al amor<sup>1266</sup> y a la amistad<sup>1267</sup>.

En las pinturas de Granada, el mirto aparece en numerosas ocasiones como rama de la que penden sus frutos al final de los roleos de acanto, entre los grutescos. Su presencia más destacada se encuentra en uno de los arcos triunfales de los corredores. A pesar de haber perdido el intenso verdor que caracteriza a sus ramas, aún destacan sus bellas y delicadas hojas.

#### Flores

Las flores realizadas con un mayor realismo son flor del cardo que aparece en los alfarges, el jazmín de las guirnaldas y, sobre todo, las rosas que componen uno de los ramos del techo de la Sala de las Frutas. Por otra parte, encontramos otras representaciones mezcladas entre los grutescos o formando parte de las metamorfosis como las anémonas, las amapolas y los lirios.

#### Cardo *Silybum marianum*

Familia: Asteraceae,

El cardo mariano es una planta robusta, que puede medir 2 m de altura y tras dos años, se seca y muere. El aspecto más destacado es el rosetón de hojas grandes, brillantes y manchadas de blanco con espinas amarillentas en sus márgenes. Las hojas de las partes superiores son más pequeñas. Tiene un tallo grueso, con pocas ramificaciones, que acaba en grandes capítulos<sup>1268</sup> de flores, protegidos por brácteas arqueadas y espinosas. Las flores son tubulares y presentan un fascinante color púrpura.

---

<sup>1266</sup> *ibidem*, p. 39.

<sup>1267</sup> RIPA, Cesare. *Iconología...*, p. 87.

<sup>1268</sup> FONNEGRA, F., GIMENEZ S. *Plantas medicinales aprobadas en Colombia*, 2ª Ed. Universidad de Antioquía, 2007, p. 82.

Florece en primavera y durante mitad del verano. Podemos encontrar a esta especie herbácea en bordes de cultivos, caminos, carreteras e incluso en zonas de gran altitud en numerosas partes del mundo, en las que se valoran sus propiedades medicinales.

El *Cardus marianus* fue identificado por Carolus Linnaeus, y posteriormente Gaerner lo atribuyó al género de *silybum*. El epíteto deriva de la virgen María, puesto que en una leyenda medieval se recoge que empleó las hojas de esta planta para ocultar a Jesús de Herodes, justo al escapar cayeron unas gotas de leche de su pecho. Desde entonces el cardo fue bendecido y se asocia a las nodrizas y madres que dan pecho.

Presenta numerosas propiedades medicinales, como antiinflamatoria, enfermedades de riñón como vitamínico y aumento de la producción de leche de las madres tras el parto, etc. Los cardos se localizan entre las jácenas de los alfarjes de los corredores exteriores.

Jazmín *Jasminum grandiflorum* L.

Familia: Oleaceae

El jazmín es un arbusto trepador, perennifolio, que tiende a crecer desordenadamente. Puede llegar a alcanzar los 7 m de altura creando una copa densa y colgante con flores gran parte del año.

Las hojas son de color verde, compuestas, pinnadas y opuestas presentando de cinco a nueve folíolos con unos 2 cm de longitud. Las flores son de color blanco, con ciertas tonalidades rosadas o púrpuras. Florece desde julio hasta mediados de febrero, periodo en el que desprende una extraordinaria fragancia.

Procede de Asia Menor, Himalaya y China y se adapta fácilmente a diversos tipos de suelo, aunque siempre en espacios soleados puesto que no tolera las heladas.

Según la RAE jazmín deriva del árabe hispano *yas[a]mín*, este del árabe clásico *yāsamīn*, y este del pelvi *yāsaman*. El epíteto se refiere al gran tamaño de las flores.

Es una planta muy vinculada a la tradición islámica, siendo muy frecuentes en los jardines del Mediterráneo. En la actualidad tiene una importante presencia de la Alhambra<sup>1269</sup>. Entre sus propiedades

---

<sup>1269</sup> DE LA CRUZ MARQUEZ, Rafael, GARCÍA MONTES, Juan Manuel. *Plantas de la ...*, p. 142.

## Nuria Martínez Jiménez

medicinales se sabe que fue empleado como sedante y para la cefalea. No obstante, principalmente se usa en perfumería.

El jazmín fue una de las plantas más apreciadas durante el Renacimiento por la belleza de sus ramas (que podían convertirse en enredaderas o guirnaldas), sus hojas y por supuesto por sus flores. De esta forma, se convirtió en un excelente ornamento para los jardines, dotados, además, de un agradable perfume. Era un símbolo de gracia elegancia, amabilidad y amor divino, por lo que fue empleado numerosas decoraciones; como en las Logias Vaticanas.

Uno de los motivos ornamentales más reconocibles y vistosos de las Estancias Imperiales es el jazmín. Ejemplares son las frondosas guirnaldas de jazmín sujetas por ruiseñores en la galería exterior o los esbeltos arcos aparecen en una de las puertas de acceso al Gabinete.

## Rosa

*Familia: Rosaceae*

Los rosales son arbustos trepadores, leñosos, normalmente caducifolios en cuyos tallos se encuentran espinas. Las hojas son alternas con estipulas unidas al peciolo. Las flores se presentan al final de los tallos; son hermafroditas, solitarias y tienen un aspecto corimboso. En su interior se encuentran los frutos, conocidos como escaramujos. Florece en primavera, aunque en la actualidad es posible ver especies que ofrecen sus flores entre verano y otoño. Requieren suelos fértiles y espacios soleados.

El nombre de rosa deriva del griego *rhodom*. Desde la Antigüedad la rosa ha ocupado un lugar protagonista en la cultura, siendo una de las flores de mayor importancia junto con el lirio; es decir, son en occidente lo que la flor de loto en oriente. Su cultivo es antiquísimo y desde muy pronto fueron empleadas como elemento ornamental de los jardines persas.

En la mitología griega la rosa es la flor de Afrodita<sup>1270</sup>, y por tanto de Venus. Según el mito, una lluvia de rosas cayó en el momento en el que nacía la diosa del agua, momento bellamente representado en el *Nacimiento de Venus* de Botticelli.

Los romanos mantuvieron la presencia de la rosa en sus jardines, empleando sus flores en las guirnaldas, y como ungüentos perfumados.

---

<sup>1270</sup> GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires: Paidós, 1989, p. 9. Junto al mirto, la mirra y la anémona también se vincula con Adonis.



Sus pétalos se usaban para ornamentar los suelos en las grandes fiestas, símbolo de ostentación y de lujo. También se empleaban en las guirnaldas y coronas que se daban a los vencedores de los juegos y para honrar a los difuntos en sus tumbas.

En la literatura medieval también aparecen en el poema el *Roman delle Rose* escrita por Guillaume de Lorris y Jean de Meung en el siglo XIII; en él que se manifiesta el significado erótico de la flor. Por otra parte, Dante también la menciona en el Paraíso, pero, en este caso, relacionó a Beatriz con una rosa blanca, y, por tanto, con el amor puro<sup>1271</sup>.

Las rosas eran especies muy presentes en los jardines islámicos por lo que es una de las grandes protagonistas de los jardines de la Alhambra. Como recoge Rodríguez- Laca, en el siglo XVI había rosas y rosa mosqueta.

Las rosas son las protagonistas de uno de los ramos de los octógonos de las Salas de las Frutas. A pesar del deterioro del soporte, se aprecia un ejemplar de color blanco de pequeño tamaño, pero de una extraordinaria belleza por la precisión del trazo y por el contraste de los pétalos y las hojas con el fondo oscurecido.

## Frutos

Los frutos han sido esenciales para el ser humano por su valor nutritivo, las semillas germinantes, e incluso, por las propiedades terapéuticas de algunos de ellos. Como resultado, durante milenios las grandes civilizaciones les han asociado numerosas y variadas propiedades simbólicas.

Por su valor nutritivo, sea por la naturaleza carnosa del pericarpio o por las semillas, los frutos se convirtieron en símbolos de la abundancia, de la prosperidad y la riqueza. En este sentido, es frecuente verlos representados en los templos, tumbas y como objetos litúrgicos desde la Antigüedad.

En la Roma imperial era frecuente glorificar al ejército, la apoteosis del emperador, la paz y el poder a través de guirnaldas repletas de flores y

---

<sup>1271</sup> CANEVA, Giulia, CARPANETO, KUMBARIC, Alma. «L'inventario della biodiversità vegetale». En: CANEVA, Giulia, CARPANETO, Giuseppe M (Coord.). *Raffaello e l'immagine della natura: la raffigurazione del mondo naturale decorazioni delle logge vaticane*. Milán: Silvana, 2010, p. 185.

frutos carnosos como manzanas, cerezas, higos, peras o uvas, como símbolos de paz y, también, del poder del Imperio<sup>1272</sup>.

Las semillas germinantes portadoras de vida se convirtieron en símbolos de fecundidad, renovación y regeneración, incluso de la idea de inmortalidad acorde con el ciclo continuo de la vida, incluso después de la muerte. De ahí, que fueran frecuentes en la decoración de sarcófagos y mausoleos en alegorías de la abundancia espiritual.

Además de todo ello, los frutos poseen un simbolismo concreto: propiedades medicinales, afrodisíacas, anestésicas, etc. En este sentido, desde la antigüedad cada fruto ha sido asociado a un dios concreto, de tal forma que el fruto incorporaba los valores morales y las virtudes de cada divinidad.

Para abordar este estudio hemos optado por una clasificación según su naturaleza<sup>1273</sup>.

Carnosas:

Pomas:

Manzana *Pyrus malus* L., *Mallus sylvestris* L.<sup>1274</sup>

Familia: Rosaceae

La manzana es el fruto del manzano; un árbol introducido en Europa por los romanos. Es un árbol caducifolio de que puede alcanzar los 12 m.

---

<sup>1272</sup> QUIÑONES COSTA, Ana María, *La decoración vegetal...*, p. 618.

<sup>1273</sup> HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ Manuel, SASTRE GALLEGO, Ana. *Tratado de nutrición*. Ediciones Díaz de Santos, 1999, p. 419.

<sup>1274</sup> Unas de las primeras referencias sobre el fruto del manzano las encontramos en el capítulo CXXXI del Libro primero de *Materia Medica* de Dioscórides, que bajo el nombre latín “malum” (según San Isidoro en alusión a la redondez de la forma de la manzana) englobó a distintas frutas carnosas como el membrillo, el albaricoque, o el melocotón. GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. «Malum arbor. El código semiológico de la manzana». *Ars longa: cuadernos de arte*, 2 (1991), p. 81.

Plinio, por su parte comenzó identificar los diversos frutos bajo el vocablo *malum*, pero indicando su procedencia. De esta forma, el *melon* de los griegos y el *malum* de los romanos, es decir, la manzana, se convirtió en el punto de referencia para identificar a frutos que, desde nuestro punto de vista poco tienen que ver. También en época romana, la manzana, fruto por excelencia comenzó a llamarse pumum y todos los árboles frutales de los huertos comenzaron a estar protegidos por Pomona, diosa de la abundancia. TOUSSAINT-SAMAT, Maguelonne. *Las frutas y las verduras*. Historia natural y moral de los alimentos. Vol. 8. Madrid: Alianza 1991, p. 28.

Presenta una copa redondeada y abierta en ramas prácticamente horizontales. Sus hojas tienen forma ovalada, dentada en los bordes. Son caducas y las flores hermafroditas, tienen cinco pétalos redondeados y se caracterizan por tener un cáliz con cinco sépalos y numerosos estambres. Abril es el mes de floración y los frutos se recolectan entre julio y octubre de modo escalonado cuando las manzanas están completamente maduras. La manzana es un fruto comestible de fina piel, de forma redondeada, un poco hundida en los extremos. Presentan una gran variedad de formas, sabores y colores<sup>1275</sup>. La carne es blanca y jugosa con un sabor dulce o ácido. Las semillas en forma de pepitas se encuentran dentro de una cápsula de cinco divisiones.

Esta fruta ha sido muy empleada por las vitaminas y azúcares, así como por su efecto laxante o astringente. Además es aconsejada como zumo para calmar las fiebres altas, y de este fermentado se obtiene la sidra o el mosto de manzana<sup>1276</sup>.

Desde la Antigüedad este fruto ha tenido numerosos significados simbólicos. En tradiciones célticas la manzana ha sido asociada con la ciencia, la magia o la revelación. En época helénica, las manzanas también dieron nombre a los frutos de la inmortalidad del Jardín de las Hespérides<sup>1277</sup>, aunque en realidad no fueron manzanas sino otros frutos, posiblemente las naranjas. Además se asocian a la tenacidad y la constancia por ser uno de los trabajos de Hércules<sup>1278</sup>, y son símbolo del amor y la belleza por su vinculación con Venus<sup>1279</sup>. Esta analogía de la manzana con el amor, se trasladó al erotismo. En la cultura helénica, los jóvenes imploraban a las manzanas de oro antes del matrimonio e incluso es posible ver a Ecos representado con una cesta de la que caen manzanas<sup>1280</sup>.

---

<sup>1275</sup> SGAMELLOTTI, Antonio, CANEVA, Giulia. *I colori della...*, p. 33.

<sup>1276</sup> QUIÑONES COSTA, Ana Maria, *La decoración vegetal...*, p. 625.

<sup>1277</sup> *Ibidem*, 627.

<sup>1278</sup> Estas manzanas fueron las que Euristeo ordenó a Hércules que le trajera en uno de los trabajos más célebres. GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología...*, p. 88.

<sup>1279</sup> Esta relación de Venus o Afrodita con la belleza y el amor parte del conocido Juicio de Paris.

<sup>1280</sup> En este sentido, es posible encontrarlo en alusión al hombre como en los comentarios de Virgilio. Pero también a la mujer, en efecto, al partirla por la mitad en forma vertical podría verse una forma similar al aparato genital femenino, en cambio si tal y como hizo Pitágoras la dividimos en horizontal aparece la estrella de cinco puntas símbolo de la ciencia y el conocimiento. TOUSSAINT-SAMAT, Maguelonne. *Las frutas y...*, p. 28.

De esta forma, vemos como en la cultura clásica griega la manzana fue un símbolo de regeneración, de inmortalidad y un símbolo erótico, que heredó el mundo romano. Por otra parte, en la lengua latina vimos que manzana tenía dos vocablos, “pomun y malum”, la manzana como fruto “pomun” está asociada a Pomona, la diosa de los árboles frutales. Por otro lado *malum* era parecido al término mal, hecho que motivó, en parte, la asociación de la manzana al fruto del Árbol del Bien y del Mal en la religión cristiana<sup>1281</sup>.

Durante el Renacimiento, la manzana continuó siendo un símbolo de amor empleado por los eruditos en los emblemas de Piero Valeriano o Alciato. En ellos, las manzanas son protagonistas de en los contextos amorosos.

Son numerosas las ocasiones en las que encontramos representaciones de la manzana. Centrándonos en la pintura del Renacimiento encontramos numerosos ejemplos tanto en pintura religiosa, como puede ser la *Virgen y el niño bajo una manzana* de Lucas Cranach el Viejo, como mitológica *Venus y cupido* de Lucas Cranach (ca. 1529, National Gallery Londres) o en la *Alegoría de Venus y Cupido* de Bronzino (ca. 1545, National Gallery Londres). En ambas ocasiones se alude a la belleza y sensualidad de la fruta para justificar su relación con Venus, e incluso retratos como el *Joven con manzana* de Rafael (c. 1505, Uffizi). Por otra parte, López indica que todas las plantas que simbolizan a Venus se convirtieron en alusiones a las Tres Gracias. Un caso ejemplar en el que aparecen manzanas es la genial obra de Rafael, las *Tres gracias* de Rafael (1504, Chantilly, Musée Conde). “De esta forma las Tres Gracias se convirtieron en imagen de la triple dimensión del amor: la belleza, el deseo y la satisfacción o más frecuente mente, en una triple personificación: la Castidad, la Belleza y el Amor” que se refleja perfectamente en la *Primavera* de Botticelli (ca. 1477, Uffizi, Florencia).

Todo este simbolismo se recoge en las decoraciones arquitectónicas en las que las manzanas son partes esenciales de las frondosas guirnaldas de frutas en los relieves escultóricos como los de la fachada de la Villa Farnesina de Roma o las del cuerpo bajo de la fachada del Palacio de Carlos V. En este caso, las guirnaldas de manzanas, membrillos y frutas carnosas penden de los frontones de las tres puertas principales y rodean a los *putti* que juegan alegremente con ellas. Este tipo de guirnaldas

---

<sup>1281</sup> GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. « Malum arbor. El ..., p. 82.

aparecen profusamente en las decoraciones murales, sobre todo, a raíz de las geniales invenciones de Udine en las Logias Vaticanas.

El caso de la Alhambra es excepcional, puesto que en la decoración pictórica de las Estancias Imperiales, las manzanas se representan de forma individualizada. Como indicamos, para su representación, los artistas debieron emplear modelos del natural, tomados directamente de los frutos de las huertas y jardines. Un extraordinario trabajo que vimos resumido en los versos de Tejada.

Entre los octógonos de las Salas de las Frutas encontramos dos ramos de cinco manzanas y una granada semiabierta. Para dar volumen a los frutos, los pintores emplearon sutiles pinceladas que las fueron dotando de corporeidad. Aunque el paso del tiempo impide ver con claridad su color original, es posible percibir los toques de verde para modelar las hojas y el tono amarillento de la piel. La luz dirigida, como si de la propia ventana se tratara, incide en el cáliz de las piezas de mayor tamaño potenciando el primer plano. En la penumbra quedan las frutas, que permanecen en un segundo plano, modeladas únicamente por las sombras de los contornos y perfiles, pero que vibran contra la negrura del fondo.

Membrillo *Cydonia oblonga* L.

Familia: Rosaceae

El membrillo es una especie arbórea espontánea procedente de los bosques de Persia septentrional y en las regiones caucásicas y de Anatolia. Su nombre procede del griego *Kydonium melon* (manzana de *Cidonia*) o *Kidon* (denominación del membrillo en Grecia) deriva de *Kydonia*, una antigua ciudad de la isla de Creta, donde esta especie era muy apreciada.

Es un arbusto caducifolio, que puede llegar a los 6 m de alto que presenta ramas irregulares y tortuosas. Suele florecer entre abril y mayo y sus frutos se recolectan entre junio y octubre cuando están completamente maduros.

Los frutos de color dorado y de delicado perfume en su madurez, eran dedicados a Venus y construían el emblema del amor y la felicidad. Esta relación también se hace con Juno gracias a la “manzana de oro” del mito de las Hespérides. Como se recoge en el libro de Plutarco, en la tradición griega le fue conferido el poder de alejar las influencias negativas. Plinio recuerda, además, que la variedad más perfumada era a menudo puesta en el dormitorio, como signo de saludo al patrón cuando se

levantaba<sup>1282</sup>, e incluso era un alimento que formaba parte de los rituales nupciales. Como recoge Marcos Casquero, tras la ceremonia, el cortejo nupcial se dirigía de la casa del padre de la novia hasta la del esposo. Allí, el novio junto a sus padres le entregaban “dulces de sésamo y de miel, un membrillo y un dátíl (todo ello símbolo de fecundidad) tras lo cual la recién casada da una vuelta en torno al nuevo altar familiar, mientras arroja nueces o higos sobre él<sup>1283</sup>”. Esta estima hacia el fruto se mantuvo en el medievo y el Renacimiento, cuando volvió a ser símbolo del amor y el matrimonio<sup>1284</sup>.

En ocasiones, el membrillo, también simboliza los genitales femeninos. Covarrubias afirma que “la etimología de membrillo traen algunos del diminutivo de la palabra “membrum”, por cierta semejanza que tienen con el miembro genital, y femíneo”. Esta analogía también se aprecia en *El Licenciado Vidriera*, de Cervantes, cuando una dama misteriosa ofrece al protagonista un “membrillo toledano”<sup>1285</sup>, éste al comerlo (eufemismo de acto sexual) cae en la locura. También se consideraba que el dulce de membrillo tenía propiedades afrodisíacas.

En la cultura árabe estos frutos también eran muy apreciados por su carne y por su perfume, así como por sus propiedades medicinales. En la actualidad encontramos membrillos en las huertas del recinto de la Alhambra, en los cármenes y en las zonas arboladas formando parte del sotobosque<sup>1286</sup>.

En los techos de las Salas de las Frutas los membrillos aparecen agrupados en ramos de tres piezas y representados en una composición sotto in su, es decir, se representan fuertes escorzos desde los cálices de los frutos potenciando la profundidad proyectada hacia el espacio imaginario en el que se une los tres membrillos. En la composición de los membrillos se revela un mayor dominio del dibujo y el empleo de una pincelada ligeramente más suelta para representar los volúmenes y las

---

<sup>1282</sup> SGAMELLOTTI, Antonio, CANEVA, Giulia. *I colori della ...*, p. 37.

<sup>1283</sup> MARCOS CASQUERO, Manuel- Antonio. «Peculiaridades nupciales romanas y su proyección medieval». *Minerva. Revista de Filología Clásica*, 19 (2006), p. 261.

<sup>1284</sup> Grimal recoge que cuando Cidipe se enamoró de Acontio, cogió un membrillo y sobre él escribió que se casaría con el joven, frente al templo de Artemisia. GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología ...*, p. 5.

<sup>1285</sup> Libro Cervantes.

<sup>1286</sup> DE LA CRUZ MARQUEZ, Rafael, GARCÍA MONTES, Juan Manuel. *Plantas de la ...*, p. 102

irregularidades de las hojas que se recogen en la parte superior de la composición.

Pera *Pyrus communis* L.

Familia: Rosaceae

Las peras eran frutos apreciados desde la Antigüedad: “injerta tus perales, Dafne, tus biznietos recogerán el fruto” decía Virgilio<sup>1287</sup>.

El peral es originario de Oriente Medio o de las zonas subalpinas de Cachemira, aunque se suele encontrar en estado silvestre en las zonas templadas de Europa y Asia, donde presenta frutos muy pequeños y difícilmente identificables. Las variedades que conocemos hoy dimanan de los injertos sucesivos. Sus flores son hermafroditas y florece entre marzo y abril, la polinización se hace a través de insectos. Sus frutos, las peras nacen en lamburdas y se recolectan de manera escalonada o antes de finalizar la maduración, pues esta continúa algún tiempo después de arrancar la fruta del árbol. Normalmente de junio a octubre.

La primera referencia a la pera que conocemos se encuentra en la Odisea de Homero, confirmando su cultivo en la Antigua Grecia hace más de 3000 años. El poeta griego la describe como uno de los dones de los dioses que crecían en el jardín de Alcinoos, rey de los Faeci. Catón el Viejo enumera 6 variedades que se fueron ampliando, en efecto Plinio recoge más de 40 y se consumían frescas o cocidas como la manzana, aunque también, era posible hacer sidra o vinagre. Su difusión se produjo durante el imperio romano tomando el nombre de *pirum* que posteriormente dará lugar a pera, un desplazamiento similar al de la manzana –fruta, (*pommun-poma*) y la ciruela, (*pronum-pruna*). A lo largo de la Edad Media continuaron empleándose, y fueron muy apreciadas en el siglo XVI, sobre todo la Limousin, la variedad más extendida en Europa<sup>1288</sup>.

En la mitología griega y romana, las peras estaban consagradas a tres diosas. En el caso de Era (diosa del matrimonio y del parto) la fruta simboliza el seno materno; Afrodita o Venus (diosa del amor, la belleza y la fertilidad) y en el caso de Pomona (diosa de las frutas y jardines) vela por la protección de los árboles y de sus cosechas. En cristianismo la pera

---

<sup>1287</sup> TOUSSAINT-SAMAT, Maguelonne. Las frutas y ...,p. 50

<sup>1288</sup> *Ibidem*, p. 53.

se asocian al amor de Cristo por la humanidad, relación muy similar a la de la manzana.

En cuanto a su representación en la pintura, uno de los ejemplos más destacado es la xilografía de Durero denominada *La Virgen, reina de los ángeles*, que recuerda notablemente a la Virgen de la manzana del mismo autor. También destacan la *Virgen con el niño y una pera* y la *Virgen con el niño y san Juanito* de Bernard van Orley, conservada en el Museo del Prado.

Años más tarde, destacan con fuerza los ramos de peras de las Salas de las Frutas, que además presentan un estado de conservación bastante bueno.

La composición se caracteriza por un juego de formas regularmente ordenadas entorno al tallo central. Alrededor de la pera central se disponen las demás piezas formando una especie de pirámide invertida en la que se alternan diversos tamaños y perspectivas, con el fin de fomentar la profundidad de la composición. Asimismo, varias de ellas se presentan en un fuerte escorzo que potencia la sensación de profundidad e incluso de irrupción en el espacio del espectador. La luz es homogénea y llega desde el frente, por lo que los contrastes lumínicos se potencian en las hojas del fondo.

## Drupas

Oliva *Olea europea* L.

Familia: Oleaceae

El olivo es un árbol pequeño, perennifolio, de unos 15 m de altura, con una copa ancha y tronco grueso y retorcido. La corteza es de color grisáceo o plateado y presenta grietas. Las hojas son opuestas de entre 2 y 8 cm, lanceoladas y con el ápice puntiagudo. Tienen un color verdigris en el haz, y son más pálidas en el envés. Las flores son hermafroditas y tienen corola blanca<sup>1289</sup>.

La aceituna es una drupa muy oleosa, de forma ovoide de color verde que en otoño se va oscureciendo hasta alcanzar el negro morado en su madurez. Florece entre mayo y julio y fructifica entre septiembre y diciembre.

El término olivo procede del latín *olivum*, palabra con la que se denomina al árbol. Las primeras referencias proceden de la época micénica

---

<sup>1289</sup> AAVV. *Diccionario integral de...*p. 437.



(*e-ra-wo*), pero posteriormente se fue homogeneizando el nombre. En el caso de los vocablos aceituna y aceite tienen su origen en el árabe *az-záyt*.

Entre sus cualidades destacan las propiedades médicas (intestinales, ayuda a la cicatrización y protege los órganos) y las cosméticas.

Desde el punto de vista simbólico, en la antigua Grecia el olivo fue consagrado a Atenea<sup>1290</sup>, diosa de la prudencia y de la sabiduría. También diosa de la guerra, de la paz<sup>1291</sup> y protectora de las ciencias y de las artes<sup>1292</sup>. El motivo por el cual se asoció el olivo a la diosa se remonta al enfrentamiento que tuvo con Poseidón para convertirse en la deidad soberana del Ática. Para ello, debían de ofrecer el regalo más valioso. El dios dio un golpe con el tridente y brotó un lago salado o fuente marina. La diosa, hizo florecer un olivo cultivado en la cima de la Acrópolis. Desde entonces al árbol del olivo se le atribuyen los valores de Atenea, “la sabiduría, prudencia y civilización”<sup>1293</sup>.

En las Estancias Imperiales encontramos varias representaciones del olivo. En uno de los octógonos del techo de la Sala de las Frutas encontramos un ramo de olivas negras y verdes presentadas con un gran naturalismo. La composición es muy similar a la de otros frutos pequeños presentados sobre las hojas. En efecto, vemos que ante el éxito de una composición naturalista inicial los pintores mantuvieron las disposiciones, introduciendo diversas combinaciones. En este caso los pintores se centraron en la matización de las hojas y de los frutos con tonalidades verdes y negras. También, destaca la presencia de ramas de olivo en los alfarjes y detrás del espejo de los amorcitos del arco principal.

---

<sup>1290</sup> El olivo también forma parte de la conocida “trilogía mediterránea” por lo es frecuente encontrar representaciones de la diosa, con Baco y Ceres, aunque el simbolismo de Atenea fue más frecuente.

<sup>1291</sup> RIPA, Cesare. *Iconología*, T II. Madrid: Akal, 1987, p. 184-185. Según Impelluso Atenea se convirtió en diosa de la paz, puesto que como diosa de la guerra, en oposición a Marte, luchaba por el mantenimiento del orden y de las leyes. IMPELLUSO, Lucía. *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*. Electra. Milán, 2003, p. 43

<sup>1292</sup> LÓPEZ TERRADA, María José. «El mundo vegetal ...», p. 32.

<sup>1293</sup> Según Revilla, este olivo pudo situarse junto al Erecteion, donde se ha plantado un espécimen en tiempos recientes. REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía*. Madrid: Catedra, 1980, p. 280.

Albaricoque *Prunus armeniaca* L.

Familia: Rosaceae

El albaricoque es el fruto del árbol homónimo, caducifolio y de flores hermafroditas. Pertenece a la familia de las rosáceas. Puede medir de tres a seis metros de altura. Puede ser algo espinoso y las hojas son pecioladas y estipuladas con forma ovalada, cordiformes y con un margen aserrado de haz. Las flores son solitarias con ciertos reflejos amarillentos. El fruto es de tres a seis centímetros, de forma elipsoidal, aterciopelado<sup>1294</sup>, de color amarillo anaranjado y de surco longitudinal, similar al melocotón. Para su cultivo precisa de suelos ligeros y bien drenados. Crece bien en climas mediterráneos, las yemas florales resisten bien la escarcha ligera pero debe protegerse de heladas. Florece en febrero y marzo, la polinización se realiza a través de insectos. Los frutos nacen en dardos o ramilletes y en ramas mixtas de un año. La maduración de los albaricoques tiene lugar entre junio y julio, y se recolecta de modo escalonado.

El término albaricoque procede el árabe al *barquq* o al *birquq*, y significa precoz. Este a su vez deriva de *praecos* en latín y *praecoxon* en griego, nombre con los que se conoció el fruto cuando llegó a Roma en el siglo I. El término *prunus*, ya era empleado por Virgilio y por Plinio.

En principio se pensaba que su origen se encontraba en armenia de ahí que siguiendo a Lineo, su denominación sea pruna armeniaca (familia de las rosáceas de primer género). Sin embargo, según Toussant tiene un origen chino, similar al melocotón y se remonta a hace más de 5000 años, desde allí pasó al Tíbet donde madura en soleadas laderas a más de 3000 metros<sup>1295</sup>.

Desde épocas antiguas se ha empleado el aceite, antiséptico, las semillas alivian la tos y es un potente antioxidante. Se ha utilizado como producto de belleza y es la base del licor conocido como Amaretto, por el color de los frutos.

En la Alhambra es posible distinguir el color amarillo de sus pequeños frutos en entre los octógonos de las Salas de las Frutas.

---

<sup>1294</sup> AAVV. *Diccionario integral de...*, p. 48.

<sup>1295</sup> TOUSSAINT-SAMAT, Maguelonne. *Las frutas y ...*,p. 67

Almendra *Prunus dulcis* L.

Familia: Rosaceae

La almendra es la semilla del almendro, un árbol caducifolio que puede medir hasta 10 metros de alto. Su tronco es tortuoso, el color de su corteza negruzca y su aspecto agrietado y rugoso, se desprende en capas. Las hojas son alternas, oblongo-lanceoladas, crenado-serradas. Las preciosas flores son blancas o rosadas, aparecen antes que las hojas dotando al paisaje de una extremada belleza durante la época de floración, es decir, entre primeros de febrero y finales de marzo.

El almendro ha sido cultivado desde la Antigüedad y su origen se rastrea entre Siria y el norte de África. Los principales productores fueron los romanos y posteriormente los árabes, siendo una planta muy apreciada por sus bellas flores y, sobre todo, por sus frutos, cuya dulzura queda manifiesta en el epíteto del nombre genérico. Entre las cualidades encontramos el poder laxante y emoliente; y se utiliza, principalmente en cosmética<sup>1296</sup>.

En la actualidad, encontramos estos árboles en las huertas del Generalife, en el Secano, los cármenes de la Alhambra y en el bosque de San Pedro. La representación pictórica de sus frutos ocupa uno de los octógonos de las Salas de las Frutas. En el limitado espacio enmarcado se pinta un ramo de almendras verdes (con la drupa) y color pardo (por la cáscara). Se trata de una composición que ocupa toda la superficie del fondo oscuro. Igual que en otras ocasiones en la composición sobresale el realismo de las hojas irregulares, pintadas con gran minuciosidad para dotar de textura a sus formas angulosas. La pincelada se revela ligeramente más fluida que en otras ocasiones, empleando sutiles capas de color para resaltar la policromía sobre el intenso fondo.

A través de esta obra, relativamente bien conservada, se corrobora el detallismo con el que los pintores trataron cada almendra y cada ramo; destacando además el contraste entre las formas esféricas de los frutos y las hojas apuntadas. De esa forma, el octógono produce en el espectador un irresistible impacto que dimana de su naturalismo y de la aparente sencillez de la composición.

---

<sup>1296</sup> DE LA CRUZ MARQUEZ, Rafael, GARCÍA MONTES, Juan Manuel. *Plantas de la ...*, p. 204

Castaña *Castanea sativa* M.

Familia: Fagaceae

La castaña es el fruto del castaño, un árbol perteneciente a la familia de las fagáceas, propio del hemisferio norte.

El castaño es un árbol de crecimiento rápido que puede alcanzar los 30m de altura que sobresale por el grosor de su tronco y longevidad. El tronco es grueso y puede estar hueco; la corteza es parda, de color oscuro<sup>1297</sup>. Copa ancha. Las hojas son duras, brillantes de forma lanceolada, con los márgenes aserrados o espinosos. Florece en verano y tras la fecundación las semillas (castañas) quedan dentro de una cubierta espinosa llamada erizo.

*Castanea* en latín, deriva del griego *kastanon*, en referencia a Kastana una ciudad de Tesalia conocida por las castañas. El epíteto *sativa* quiere decir cultivada, haciendo referencia a que sus frutos son comestibles.

El castaño es un árbol de origen controvertido, pero probablemente proviene de las regiones del sur de Europa que se extendió junto con el hombre en virtud del consumo de sus frutos (color marrón, cubiertas de una “funda” con espinas). De hecho eran, apreciados por las propiedades alimenticias y medicinales desde la Antigüedad. Entre las referencias encontramos las recogidas por Rabelais en *Gargatua*, haciendo referencia a los gases. Se pueden ingerir crudas, asadas, en licores, dulces o guisos. Además, Plinio cuenta que en los cultos femeninos de la Gran Madre, Cerere y de Iside, los cereales estaban prohibidos y en su puesto se confeccionaba pan de castaña.

En la iconografía del Renacimiento la castañas eran símbolo de castidad, en alusión a su “envoltorio” espinoso y la analogía con el adjetivos latino *castus*<sup>1298</sup>. Siglos más tarde su olor comenzó a relacionarse con los fluidos masculinos.

En la actualidad, los castaños que abundan en el bosque de Gomérez, frente al Palacio de Carlos V o en el Parador, son castaños de Indias que fueron introducidos en la península procedentes de Grecia, Albania y Bulgaria en 1615, por lo que pensamos que las castañas representadas son las comunes<sup>1299</sup>.

---

<sup>1297</sup> AAVV. *Diccionario integral de...*p. 163.

<sup>1298</sup> SGAMELLOTTI, Antonio, CANEVA Giulia. *I colori ...*, p. 43

<sup>1299</sup> DE LA CRUZ MARQUEZ, Rafael, GARCÍA MONTES, Juan Manuel. *Plantas de ...* p. 40

En las Salas de las Frutas encontramos dos ramos de castañas entre los octógonos. Sobre el intenso fondo negro, las castañas se representan dentro del erizo. En esta ocasión, el realismo es menos evidente, exceptuando las hojas, cuyo contorno aserrado las hace fácilmente distinguibles.

Cerezas *Prunus avium*<sup>1300</sup> L.

Familia: Rosaceae

Las cerezas son los frutos del cerezo. Este árbol puede llegar hasta los 10 m. de alto; es corteza grisácea y prácticamente lisa. Deslumbra por el color rojizo de sus ramas y por sus delicadas flores blancas, que anuncian la primavera. La dulzura de sus frutos (con propiedades digestivas y laxantes) los convierte en productos aptos para la realización de mermeladas y vinos y licores.

El cerezo es un árbol originario del área localizada entre el mar Caspio y la Anatolia occidental con extensiones a Europa, apreciado desde la Antigüedad, tanto por la cualidad de la madera, como por el consumo de sus frutos<sup>1301</sup>. Hay dos especies principales que se reproducen juntas. La más antigua es la mencionada *Prunus avium* y la variedad *Prunus cerasus* que según Plinio llegó a Italia portata por de Lucullo da Kerasus-Giresum, ciudad Turca, de quien toma el nombre<sup>1302</sup>.

El cerezo se difundió rápidamente por Europa, y fue apreciado por los árabes, quienes lo introdujeron entre sus jardines de la Alhambra. En la actualidad lo encontramos en el Partal, en el Generalife y en los cármenes<sup>1303</sup>.

Desde el punto de vista simbólico, el hecho de ser los primeros frutos que maduran tras el invierno, motivó la asociación de la cereza con la suerte y simbolizan la alegría puesto que dan la bienvenida a la primavera<sup>1304</sup>.

---

<sup>1300</sup>*Ibidem*, 202. Según De la Cruz, el epíteto de su hombre romano es *Prunus Avium*, hace referencia a la apetencia de las aves por sus frutos.

<sup>1301</sup> SGAMELLOTTI, Antonio, CANEVA Giulia. *I colori della ...*, p. 33

<sup>1302</sup> TOUSSAINT-SAMAT, Maguelonne. *Las frutas y ...*, p. 71

<sup>1303</sup> DE LA CRUZ MARQUEZ, Rafael, GARCÍA MONTES, Juan Manuel. *Plantas de ...*, p. 202

<sup>1304</sup> SGAMELLOTTI, Antonio, CANEVA Giulia. *I colori della ...*, p. 33

La belleza y dulzura de la cereza han inspirado a los artistas desde la Antigüedad. Basta recordar el excepcional cerezo pintado en la Casa del Grande Portale en Ercolano (donde un pajarillo está picoteando un racimo de cerezas), la *Virgen de las Cerezas* del Maestro Dell'Agosto del Palacio Schifanoia o la *Virgen de las Cerezas* de Tiziano conservado en el Kunsthistorisches Museum de Viena.

En los octógonos de las Salas de las Frutas, los pintores, no emplearon el modelo usual, en el que se representan pequeños racimos de cerezas con brillantes frutos rojos, sino que presentaron numerosos ramilletes junto a otros frutos como las ciruelas y las habas. A pesar del mal estado de conservación del octógono, se percibe claramente la presencia de estos frutos carnosos de forma acorazonada y de intenso color rojo en su madurez.

Ciruela *Prunus domestica* L.

Familia: Rosaceae

La ciruela es el fruto del ciruelo. Árbol caducifolio de flores hermafroditas, necesita suelos de consistencia media bien drenados. Las variedades más corrientes son la Claudia (forma esférica y de varios colores), la Mirabell (amarillas y pequeñas) y la Damasquina (pequeñas, redondas, o alargadas de diferentes colores). Florece durante el mes de abril y la polinización se realiza a través de insectos.

Los frutos se disponen en dardos, ramilletes o ramas mixtas según la variedad y su recolección se hace de modo escalonado entre junio y septiembre.

El ciruelo doméstico es un árbol de procedencia asiática. Plinio indica que los romanos conocía un gran número de variedades de ciruelas *ingens turba pronorum*. Entre los distintos significados simbólicos atribuidos a esta planta destaca el de la fidelidad, por ser una planta doméstica.

*Prunus* es el vocablo empleado en griego y en latín para denominar al ciruelo, mientras que *domestica* significa “cultivada”. Por su parte, ciruela deriva del latín *cereola*, que alude a la fina capa cerea que recubre a los frutos.

Debido a su floración temprana, en las culturas orientales es considerado un símbolo de la primavera, de la juventud y la pureza, e incluso San Isidoro de Sevilla las relaciona con la fertilidad. El consumo

de estos frutos era frecuente en la Antigüedad y en el Renacimiento, y era muy valorada por sus propiedades medicinales<sup>1305</sup>.

Las únicas representaciones pictóricas que hemos hallado de las ciruelas se encuentran en la Logia de Eros y Psique. En las Estancias Imperiales de la Alhambra encontramos dos variedades. La morada aparece en los alfarjes. Pensamos que se trata de la ciruela Damascuina, caracterizada por su pequeño tamaño, formal oval y sobre todo por el tono azul de su piel. La variedad amarilla y la morada se encuentra en las Salas de las Frutas. Desafiando de forma ostensible el plano pictórico, las ciruelas aparecen sueltas sobre un lecho de hojas. En el octógono, aún es posible admirar las pinceladas precisas con las que los pintores plasmaron las formas y volúmenes, a través de diversas tonalidades de amarillo, morado y de verde para las hojas, que posteriormente fueron perfiladas para enfatizar su textura.

Melocotón *Prunus persica* L.

Familia: Rosaceae

El melocotonero es un árbol caducifolio de flores hermafroditas de la familia de las rosáceas. Mide hasta 8 metros de altura. Las hojas son oblondas-lanceoladas, acuminadas, cuneadas y aserradas. Las flores son solitarias y geminadas.

El melocotón es una drupa comestible, con un mesocarpo muy carnoso y un endocarpo (hueso) no comestible y tóxico, puesto que contienen cianuro. El fruto contiene una única semilla. Su piel es aterciopelada y posee una carne amarilla o blanquecina de gran dulzor y delicado aroma. La variedad de piel lisa no aterciopelada, es conocida como nectarina, pavía o pelón. La floración es en marzo y abril, la polinización se realiza a través de insectos y da fruto en ramas de un año.

El melocotón es la fruta más universal detrás de la manzana. El melocotonero es un árbol originario de Asia central, aunque varios países

---

<sup>1305</sup> SGAMELLOTTI, Antonio, CANEVA Giulia. I colori della ..., p. 40.

se disputan su origen: Japón, China<sup>1306</sup> y la Antigua Persia<sup>1307</sup>. Ya en Europa, en el Medioevo y en el Renacimiento, el consumo de melocotones estaba restringido a los más ricos, representando además un elenco de deseos de prosperidad y un símbolo matrimonial.

Una de las representaciones más antiguas se encuentra en un fresco procedente de Herculano, conservado en el museo de Nápoles, y también lo encontramos en las Logias romanas.

Igual que el manzano, en la actualidad no hay ejemplares en la Alhambra, pero debieron ser frecuentes en el siglo XVI, cuando fueron representados en los octógonos. La composición destaca por la sencillez del ramo de melocotones iluminado con una intensa luz directa.

En la tabla encontramos seis frutos hábilmente representados con su característica hendidura. A pesar del predominante color amarillo, es posible advertir el tono anaranjado y su aterciopelada textura, en contraste con el verdor de sus hojas y la opacidad del fondo. La obra está ligeramente cortada por los lados y muy dañada por lo que no es posible admirarla con detalle; no obstante, es un destacado ejemplo de la atención prestada a estas composiciones, en las que los artistas plasmaron la belleza de los frutos de las huertas y jardines reales.

Bayas

Uva *Vitis vinífera* L. 1308

Familia: Vitaceae

La vid es un arbusto trepador caducifolio provisto de largos sarmientos (ramas flexibles), originario del Cáucaso (Ponto). Se compone de raíz, cepa (o tronco) de donde brotan los sarmientos, vástagos, largos y flexibles de los que surgen los zarcillos, los pámpanos y los racimos de uvas.

Crece bien en la mayoría de suelos, pero conviene que no sean excesivamente húmedos, pues resta productividad y calidad al incrementar

---

<sup>1306</sup> En China y en Japón, era cultivado desde tiempos antiquísimos donde era muy venerado. Se consideraba un árbol mágico y su flor, símbolo de fertilidad, puesto que las floraciones rosas que anuncian la Primavera. Hay numerosas creencias sobre este fruto, genéricamente llamado “tao”. TOUSSAINT-SAMAT, Maguelonne. *Las frutas y ...* p. 61.

<sup>1307</sup> SGAMELLOTTI, Antonio, CANEVA Giulia. *I colori della ...*, p 41.

<sup>1308</sup> AAVV. *Trucos para tener los mejores árboles frutales*. Susaeta, pp. 74-75.



el desarrollo de la vegetación. Florece entre mayo y junio y las uvas nacen sobre las ramas de un año, agrupadas en racimos. Sus deliciosos frutos, las uvas, son bayas carnosas de color variable que van desde el blanquecino y amarillo pálido hasta el morado cercano a negro, dependiendo de la variedad.

Este arbusto leñoso es conocido desde la Prehistoria y su presencia en las pinturas y esculturas, testimonia su cultivo en Egipto desde hace más de 5000 años y presenta numerosas cualidades para el consumo (frescas, pasas, vino, mosto).

El vocablo “vid” tiene origen latino “vitis” y podría derivar del celta gwid o wid (arbusto, el mejor de los árboles). En árabe es karm<sup>1309</sup>. La palabra griega significa directamente vino, vinculada con el vocablo cretense del mismo significado.

Entre las propiedades terapéuticas encontramos las nutritivas, pero también las relacionadas con el vino, que consumido en cantidades moderadas, es un tónico, vasodilatador, favorece la digestión y puede ser medicinal<sup>1310</sup>.

Los primeros cultivos de la vid los encontramos en el Creciente Fértil, pero las manifestaciones más antiguas de la vid o del vino se encuentran en las pirámides egipcias de la dinastía XVIII, de se encuentran parras, escenas de vendimias y prensado de uvas<sup>1311</sup>. Este hecho podría deberse a la relación de la vid con la diosa Osiris, personificación de la muerte y del renacimiento de la vida<sup>1312</sup>.

En la cultura griega la vid fue consagrada al dios Dioniso, divinidad de la savia que cada primavera sale de la tierra y resucita a los árboles. Así la fiesta del vino tenía el significado de asegurar la germinación de las semillas ofrecidas a los muertos, renovando la unión entre el Dios hijo y de la Madre Tierra, en el ciclo de despertar primaveral<sup>1313</sup>. Esta asociación con Dioniso/Baco/Liber, contribuyó a la relación de las uvas con la alegría, el goce y la fertilidad, pero también “a lo efímero de los goces de

---

<sup>1309</sup> DE LA CRUZ MARQUEZ, Rafael, GARCÍA MONTES, Juan Manuel. *Plantas de la...*, p. 250.

<sup>1310</sup> QUIÑONES COSTA, Ana María, *La decoración vegetal...*, p. 757.

<sup>1311</sup> *Ibidem*, p. 761.

<sup>1312</sup> *Ibid.* p. 763.

<sup>1313</sup> SGAMELLOTTI, Antonio, CANEVA, Giulia. *I colori della...* p. 41.

la vida<sup>1314</sup>". Este hecho se ha relacionado con un acto de amor de Dioniso hacia la humanidad, por lo que el vino es también portador de amor, una bebida de comunión, "por el trance compartido o por la paz encontrada<sup>1315</sup>"

Con el establecimiento del cristianismo los repertorios y ceremoniales relacionadas con el vino y con las uvas se adaptaron a la nueva religión oficial. Un ejemplo significativo fue la relación de la historia de Filemón y Baucis y las Bodas de Caná (Juan 2:1-11). Con todo, las alegorías del vino reciben el significado definitivo en la alegoría del pan y el vino eucarístico.

La representación artística de los pámpanos y los racimos de uvas se rastrea desde la Antigüedad. Por otra parte, las uvas son las protagonistas de uno de los acontecimientos más relevantes en el desarrollo del naturalismo en la pintura: la anécdota recogida por Plinio en la que Zeuxis pintó unas uvas con tal perfección que las aves acudieron a picotearlas. Esta historia, no sólo destaca por la representación del fruto, sino por la capacidad de los artistas antiguos la imitar la naturaleza, una de las máximas recogidas por los pintores del Renacimiento, y, sobre todo, del Barroco, cuando las uvas y otras frutas y flores se convirtieron en las protagonistas absolutas de la pintura de naturalezas muertas y bodegones.

Encontramos su presencia en la Logia de Psique de la Farnesina donde se suele representar morada, aludiendo a la uva moscatel, y siempre acompañada por flores y otros frutos de gran tamaño y sobre los que se sostienen. En composiciones similares encontramos a las uvas en la sala de la Caridad del Palazzo Doria, aunque en esta ocasión se representan las bayas amarillas.

En las Salas de las Frutas de las Estancias Imperiales los racimos de uvas se representan individualizados e los que se presentan varias tipologías resulta una novedad, y como indicamos, causó gran fascinación a los viajeros que evocaron la anécdota recogida por Plinio a su paso.

En los octógonos de las Salas de las Frutas, encontramos racimos de uvas blanquecinas, amarillas y moradas. Cada cuadro contiene tres racimos unidos por un lazo o por los propios zarcillos, provocando la sensación de verticalidad. Sobre el intenso fondo los zarcillos se arremolinan junto

---

<sup>1314</sup> DE LA PEÑA VELASCO, María Concepción. « El vino en el arte: comentarios sobre la representación del dios dispensador de la alegría en la Edad Moderna». *Revista murciana de antropología*, 12, (2004), p. 414.

<sup>1315</sup> TOUSSAINT-SAMAT, Maguelonne. *Las frutas y...*, p. 383.

con los pámpanos que dan cobijo a los frutos. De esta forma, la representación de las uvas contribuyó al goce y el disfrute de los sentidos de los ilustres visitantes, puesto que la vid es el gusto y el aroma del vino y de sus frutos, la belleza de sus sarmientos, la suavidad de sus uvas y el sonido de la caída de sus hojas en otoño.

Hespérides:

Limón *Citrus limonum* L.

Familia: Rutaceae

El limón es el fruto del limonero, un árbol frutal de hoja perenne perteneciente a la familia de las rutáceas, del género cítrico.

Es un árbol pequeño que no suele sobrepasar los 4 m con hojas verde mate perene y forma redondeada como el naranjo. El tronco es grueso y su corteza de color gris. Las hojas son elípticas, duras y con márgenes algo ondulados<sup>1316</sup>. Presentan un color brillante en el haz y verde pálido en el envés. Tiene espinas en las ramas. La floración continúa a lo largo del año, ofreciendo flores de azahar (igual que las del naranjo) de color blanco rosáceo y multitud de estambres, que aportan un agradable perfume en los jardines.

El limón es de color amarillo pálido, de forma ovoide con pezón en la punta, mide unos 10 cm y tiene una pulpa jugosa dividida en gajos y con sabor ácido. Como hesperidio presenta un epicarpio delgado donde está el aceite esencial, un mesocarpio, seco y jugoso de color blanco, y un endocarpio formado por membranas que delimitan los espacios en los que se encuentra el jugo y las semillas.

Precisa un clima templado con una temperatura uniforme. Florece en dos épocas, primero de febrero a julio y después en septiembre y octubre, por lo que la recolección se puede realizar durante todo el año, si el clima es suave.

El término limón procede del árabe *laimún*, que a su vez deriva del persa *laimú* o *laimún*<sup>1317</sup>. No se conoce el origen exacto del limón pero la idea más extendida es que los primeros limoneros crecieron en los valles

---

<sup>1316</sup> AAVV. *Diccionario integral de...*p. 363.

<sup>1317</sup> EGUILAZ Y YANGUAS, L. de - *Glosario etimológico de las palabras españolas (castellanas, catalanas, gallegas, mallorquinas, portuguesas, valencianas y bascongadas) de origen oriental (árabe, hebreo, malayo, persa y turco)*, Impr. La Lealtad, Granada, 1886; facsímil Ediciones Atlas, Madrid, 1974. p. 439.

del sur del Himalaya. Desde ahí se extendería por Asia Menor, hasta llegar a Egipto y a Europa, entorno al siglo I. Aunque su cultivo no fue extensivo, Plinio alude al cultivo de la cidra, un arbusto que da una calabaza con características similares al limón. Pero no tenemos constancia de su consumo, por lo que podría ser empleado como planta aromática para frotarse el cuerpo en el baño.

Entre las cualidades medicinales del limón destacan la acción antiséptica, ayuda al aparato respiratorio y combatir enfermedades infecciosas, es óptimo para el aparato digestivo, se emplea en las infecciones urinarias y favorece el aparato circulatorio. Además se emplea en cosmética y perfumería.

Tanto el naranjo como el limón, fueron ampliamente difundidos por los árabes por lo que su presencia se evidencia en los tratados de alimentación como el de *Al Kalam 'Alà L' Agdiya* de Al Al-Arbuli.

Una de las primeras representaciones de limonero que hemos localizado se localiza en uno de los árboles figurados en la Casa del Huerto de Pompeya. Por otra parte destaca la presencia de Virgen portando un limón de forma similar a la de la manzana. Una de ellas es *María con el Niño* de Goossen van der Weyden, donde aparece la Virgen amamantando al Niño; en esta ocasión, el limón es el fruto prohibido que aparece abierto sobre la mesa con un cuchillo.

La composición más frecuente de los limones consta de tres piezas representadas en forma de pirámide invertida. Este modelo se encuentra entre las guirnaldas de las Logias Vaticanas y en la de la Villa Farnesina y se difundió con gran rapidez hasta convertirse en una de las composiciones más comunes de los bodegones barrocos.

El naturalismo de los limones de las tablas de las Salas de las Frutas es más empírico y menos conceptual que el de las Logias. El octógono de los limones se compone de seis piezas de diverso tamaño. A través de las representaciones *sotto in su*, de tres de ellos, se potencia la verticalidad de la composición, puesto que únicamente distinguimos el pedículo de los frutos de un intenso color amarillo. Así, se consigue una fuerte perspectiva y la sensación de profundidad que trasciende los límites del octógono creando un espacio ilusorio.

Naranja amarga *Citrus aurantium* L.

Familia: Rutaceae

La naranja es el fruto del naranjo, un árbol frutal de origen oriental. Pertenece al género de citrus como el limón o el pomelo. Hay numerosas variedades pero la que encontramos en la Alhambra es el naranjo amargo.

El naranjo es un árbol de tamaño medio que no suele superar los 5 m de alto pero que en condiciones excepcionales puede llegar incluso a los 13. Se caracteriza por tener una copa cónica grande y compacta, que puede ser recortada en forma circular o triangular para potenciar el aspecto ornamental del árbol.

El tronco es corto, de textura lisa y de color grisáceo. Las hojas tienen forma ovalada (7-10 cm) y son perennes dotando al árbol de un color verde vivo e intenso durante todo el año. Las ramas son tortuosas y presentan espinas auxiliares.

Uno de los aspectos más destacados es la belleza y el elegante perfume de sus flores conocidas como *azahar*, que en árabe significa flor blanca. Estas flores son hermafroditas y suelen presentarse en solitario o en racimos durante la primavera, cuando ofrecen un olor embriagador. La naranja amarga es carnoso, de un intenso color anaranjado en su madurez y tez rugosa.

El naranjo es una planta procedente de Extremo Oriente. Se cultivaba en China desde tiempos remotos y era muy apreciada por sus frutos de un color impactante que acabó siendo el homónimo.

Según la RAE naranja deriva del vocablo árabe hispánico *naranġa*, este del árabe *nāranġ*, éste del persa *nārang*, y éste del sánscrito *nāraṅga*, es decir "*fragancia*". El nombre genérico proviene del vocablo griego y el epíteto proviene del latín *auratus*, de color oro.

Plinio indica que el uso del agrio de la naranja por los patricios romanos. En época árabe comenzó a apreciarse el aporte estético de los bellos colores de los naranjos y limoneros, que además ofrecían sombra, una agradable fragancia en época de floración (abril y mayo) y apetecibles frutos (octubre y junio)<sup>1318</sup>. Estos árboles, también ofrecen propiedades medicinales (tónico, facilita la digestión, estimula el apetito, etc.) y cosméticas.

---

<sup>1318</sup> DE LA CRUZ MARQUEZ, Rafael, GARCÍA MONTES, Juan Manuel. *Plantas de ...*, p. 92

Las naranjas están relacionadas con Venus, sobre todo, a raíz del relato del Jardín de las Hespérides, cuyas “manzanas doradas” en realidad serían naranjas. Este hecho, condujo a que durante el Renacimiento se convirtieran en un símbolo de fecundidad y del matrimonio. En este sentido, uno de los ejemplos más conocidos es la presencia de las naranjas en la repisa de la ventana del Matrimonio Arnolfini de Jan van Eick.

La belleza y grandiosidad de los jardines de naranjos de la Alhambra fue destacada por Navagero<sup>1319</sup> y, aún hoy es posible, ver numerosos ejemplares en el recinto alhambrense en las alineaciones, en las albercas o pegados a los muros.

Las naranjas ocupan un lugar destacado entre los octógonos de las Salas de las Frutas. Los prototipos de estas representaciones los hallamos en las representaciones de las Logias romanas realizadas por Giovanni da Udine. En ellas, las naranjas se representan vistas desde abajo y con un cierto aspecto achatado, junto a las hojas y a las bellas y delicadas flores de azahar.

En las Estancias Imperiales, las naranjas emergen de una composición triangular, presentando a las inconfundibles formas esféricas de las frutas de color anaranjado vistas desde arriba, es decir, en lugar de aparecer sujetas a su correspondiente rama, son pintadas después de su recolección sobre un tupido lecho de hojas; de ahí que sea visible el pedúnculo que las distingue. De esta forma, se corrobora la firme intención de los artistas de pintar las piezas con el mayor realismo posible, con el objetivo de representar las frutas, perfectamente identificables, al paso de los ilustres visitantes.

### Frutos múltiples

Higo *Ficus carica* L.

Familia: Moraceae

Procedente de Asia Menor, la higuera ha sido cultivada desde la antigüedad. Este árbol caducifolio que puede llegar a medir 8 m, tiene un tronco corto y retorcido de corteza lisa y de color gris pálido. Las hojas son alternas, gruesas y coriáceas, grandes y con diversas formas. Son de color verde oscuro en el haz y pálido en el envés. Las flores son unisexuales y están encerradas en un receptáculo carnoso llamado sicono (higo). En este receptáculo floral se encuentran las numerosas y pequeñas

---

<sup>1319</sup> GARCÍA MERCADAL, José. *Viajes por España...*, p. 855.

semillas. Crece bien en suelos áridos y arenosos, pero no tolera el agua encharcada. Florece en dos épocas: en abril y después, en agosto y en septiembre, dando dos generaciones, una a comienzos de verano (llamados brevas) y otras a finales y principios de otoño. Los higos y las brevas son los receptáculos carnosos de las flores donde están los frutos; éstos son dulces y ricos en azúcares y vitaminas, se pueden tomar frescos o secos y tienen importantes propiedades<sup>1320</sup>.

El nombre genérico ficus es con el que se designa a la *higuer* en latín, el epíteto hace referencia a la región de Caria, en Asia Menor, donde en la Antigua Roma se decía que se encontraban los mejores hijos.

Durante años han desempeñado un papel muy importante en la alimentación; en efecto, Plinio apuntó que era el “Alimento de atletas por excelencia”<sup>1321</sup>. Hasta la proliferación del azúcar, el higo se empleaba para endulzar, era frecuente para realizar la cuajada. Por otra parte, la leche de higo era empleada para las verrugas y problemas de la piel, eran conocidos sus efectos laxantes y los higos secos ayudaban frente la tos<sup>1322</sup>.

Desde las primeras civilizaciones han sido atribuidos al higo y a la higuera diversos símbolos. En el Antiguo Egipto, se comían después de haber sido consagrados durante las ceremonias, otorgando a las semillas del interior de los higos el significado de la universidad y de la universalidad del conocimiento verdadero, es decir, a la ciencia. Este árbol femenino y masculino a la vez, fue considerado, además, portador de la energía universal<sup>1323</sup>.

En época romana la higuera se asociaba a Dionisos, dios de la renovación, que cogió una rama “procedente de la primera (higuera) por estaca” y con ella dio sombra a Rómulo y Remo. En el cristianismo, la higuera es el primer árbol recogido en la Biblia, puesto que cuando Adán y Eva comieron del fruto prohibido y posteriormente se cubrieron con una hoja de higuera.

---

<sup>1320</sup> DE LA CRUZ MARQUEZ, Rafael, GARCÍA MONTES, Juan Manuel. *Plantas de la ...*, p. 112.

<sup>1321</sup> TOUSSAINT-SAMAT, Maguelonne. *Las frutas y...*, p. 103.

<sup>1322</sup> DE LA CRUZ MARQUEZ, Rafael, GARCÍA MONTES, Juan Manuel. *Plantas de ...*, p. 112.

<sup>1323</sup> TOUSSAINT-SAMAT, Maguelonne. *Las frutas y ...*, p. 104.

No hemos encontrado figuraciones pictóricas de higos o brevas, pero las higueras están presentes en de la Alhambra; por tanto, los pintores tomaron los frutos de sus huertos como modelo para sus composiciones.

Lo primero que llama la atención de la tabla de Salas de las Frutas es el color azulado de los cinco frutos, sujetos por sus ramas enrevesadas, rodeados por hojas angulosas. Nos encontramos, por tanto, ante un ramo de brevas, es decir, los receptáculos carnosos que contienen las flores a principios de verano. La composición manifiesta la habilidad de los artistas para dar forma y volumen a los objetos a través de la luz (dirigida desde abajo), así como de las diversas tonalidades de verde para modelar las hojas que casi secas se retuercen sobre el fondo azul. Esta perspectiva establece a su vez un elemento de gran claridad volumétrica, cuya ilusión de realidad se torna irresistible.

Secos

Cariopsides: Son los frutos de las gramíneas

Maíz *Zea mays* L.

Familia: Graminaceae

Planta anual, robusta de unos 4 m de alto, tallo tieso y hueco. Sus hojas son muy grandes, alargadas y anchas. Las flores masculinas tienen estigmas y las femeninas se agrupan en una densa espina lateral, y se recubre de brácteas<sup>1324</sup>.

El maíz es una planta herbácea cuyos frutos (panochas) son de color amarillo anaranjado en su madurez, tuvieron un rol esencial en la alimentación de los pueblos americanos precolombinos. Esto, lo dota de un significado sacramental, análogo al trigo en la cultura grecolatina, como manifiestan los rituales aztecas y mayas.

Gracias a su capacidad de adaptación y a su inclusión en la dieta, el cultivo de maíz proliferó en Europa en las primeras décadas del siglo XVI y, con él, sus representaciones asociadas a los indígenas y las nuevas tierras descubiertas.

Acorde con el renovado interés por la naturaleza en el Renacimiento, comenzaron a proliferar las representaciones y los estudios sobre las plantas. También de las nuevas especies que se iban conociendo gracias a los viajes y exploraciones y a los cartógrafos y eruditos que se hacían a las

---

<sup>1324</sup> AAVV. *Diccionario integral de...*p. 383



Indias, tanto orientales, como occidentales. Por una parte, esta idea conectaba directamente con el espíritu de la cultura del Renacimiento, que bajo el impulso de las recientes exploraciones, motivó una nueva conexión entre el hombre y la naturaleza, y que estimulaba la observación científica. Por otra parte, se proponía como una nueva forma de ostentación del poder económico de ricos mecenas, que podía obtener con facilidad objetos y especies exóticas.

En el caso de las especies americanas, concretamente del maíz, su conocimiento y estudio fue lento, a pesar de la existencia de relatos y estudios como el de Gonzalo Fernández de Oviedo o el de Clusius (que vino a Granada en torno a 1564), ya que su análisis se produjo de forma práctica, es decir, a través de los ejemplares que llegaban a Europa.

Uno de los puntos de llegada fue Granada, lo que permitió a Pedro Mártir de Anglería, comparar el panizo “también conocido como grano turco” abundante en Milán y en Granada con las variedades recién llegadas de la Española, indicando que ambas tenían el mismo tipo de grano.

Una de las primeras figuraciones de maíz de las que tenemos constancia es el grabado del desfile triunfal del emperador Maximiliano representado por Hans Burgkmair en torno a 1517-1518.

Las siguientes representaciones conocidas se encuentran en las pinturas murales realizadas en la Villa Farnesina por Giovanni da Udine (c. 1520) donde aparecen dos variedades de panochas y cierto grado de polimorfismo de los frutos. La presencia del maíz en la Loggia, lo convirtió en un “elemento de maravilla”, al ser una planta nunca vista hasta el momento.

El siguiente espacio en el que se aprecia su presencia es en las pinturas de la Sala de Faetón del Cuarto de la Estufa de la Alhambra.

En las representaciones de maíz entre los grutescos de la cámara de la Estufa apreciamos mazorcas que penden de una especie de tallos; una representación que, aunque nos puede resultar extraña, resulta lógica teniendo en cuenta las largas travesías de las plantas y el desconocimiento real de las mismas.

Mijo. *Panicum miliaceum* L.

Familia: Graminaceae

El mijo es una planta herbácea, erecta muy foliosa y ramificada que puede medir un 1 m de alto. Sus hojas son lanceoladas, de color verde

claro y están recubiertas de bello. El nervio lateral es muy marcado. Las flores son diminutas y tienen color blanco crema<sup>1325</sup>.

Su origen es desconocido, algunos autores lo ubican en Asia central, otros en Arabia y Egipto. Los descubrimientos arqueológicos han puesto de manifiesto que su cultivo se da desde el Neolítico en Europa, África y Asia.

En China se consideraba un símbolo de la fecundidad de la tierra, de los meses y la cosecha, atribuciones que posiblemente se mantuvieron en Occidente.

Su nombre deriva de sus panochas o *paniculae*. Este cereal ha sido muy apreciado desde la Antigüedad. En efecto, fue citado en la *Historia Natural* de Plinio como ejemplo de cereal estivo. Entre sus propiedades medicinales se apunta su eficacia contra los cólicos y los dolores en los tendones.

Podemos encontrar esta planta en las decoraciones murales italianas, como las de las Logias, y, es fácilmente reconocible, entre los grutescos de la Sala de Faetón y de la galería sostenidos por las aves, sobre todo golondrinas, que frecuentemente se alimentan de sus semillas.

Trigo *Triticum aestivum* L.

Familia: Graminaceae

El cultivo del trigo, planta herbácea anual, nació de forma espontánea en Oriente Próximo. Representa uno de los mayores logros para el desarrollo de la agricultura y por tanto del origen a las ciudades y a las civilizaciones sedentarias. Sus frutos (granos) son amarillos y dorados en su madurez, son llevados a través de espigas de forma y dimensión variable según la variedad, derivada de complejos procesos de hibridación y multiplicación cromosómica a partir de la espelta (*Triticum monococcum* y *T. dicoccum*)<sup>1326</sup>. En la cultura occidental el grano siempre ha sido considerado el cereal principal<sup>1327</sup>.

Para su cultivo el campesino debía enterrar el grano en la tierra, de donde nacía una nueva planta portadora de nuevos granos. De ahí, que

---

<sup>1325</sup> AAVV. *Diccionario integral de...*p. 407.

<sup>1326</sup> TOUSSAINT-SAMAT, Maguelonne. *La carne, los productos lácteos y los cereales*. Historia natural y moral de los alimentos. Vol. 2. Madrid: Alianza 1991, p. 66.

<sup>1327</sup> SGAMELLOTTI, Antonio, CANEVA, Giulia. *I colori della ...*,p. 36.

desde la antigüedad se asociara a los misterios de la vida pero también a la permanencia cíclica de las estaciones. En este sentido, pronto se asoció con la mujer y con la maternidad. Decía Esquilo “La tierra que, sola, da a luz a todos los seres y los alimenta, e ellos recibe de nuevo el germen fecundo”<sup>1328</sup>.

Por otra parte, esta idea cíclica se relaciona directamente con la resurrección de ahí que en el antiguo Egipto, el grano (trigo como forma genérica) se asociara a la resurrección de Osiris que resucitó tras ser arrojado al Nilo, como hacían las espigas de trigo en las tierras inundadas por el mismo.

Esta idea trascendió la naturaleza para convertirse en el tránsito entre la oscuridad a la luz, de la ignorancia a la revelación. En este sentido, uno de los ritos de Eleusis realizados en el templo de Demeter<sup>1329</sup> era la observación del grano, alimento de la subsistencia del alma y del espíritu<sup>1330</sup>. Cada cereal recibido por la tierra, debe ser recibido y después ofrecido; como en un regalo permanente que se hacía a los dioses benévolos y portadores de alimento y vitalidad como Chicomecoatl, para los aztecas a los que se le les ofrecía el maíz o Renenulet, y Min para los egipcios.

En la cultura griega el trigo es el símbolo principal de Demeter, la diosa griega de la agricultura, dadora de la tierra verde y joven, ciclo vivificador de la vida y la muerte, protectora del matrimonio y ley sagrada<sup>1331</sup>. Símbolo de la abundancia<sup>1332</sup>.

Posteriormente, el trigo fue asociado con la diosa romana Ceres, de quien procede el vocabro “cereales”. Las representaciones de Ceres son más frecuentes, no sólo en escultura sino también en pintura, y, en todos los casos, porta una espiga de grano cortada. Algunos de los ejemplos más significativos de pinturas del Renacimiento son el fresco de la *Alegoría del Triunfo de Ceres* realizado por Cosme Tura en el Palazzo Schiafanoia de Ferrara (c. 1469-1470), también encontramos a *Ceres con Venus y Juno* en la Loggia de Amore e Psique de la Farnesina, identificada por una corona

---

<sup>1328</sup> TOUSSAINT-SAMAT, Maguelonne. *La carne, los ...*, p. 68.

<sup>1329</sup> LÓPEZ TERRADA, María José. «El mundo vegetal...», p. 27.

<sup>1330</sup> *Ibidem*, p. 68.

<sup>1331</sup> TOUSSAINT-SAMAT, Maguelonne. *La carne, los ...*, pp. 83-84.

<sup>1332</sup> RIPA, Cesare. *Iconología*, T. II. Madrid: Akal, 1987, p. 53

realizada con las espigas, al igual que en la cámara del mismo nombre del Palazzo Te de Mantua.

Por otra parte, cabe destacar la importancia del trigo recogida por Castro, como base del pan y por tanto de la dieta de los habitantes de la Alhambra. En este contexto, la investigadora destaca la escasez de este cereal (no de la cebada) y las numerosas ocasiones en las que se denuncian las malas prácticas<sup>1333</sup>. Esta escasez, lo convierte en un bien de gran valor, que justificaría su presencia en las techumbres de las Estancias Reales.

En el caso de la Alhambra, su presencia se encuentra en uno de los octógonos de la Salas de las Frutas. La composición del ramo de espigas de trigo se asemeja a la de un ramo nupcial sujeto por un lazo que las recoge. El cereal es fácilmente reconocible, por la forma alargada de sus semillas y la composición de sus granos; sin embargo, en esta ocasión no apreciamos la gracia y el carácter etéreo de otras composiciones<sup>1334</sup>. La flexibilidad de las espigas y la laxitud que la caracteriza se vuelve rígida. Tampoco encontramos los ingeniosos juegos de luces y sombras que, normalmente, modulan las formas de los frutos, sino que predomina el dibujo y los trazos marcados de los perfiles. La escala cromática es muy limitada y los tonos ocres apenas destacan entre la oscuridad del fondo. Finalmente destacar, la ubicación de la figura en la mitad superior del octógono, dejando gran parte de la superficie en la penumbra. Estas características, nos conducen a pensar que nos encontramos ante una tabla muy repintada o incluso realizada posteriormente con el fin de suplir los daños de la pintura originaria.

---

<sup>1333</sup> CASTRO MARTÍNEZ, Teresa de. *En la Alhambra cristiana. Bastimentos, Tiendas y Mercados*. Granada: Grupo de investigación «Toponimia, Historia y Arqueología del Reino de Granada». Departamento de Historia medieval, Ciencias y Técnicas Historiográficas de la Universidad de Granada. 1999, p. 31

<sup>1334</sup> En este punto resulta destacado, que Argote plantee que Juan Ramirez realizara las pinturas de las Frutas. Por otra parte, OROZCO DÍAZ, Emilio. *El pintor fray Juan Sánchez Cotán*. Granada: Diputación provincial de Granada, 1993, pp. 259-261, plantea que las frutas fueron realizadas por Blas Ledesma. .

Nosotros evidentemente pensamos que las pinturas se realizaron en la primera mitad del siglo XVI, pero también es cierto que al realizar el inventario advertimos que muchas de ellas están muy retocadas, y en el caso del trigo parecen haber sido realizadas *a posteriori*. En este contexto, si pensamos que Juan Ramírez y Antonio Pérez pudieron realizar algunos de los ramos para completar los desperfectos sufridos, sobre todo a consecuencia de la explosión de 1590.

## Hortalizas

Ajo *Allium sativum* L.

Familia: Liliaceae

El ajo es una planta bulbosa, de unos 30 cm, con hojas alargadas y flores blancas o rosas. La raíz se presenta en un bulbo compuesto de varios gajos o dientes<sup>1335</sup>.

Procedente posiblemente de Asia, cultivada desde el Neolítico tanto en Oriente como en Occidente. Sus propiedades medicinales fueron muy destacadas en Egipto, pero también por griegos y romanos, como se deduce de los textos de Herodoto, Plinio o Giovenale<sup>1336</sup>. El ajo y la cebolla eran invocados en los juramentos, otorgando un significado mágico a esos frutos de la tierra. Entre sus propiedades medicinales destacan su actuación para curar las infecciones, se empleaba para extraer el veneno de las mordeduras de animales venenosos contra el asma y otros males.

Como viene siendo habitual, el modelo paradigmático lo encontramos en las Logias. Los ajos son los frutos más reproducidos de las Salas de las Frutas, puesto que ocupan los medios octógonos de las dos salas. Este hecho podría deberse a la posibilidad de realizar graciosas composiciones, uniendo tres ajos, fácilmente identificables por su forma acorazonada en un espacio muy reducido. De esta forma, encontramos bellas estructuras compuestas por la forma redondeada y bulbosa de las cabezas de ajos; cada una, destaca, además, por el intenso color blanco que las resalta sobre el ennegrecido fondo negro.

Haba *Vicia faba* L.

Es una planta herbácea de 1,6 m de altura aproximadamente que presenta tallos fuertes y angulosos. Tiene hojas alternas y en el extremo de la hoja un zarcillo rudimentario. Las flores son de color blanco con manchados en violeta. Lo más característico es su fruto, una legumbre pubescente de unos 20 cm de longitud cuya vaina posee entre dos y nueve

---

<sup>1335</sup> AAVV. *Diccionario integral de...*p. 45

<sup>1336</sup> CANEVA, Giulia, CARPANETO, KUMBARIC, Alma. «L'inventario della...», p. 193

semillas, que son las habas. Normalmente se siembran en otoño, florecen en marzo y los frutos se recogen en abril<sup>1337</sup>.

Sus orígenes se localizan en Asia donde era conocida desde tiempos prehistóricos. Desde entonces ha servido como alimento para el ser humano y el ganado. En la actualidad las habas en las huertas del Generalife, en las paratas del Partal y en el Carmen de Peñapartida.

Su nombre genérico deriva del griego *bíkicon* y del latín *vicia*, denominativo de la veza o alverja; mientras que el haba viene del término latino *faba*.

En época egipcia un “campo de habas” era el espacio en el que las *ka*, es decir, las almas de los difuntos esperaban la reencarnación. Esta relación con la muerte se mantuvo en época clásica; sin embargo también representaba los favores y las gracias ofrecidas por la tierra. Por otra parte, las habas eran una ofrenda habitual en las bodas e incluso formó parte de los primeros años de la democracia, puesto que los votos se contaban con habas<sup>1338</sup>.

Las habas las encontramos en un octógono junto con las cerezas. El eje central de la composición lo conforma una de ellas en la que se evidencian claramente los gajos de su interior. La composición se divide en dos. En la parte izquierda encontramos las cerezas y en el lado opuesto las habas. De esta forma se creó un original ramo en el que el rosado de los frutos que penden graciosamente creando una forma semicircular, contrasta con la verticalidad y el volumen de las habas de un color verde intenso sobre las que incide la luz intensa que modula las formas y diversifica los tonos, tanto de la planta como de las flores.

Pepino *Cucumis sativus* L.

Familia: Cucurbitaceae

El pepino es una planta anual y presenta flores masculinas y femeninas a la vez. Su tallo es postrado, ramificado y anguloso y, tiene zarcillos. Las hojas son delgadas, con el contorno cordado y lóbulos triangulares y dentados. Las flores masculinas y femeninas presentan diferencias, aunque el perianto es similar.

---

<sup>1337</sup> DE LA CRUZ MARQUEZ, Rafael, GARCÍA MONTES, Juan Manuel. *Plantas de la ...*, p. 246

<sup>1338</sup> TOUSSAINT-SAMAT, Maguelonne. *El caviar, los mariscos y el jamón*. Historia natural y moral de los alimentos. Vol. 5. Madrid: Alianza 1991, p. 38.

El fruto es de tamaño variable, normalmente oblongo, más o menos cilíndrico de color verde, aunque va cambiando, desde el amarillo, durante el proceso de maduración. Las semillas se encuentran en el interior y son oblongas y blanquecina.

El pepino es originario de la India, y aparece mencionado en *Atharva-Veda* un texto del I milenio que manifiesta su cultivo. No se sabe con exactitud cuando llegó a Occidente, pero las fuentes árabes lo sitúan en el este y noreste del Mediterráneo en el siglo X; poco después, se introduciría en Al Andalus y de allí en el resto de Europa. Normalmente, se emplea con fines gastronómicos, aunque ofrece propiedades medicinales como diurético, depurativo o antibiótico; además, tiene propiedades cosméticas.

Su presencia en la Alhambra nos resulta curiosa puesto que no hemos hallado otras representaciones, ni referencias sobre su simbolismo. El pepino protagoniza uno de los octógonos de las Salas de las Frutas. Como es frecuente, encontramos un ramo de frutos en este caso compuesto por cinco pepinos alargados y de un color verde bastante homogéneo, que solo es interrumpido por los tonos amarillentos que marcan sus contornos, las vetas y las ondulaciones de su piel.

#### 4.3.2.2. Inventario de biodiversidad animal.

La fauna representada en las Estancias Imperiales aparece integrada entre los grutescos y las paredes de los delicados ambientes, con el fin de potenciar la sensación de eclosión natural a los reales destinatarios y a los visitantes que admiraban los aposentos.

A pesar de las reducidas dimensiones del Cuarto de la Estufa, hemos identificado una extraordinaria variedad de especies animales, corroborando así el enorme interés prestado por los pintores en la imitación de la naturaleza a través de precisas pinceladas.

Como comprobaremos el compendio de animales reúne gran variedad de vertebrados e invertebrados, así como diversos ejemplos de fauna doméstica, salvaje, terrestre, acuática o aérea. Para acercarnos a la diversidad del reino animal representado en la Estufa, hemos articulado un inventario en el que se tratan las especies y los distintos grupos identificativos, dentro de cada clasificación zoológica. Hemos dividido las especies en categorías. Al inicio de cada una, hemos introducido una breve descripción general para encuadrarlas desde el punto de vista sistemático, evolutivo y cronológico, intentando también definir el papel que desempeñaron y su simbología.

Aves.

Como detallan Caneva y Carpaneto, las aves son un grupo de vertebrados cuyo cuerpo se caracteriza por estar recubierto de plumas y por la presencia de un pico. Las patas aún cubiertas de escamas, remiten al pasado común de aves y reptiles<sup>1339</sup>.

Las primeras muestras de la fascinación suscitada por las aves las encontramos en la Antigüedad.

Como recoge Montero, a los romanos les agradaba estar rodeados de pájaros tanto en las ciudades como en las *villae*. Muchos de ellos se encontraban en situaciones de semilibertad en casa, otros se encontraban en estanques, bosques sagrados y huertos, e, incluso, era posibles verlas paseando por libremente por la ciudad, como sucedía en la Alejandría de época de Augusto, donde el Ibis (ave similar a la cigüeña) campaba libremente por las calles limpiándolas de desechos<sup>1340</sup>.

Los animales más apreciados eran los pavos reales, que ocupaban muchos de los parques y que estaban consagrados a Juno. Autores como Lucrecio, Cicerón o Columela admiraron y resaltaron la belleza de sus colores llegando a ser comparadas con el mítico Fénix. También era posible admirar faisanes o flamencos en parques y jardines.

Esta admiración, plantea la existencia de estatuas y altares de aves en las ciudades, puesto que en época de Augusto había espacios dedicados a ellas como las *Corniscae Divae*, dedicado a las cornejas, aves sagradas de Juno<sup>1341</sup>.

Las aves también formaban parte de las *domus*, casas rodeadas por amplios espacios verdes. Es precisamente en el interior de estos espacios donde encontramos las primeras representaciones de aves sobrevolando los jardines con un fascinante naturalismo. Es la conocida como “pintura de jardín” y su invención se atribuye a Studius o Ludius, un pintor *divi Austi aetate*. Ejemplares este sentido son las representaciones de la Casa de Augusto o la Casa Livia del Palatino. En estas representaciones las aves,

---

<sup>1339</sup> CANEVA, Giulia., CARPANETO, Giuseppe M. «L’inventario della biodiversità animale». En: CANEVA, Giulia., CARPANETO, Giuseppe M. *Rafaello e l’immagine della natura. Raffigurazione del mondo naturale nelle decorazioni delle Logge vaticane*, Milan: Silvana 2010, p. 113.

<sup>1340</sup> MONTERO HERRERO, Santiago. *Augusto y las aves. Las aves en la Roma del principado: prodigio, exhibición y consumo*. Col. Lección 22. Barcelona: Publicacions i Edicions. 2007, p. 217.

<sup>1341</sup> *Ibidem*, p. 218.



principalmente de cuello largo, pasean por paisajes de árboles, prados y cursos de agua.

Por otra parte, Montero recoge numerosos autores que elogian la vida campestre, apartada de la ciudad, en la que era posible escuchar el canto de los pájaros, como Tiro- Virgilio (que concreta el apacible concierto de la abeja, las palomas y las tórtolas) Horacio, u Ovidio en sus *Amores*<sup>1342</sup>.

En estos espacios destaca la presencia del *aviarium* como el de Varrón. Este espacio servía de *cenatio* para los meses de verano y tenía ciertas connotaciones cósmicas. La estructura presentaba una gran complejidad, en zona inferior se colocaban animales acuáticos (peces y patos), la media se destinaba a espacios terrestres (participantes en el banquete) y en la superior o “aérea” se ubicaban los pájaros cantores, sobre todo mirlos y ruiseñores. Sobre todo el conjunto había una parte “celesté” compuesta por una cúpula en la que se indicaban los vientos y estrellas, las horas diurnas y nocturnas. De esta forma, vemos la estrecha relación entre el agua, los pájaros y los árboles, elementos del universo que “tienen la función de recordarnos que el demiurgo ha creado maravillas en todos los dominios de la naturaleza”<sup>1343</sup>.

Aunque no es momento de continuar con este apasionante tema, esta contextualización, nos resulta clave porque gran parte de su esencia se mantuvo en el Renacimiento, donde es conocida la presencia de animales exóticos en jardines pontificios o de nobles, entre los que nos gustaría destacar la anteriormente mencionada “uccliera”, ubicada junto a la estufa del Palacio Marmirolo, donde se aposentó el Emperador en 1530.

Desde el punto de vista artístico, también se mantuvo viva la tradición de incluir a las aves entre las representaciones de paisajes y jardines como vemos en las Logias Vaticanas y en la Villa Farnesina, ideadas por Giovanni da Udine, y ejecutadas por él mismo y su equipo de colaboradores. En efecto, es conocido son numerosos los estudios de aves realizados por el maestro y el propio Vasari indica que tenía un libro de aves que encantaba a Rafael.

En este contexto, no nos resulta extraña la presencia de numerosas aves “revoloteando” por las galerías exteriores de la Estufa, picoteando los

---

<sup>1342</sup> *Ibid.* p. 224.

<sup>1343</sup> *Ibid.* p. 226.

frutos, sobrevolando los grutescos o sosteniendo las guirnaldas con sus delicados picos, igual que habían hecho años antes en las grandes villas del Renacimiento.

Abubilla *Upupa epops* L.

Orden: Coraciiformes

Familia: Upupidae

La abubilla es un ave inconfundible por su canto, su olor, y, sobre todo, por el colorido de su plumaje y particular cresta. Además presenta un vuelo perezoso y ondulado<sup>1344</sup> con movimiento lento y distintivo de “abrir y cerrar” sus alas redondeadas.

Mide unos 28 cm. Come larvas e insectos necrófagos que habitan en los cerebros de animales muertos en el suelo al descubierto. Se puede encontrar en terrenos abiertos de arbolado, huertos, campo abierto, etc. Inverna en terrenos de monte abierto. Anida en primavera- verano (cuando vuelve de África) en agujeros en árboles viejos y, a veces, en ruinas<sup>1345</sup>.

La abubilla está presente en los textos de varias culturas: en Egipto era uno de los atributos de Horus; en el Corán aparece como ave mensajera y el poeta Farid-Ud-Din'Attar la convirtió en heroína y guía en el relato “Pájaro maravilloso” (s. XII). También la encontramos en la Biblia como mensajera entre el rey Salomón y la reina de Saba. Además se excluye de las aves incluidas en la dieta (Lv. 11:19, Dt. 14:18).

En la mitología clásica aparece como el ave del conocido texto *Las aves* de Aristofanes y Ovidio la menciona como el pájaro en el que se transforma Tereo, rey de Tracia en el mito de Filomena<sup>1346</sup>. En la Antigüedad y el Renacimiento Tereo simbolizaba la maldad y la barbarie de los barbaros (Tracia, actual Turquía europea), mientras que las jóvenes Filomena y Progne personificaban los valores de la antigua Grecia.

---

<sup>1344</sup> BEAMAN Mark y MADGE, Steve. *Guía de identificación. Aves de Europa, norte de África y Próximo Oriente*. Barcelona: Omega, S.A. 1998, p. 529.

<sup>1345</sup> PETERSON, Roger Tory. MOUNTFORT, Guy. HOLLAM, P. A.D. *Guía de campo de las aves de España y Europa*. Barcelona: Omega, S.A. 2002, p. 203.

<sup>1346</sup> GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología ...*, p. 202.

Si bien es cierto que la abubilla podría aludir a los turcos, vencidos por Carlos V, en la batalla de en 1535, pensamos que su presencia en la Alhambra es testimonial, presentándose como una ave de bello plumaje, fácilmente reconocible.

La abubilla se encuentra en las tabicas de los techos del alfarje y en la sala de Túnez. Sobre el intenso fondo azul del fondo destaca su bello plumaje pardo rosado y las líneas blancas y negras de sus alas y cola. Además, se reflejan fielmente su singular pico largo y curvado (aunque más corto que en la realidad) y la imponente cresta eréctil (que normalmente tienen bajada), de tonos rojizos y un marcado negro carbón en los extremos.

Avión común *Delichon urbicum* L.

Orden: Paseriformes

Familia: Hirundinidae

El avión es un ave paseriforme migratoria de la familia de las golondrinas que se extiende entre Eurasia y África. Es muy común en zonas urbanas y su principal característica es el obispillo (la zona inmediatamente delantera de la cola) de color blanco puro. Su vuelo es boyante y alterno como las demás golondrinas<sup>1347</sup>, con las que comparte el hábitat y el comportamiento<sup>1348</sup>.

Los aviones se encuentran posados sobre una especie de sombrilla en los *candelieri* de las franjas blancas. Las parejas aparecen enfrentadas sujetando con sus delicados picos, los hilos que penden de la figura alada. Igual que en la realidad, su plumaje dorsal es de un intenso color negro azulado y la zona baja de un blanco resplandeciente, la cola y las patas son cortas.

---

<sup>1347</sup> BEAMAN Mark y MADGE, Steve. *Guía de identificación...*, p. 574.

<sup>1348</sup> PETERSON, Roger Tory. MOUNTFORT, Guy. HOLLON, P. A.D. *Guía de campo...* p. 215.

Búhos<sup>1349</sup>

*Familia: Strigidae*

El búho es el ave nocturna por excelencia, de mirada inquietante, presente con su canto, pero ausente, por su actitud estática y silenciosa. Estas cualidades, junto a su giro de cabeza de 270 grados<sup>1350</sup> lo han dotado de una rica simbología que, normalmente, se relaciona con la sabiduría y la intuición. En Egipto, era considerado como el guardián de la vida, de la noche o de las almas, y en la escritura jeroglífica representaría nuestra “m”. En la antigua Grecia, el mochuelo o la lechuza se relacionaban con la Sabiduría y por tanto con Atenea<sup>1351</sup>. En la Edad Media su simbolismo se volvió más oscuro, relacionándolos con la magia y las brujas. En el Renacimiento, se vinculó más a la melancolía o la tristeza.

Encontramos siluetas de búhos representados sin detalle y con las alas extendidas en las cenefas y en las tabicas. En esta ocasión, el ave de rapiña aparece con la cabeza grande y la cara achatada en la que resaltan los “discos faciales”. Pico ganchudo medio escondido y garras fuertes. También presentan los llamativos penachos a modo de “orejas”. El plumaje es sombrío, pero en el dorso se presentan las motas características de este tipo de aves.

A la dificultad de identificar las aves representadas, tras los repintes y los avatares del tiempo, en ocasiones hay que añadir la dificultad (de los no especialistas en ornitología) de identificar las sutiles diferencias existentes entre las especies. En este caso, podríamos situarnos ante una especie pequeña: un mochuelo (por los colores y por su relación con Atenea Nocturna), un autillo (por las orejas puntiagudas) e incluso, un cárabo (por la tonalidad clara de los contornos de los ojos). Pero también, es posible que, acorde con la majestuosidad del espacio y con la relevancia del animal en las guirnaldas y cenefas, pudiera tratarse de un búho real<sup>1352</sup>.

---

<sup>1349</sup> *Ibidem*, p. 192.

<sup>1350</sup> BEAMAN Mark y MADGE, Steve. *Guía de identificación...* p. 484.

<sup>1351</sup> La imagen del búho con una rama de olivo se representaba en una de las caras de los dracmas.

<sup>1352</sup> BEAMAN, Mark y MADGE, Steve. *Guía de identificación...*, p. 487.

Cisne *Cygnus olor* G.

Orden: Anseriformes

Familia: Anatidae

El cisne es una especie salvaje muy difundida en Europa y Asia. Es un ave marina de gran tamaño y de cuello muy largo y fino. Migran en bandadas y durante el vuelo presentan formaciones en “V”<sup>1353</sup>. Los sexos son similares y normalmente anidan en el suelo.

Se distingue por el color blanco de sus plumas y el pico anaranjado en el que destaca una protuberancia negra (carúncula) en la base. Cuando nada, su cuello es graciosamente curvado y el pico apunta hacia abajo; una actitud muy diferente a la agresiva, cuando se presenta con el cuello curvado y las alas arqueadas sobre el dorso.

Su vuelo es potente y directo<sup>1354</sup>, y permanece con el cuello estirado. El batir de las alas produce un distintivo y recio sonido musical. Sociables (a veces forman grandes bandadas), pero pueden resultar muy agresivos en la defensa de las crías. Se alimenta de plantas acuáticas, aunque también puede comer insectos o ranas.

La pareja es fiel durante toda la vida, y anidan una vez al año. Una vez escogido el lugar de la orilla ponen huevos y alimentan a sus polluelos; éstos son cuidadosamente cuidados por los progenitores, con los que permanecen de cuatro a cinco meses.

En la Alhambra encontramos cisnes entre los grutescos, como en otras pinturas murales contemporáneas y en una de las escenas del mito de Faetón. En la *Metamorfosis* Cigno (metamorfoseado en cisne) es representado con el cuello curvo y bajo y alas hacia atrás mostrando su pesar ante la injusta muerte del joven hijo del Sol.

Las representaciones del cisne de las pinturas de grutescos remiten directamente a los representados en la iconografía romana como el Ara Pacis, así como en las paradigmáticas representaciones de las Logias Vaticanas<sup>1355</sup>, donde son representados de forma erguida, como en actitud de levantar el vuelo, y el cuello retorcido. Al analizar esta composición,

---

<sup>1353</sup> PETERSON, Roger Tory. MOUNTFORT, Guy. HOLLAND, P. A.D. *Guía de campo...*p. 64. En la lámina 9 se puede ver la formación lineal que presentan la mayoría de cisnes y gansos en su vuelo.

<sup>1354</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>1355</sup> CANEVA, Giulia, CARPANETO, Giuseppe M. «L'inventario della...», p. 119.

Carpaneto indica que esta tipología respondería al mito de Leda, en el que Zeus se transforma en cisne para seducir a la esposa de Tindaro (rey de Esparta). Este mito inspiró a numerosos artistas del Renacimiento, incluidos a Leonardo y Miguel Ángel, y en la Alhambra lo encontramos en la chimenea del Palacio de Carlos V<sup>1356</sup>. Entre sus connotaciones se encuentra un marcado carácter erótico. Esta asociación, unida a la fidelidad y la pareja (características del comportamiento de estos animales) encaja perfectamente en el discurso de las Estancias.

Codorniz *Coturnix coturnis* L.

Orden: Galliformes

Familia: Phasianidae

La codorniz es un ave galliforme de pequeño tamaño y de forma redondeada con alas largas que le permiten volar velozmente y recorrer largas distancias en sus migraciones entre Eurasia y África<sup>1357</sup>.

Suelen anidar en los campos de cereales o entre la hierba de los prados. Es omnívora de ahí que pueda alimentarse de semillas de granos, de carne de pequeños animales o insectos, etc. A pesar de ser muy buenas voladoras, son aves terrestres cuyo plumaje les permite mimetizarse con el suelo. Es una especie principalmente polígama y el acoplamiento se suele hacer cuando se establecen tras la migración; por tanto, es posible ver a los machos realizar combates por controlar el plantel de hembras entre abril y junio. Posteriormente ponen los huevos, que son incubados por la hembra encargada de los polluelos<sup>1358</sup>.

En la mitología griega la codorniz fue el ave en la que se transformó Asteria titánide (hija de Ceo). Tras ser perseguida por Zeus se arrojó al mar, dando lugar a una isla denominada Asteria o Ortigia. En algunas tradiciones, se dice que la titánide se transformó en una codorniz, dando lugar a Ortigia, isla de las codornices. En esta isla se refugió Leto para huir de la furia de Hera, por lo que en ella se encontraba la cuna de Helios. Posteriormente se llamó Delos “la brillante”<sup>1359</sup>. De esta forma nos

---

<sup>1356</sup> ALCAIDE MARTÍN, Carlos, TORNÉ POYATOS, María Irene. «La chimenea genovesa del Palacio de Carlos V y el mito de Leda», *Flor*, 11, 8 (1997), pp. 19-38.

<sup>1357</sup> BEAMAN, Mark y MADGE, Steve. *Guía de identificación...*, p. 262.

<sup>1358</sup> PETERSON, Roger Tory. MOUNTFORT, Guy. HOLLAM, P. A.D. *Guía de campo...* p. 118.

<sup>1359</sup> GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología ...*, p. 57.

encontramos ante un ave que simboliza la valentía, el refugio materno, y el ardor amoroso.

La codorniz se encuentra tranquila y serena formando parte del desfile de aves de las tabicas sobre fondo azul que bordean las sala de Túnez y una de las paredes la logia exterior. Como es usual, el ave se presenta de perfil mirando hacia el paisaje. Su plumaje se distingue por el color pardo, mucho más intenso en el dorso, en el que se intensifica el veteado en tonos ocres y negros.

Estornino *Sturnus unicolor*

Orden: Passeriformes

Familia: Sturnidae

El estornino negro es un ave de pequeño tamaño, que puede medir unos 20 cm y se caracteriza por su plumaje totalmente negro<sup>1360</sup> y su pico amarillo. Su vuelo es recto, con un batido continuo y se mueve en grupos pequeños.

Es una especie bastante sedentaria que se encuentra en la Península Ibérica, norte de África y algunas islas del Mediterráneo. Se ha adaptado muy bien a las condiciones humanas por lo que es muy frecuente verlo en núcleos urbanos y rurales, aprovechando los huecos para instalar sus nidos (cuidadosamente fabricados con plumas y brozas), y alimentándose de los campos cercados, jardines y parques<sup>1361</sup>.

Es un gran imitador, por lo que en su canto podemos escuchar diversos tonos y sonidos que nos recuerdan a otras especies. Esta afición inmoderada por el canto condujo desde tiempo atrás a darle fama de mensajero e incluso hechicero. Incluso Plinio el viejo afirmó que estas aves podrían aprender frases completas en latín y griego, es mencionado por Shakespeare en su obra *Enrique IV*<sup>1362</sup>, y es conocida la anécdota en la que el estornino alteró una de las melodías de Mozart<sup>1363</sup>. A pesar de esta presencia en la literatura y en la música, no hemos encontrado muchas

---

<sup>1360</sup> BEAMAN, Mark y MADGE, Steve. *Guía de identificación...*, p. 754.

<sup>1361</sup> PETERSON, Roger Tory. MOUNTFORT, Guy. HOLLAM, P. A.D. *Guía de campo...* p. 284.

<sup>1362</sup> Enrique IV (Parte I). En el primer acto, Hotspur dice que va enseñar a un estornino a decir Mortimer, enemigo del rey, para que se lo repita constantemente.

<sup>1363</sup> 27 de mayo de 1784. Pájaro estornino, 34 *kreutzer*.

## Nuria Martínez Jiménez

representaciones de este ave en la pintura. En este sentido, destaca el lienzo de la *Dama con ardilla y estornino* de Hans Holbein “el Joven” (1528).

Encontramos estorninos posados de forma airosa entre las jaldetas del alfarje de la galería del Gabinete. A pesar de la complejidad que revisten estas pinturas, estas aves se distinguen por el color negro con reflejos violáceos de su plumaje, por la cola corta elevada, así como por el pico ligeramente amarillento.

Golondrina *Hirundo rustica* L.

Orden: Passeriformes

Familia: Hirundinidae

La golondrina es una de las especies más representativas entre los animales migratorios. Su tamaño es de unos 19 cm. Suele llegar a la Península Ibérica en los meses de primavera y verano y anida al amparo de construcciones humanas: vigas y salientes de los techos de caseríos, cuadras o incluso chimeneas. Se alimentan de los insectos que atrapan durante su vuelo galante y airoso<sup>1364</sup>.

Desde muy pronto, la golondrina se integró en el imaginario de los pueblos europeos que la asociaron a la llegada de la primavera<sup>1365</sup> y, por tanto, al ciclo infinito de las estaciones. De esta forma nos encontramos ante un símbolo de suerte, de inmortalidad, de amor y de civilización que ha sido representada en numerosas ocasiones destacando la belleza de su vuelo.

En las pinturas de la Estufa, la golondrina se distingue por el contraste entre el color azul oscuro metálico que caracteriza su plumaje, el castaño de la frente y la garganta, y el color blanco crema del vientre. Pero sobre todo, por los rectrices largos de su cola.

Es el único ave representado en movimiento: la encontramos posada alzando un ala en la Sala de Túnez, volando entre los grutescos como en las Logias Vaticanas y precipitándose antes de volver a alzar el vuelo entre las pinturas rojas y blancas de la Sala de Faetón. También, nos llama poderosamente la atención la perspectiva *sotto in su* de uno de los arcos del

---

<sup>1364</sup> PETERSON, Roger Tory. MOUNTFORT, Guy. HOLLAM, P. A.D. *Guía de campo...* p. 214.

<sup>1365</sup> BEAMAN, Mark y MADGE, Steve. *Guía de identificación...*, p. 572. Además forma parte del mito de Filomena, pues Progne se transformó en golondrina. GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología ...*,p. 202.



Gabinete. En ella, apreciamos la gracilidad de sus alas, el tono rojizo del cuello e incluso las patas recogidas. Nos encontramos, por tanto, ante, un trabajo de los pintores que corrobora el análisis previo de los movimientos de las aves y, el posterior empleo de un modelo al natural, para representar la riqueza de los detalles.

Lechuza *Tyto alba*

Orden: Strigiformes

Familia: Tytonidae

La lechuza común también es conocida como “lechuza de los campanarios”<sup>1366</sup> o “lechuza blanca”. Es un ave rapaz de tamaño mediano<sup>1367</sup> que puede medir unos 35 cm de alto y con alas de unos 90 cm. Son aves nocturnas muy difundidas en todos los continentes.

Tal vez por su blancura y sus múltiples habilidades, en la Grecia Antigua fue asociada a Atenea, y por tanto era un símbolo de sabiduría, inteligencia y astucia. En la Edad Media, igual que sucedió a otras aves nocturnas, comenzó a levantar suspicacias y a ser asociada a la malicia o a la magia. Durante el Renacimiento, volvió a ser un ave de gran consideración, puesto que aparece en varios episodios mitológicos<sup>1368</sup>.

La lechuza se representa en las tabicas de fondo azul. Como el búho, aparece mirando hacia el espectador, pero manteniendo la misma dirección compositiva que las otras aves. Imitando el natural, esta bella especie nocturna es presentada con patas largas (los tarsos y los dedos se cubren de plumas color gris) y una cara pálida y blanca. El dorso es de color pardo dorado claro, aunque los contornos aparecen manchados, y el vientre es blanco. Las alas son bastante cortas y tienen forma redondeada. Junto al bello plumaje, llama poderosamente la atención el penetrante negro de sus ojos, el pico pequeño, y la ausencia de “orejas”. Finalmente, destacar el fiel reflejo de la forma de corazón de su disco facial y la forma de “T” de sus partes ventrales, aspectos que dotan a las lechuzas de su extraordinaria singularidad.

---

<sup>1366</sup> PETERSON, Roger Tory. MOUNTFORT, Guy. HOLLAND, P. A.D. *Guía de campo...* p. 191.

<sup>1367</sup> BEAMAN Mark y MADGE, Steve. *Guía de identificación...*p. 485.

<sup>1368</sup> Entre ellos destaca el de Heracles, Nictímene o Agrón. GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología...*pp. 248, 380, 17.

Mirlo *Turdus merula* L.

Orden: Passeriformes

Familia: Turdidae

El mirlo es un ave de tamaño medio, omnívoro y muy común en Europa. Sus dimensiones rondan los 25 cm<sup>1369</sup>. Se adapta fácilmente a diversos espacios por lo que es fácil encontrarlo en zonas arboladas, setos, jardines y dehesas de monte bajo. Anida en setos, pilas de leña, cobertizos... etc. Su canto melodioso ha contribuido a que sea un símbolo de la música, junto con otras aves de la familia *turdus* como el ruiseñor o el zorzal<sup>1370</sup>.

Se trata de un ave muy extendida y presente en los textos desde la Antigüedad. Aristóteles en el *Libro de los animales* indica que el Cottiphus es la principal especie de mirlo (en latín, *merula*, de la que deriva el vocablo castellano). Aristofanes también lo recoge en su texto de las aves. Por otra parte, era considerada un ave sagrada aunque podía ser destructivo, por lo que si comía la fruta del granado debía morir. Con todo no era considerado como un ave que aventurara la fatalidad por su plumaje negro.

En las tabicas encontramos al mirlo tanto en su forma masculina, como femenina. El macho se representa con las plumas de color negro azabache y el pico y el anillo ocular, con un vivo color amarillo anaranjado. La hembra, tiene el dorso pardo oscuro uniforme y el vientre pardo rojizo, mentón blancuzco manchado y pico pardo en el que se identifican los dos orificios nasales.

Paloma *Columba*

Orden: Columbiformes

Familia: Columbidae

Bajo el nombre de palomas se incluyen varios tipos de aves, la paloma torcaz, la zurita y la paloma doméstica<sup>1371</sup>. Este ave se ha adaptado de forma exitosa a la vida humana, sobre todo en la ciudad donde han

---

<sup>1369</sup> *Ibidem*, p. 643

<sup>1370</sup> PETERSON, Roger Tory. MOUNTFORT, Guy. HOLLON, P. A.D. *Guía de campo...* p. 236

<sup>1371</sup> PETERSON, Roger Tory. MOUNTFORT, Guy. HOLLON, P. A.D. *Guía de campo...* p. 158.

desarrollado su propio modo de vida. Como resultado, es una especie muy común que anida en las construcciones y que tiene facilidad para nutrirse con los restos dejados por los seres humanos. Tiene un gran sentido de la orientación y una gran velocidad, de ahí que algunas especies hayan sido domesticadas como palomas mensajeras.

La paloma ha estado presente en historias y textos desde la Antigüedad<sup>1372</sup>. En efecto, la encontramos en la historia de Jasón y los argonautas. Además, ha tenido un papel protagonista en el cristianismo. La paloma aparece en el capítulo VIII del Génesis, cuando se menciona el cese del Diluvio. En los versículos 10 y 11 leemos: “esperó Noe otros siete días y al cabo de ellos soltó otra vez la paloma, que volvió a él a la tarde. Trayendo en el pico una ramita verde de olivo”. La rama del olivo, era el símbolo de Atenea, diosa de la paz en la mitología griega, por lo que la paloma, blanca, se convirtió en la portadora de la paz. La paloma también es la representación del Espíritu Santo, y en la Edad Media se convirtió en el animal paradigmático de todo animal alado, simbolizando además las almas, de ahí que encontremos frecuentes representaciones en el arte visigodo y románico. En este contexto, Morales señala que las palomas, junto al pelícano y la tórtola son símbolo de la fidelidad y castidad<sup>1373</sup>.

Entre las tabicas diferenciamos una paloma blanca, cuyo color queda matizado por el gris que dota de volumen a su cuerpo y a sus alas. En la pintura, se plasma su plumaje suave, la cabeza pequeña y graciosa, y el cuello corto. El pecho es hinchado y musculoso y las alas largas y fuertes con plumas bien adheridas.

Pardillo *Carduelis cannabina* L.

Orden: Passeriformes

Familia: Fringillidae

El pardillo es un pájaro cantor que suele medir entre 11 y 13 cm. Se caracteriza por los sutiles tonos cromáticos de sus plumas. Ambos sexos comparten el color parduzco del dorso y la franja alar blanca, aunque presencian diferencias en el plumaje estival. La cola es escotada con la zona distal oscura en comparación con los laterales que son más claros. Su vuelo

---

<sup>1372</sup> Grimal, la asocia junto con la rosa, y el mirto a Agamedes. GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología ...*, p. 12.

<sup>1373</sup> MORALES, MUÑIZ, María Dolores. «El simbolismo animal en la cultura medieval». *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie III, Hª Medieval, t. 9, 1996, p. 241.

es ondulado y suele emitir un reclamo. Es posible encontrarlo en el continente Euroasiático y en el norte de África, frecuentando zonas abiertas de matorrales<sup>1374</sup> y campos malezas; en invierno vaga en grandes bandadas sobre eriales, tierras de labor y marismas. Es un ave bastante social que puede criar en arbustos, matorrales, zonas herbáceas, aunque es frecuente verlo entre las viñas<sup>1375</sup>. En invierno se une a otras aves como los jilgueros, verderones, verdecillos o luganos. Su canto es muy característico, sobre todo el de los machos, pues combina los chirridos y los gorgojeos.

La única referencia simbólica que hemos hallado sobre los pardillos, se encuentra junto a las codornices entre los textos de san Francisco de Asís. Ambas aves son mencionadas puesto que le recordaban a la alabanza y gloria que todas las criaturas deben a Dios. Tampoco nos ofrece información relevante la etimología de su nombre, alusivo a la ingesta de semillas de cardo y, en este caso de cáñamo.

Encontramos pardillos sobre la puerta de acceso a la Sala de Túnez. El aspecto más destacado es la presencia del macho y de la hembra, aunque no aparecen en la misma composición. Por una parte encontramos dos hembras que presentan un bello plumaje pardo en la parte superior, en contraste con la blancura del dorso. Por su parte los machos aparecen con el peculiar color pardo castaño del manto. Tanto las alas, de color pardo oscuro, como la cola ahorquillada tienen bordes blancos. Ambos comparten, el tono grisáceo de la cabeza y el pecho de color ocre con listas en negro parduzco. La mayor peculiaridad la encontramos en el color rojo carmín que contrasta con la blancura de la garganta y el vientre.

Pato *Anas platyrhynchos domesticus*

Orden: Anseriforme

Familia: Anatidae

Se entiende por pato doméstico al conjunto de aves de granja derivados del ánade real, un pato salvaje, muy difundido en Europa, Asia y el norte de África.

Es raro encontrar un pato blanco en la naturaleza, sin embargo muchas de las representaciones presentan al animal de este color. El pato

---

<sup>1374</sup> BEAMAN, Mark y MADGE, Steve. *Guía de identificación...*, p. 773.

<sup>1375</sup> PETERSON, Roger Tory. MOUNTFORT, Guy. HOLLAM, P. A.D. *Guía de campo...* p. 192-293.

fue domesticado hace unos 2500 años y pronto fue asociado el imaginario popular convertido en un animal de poca inteligencia, torpe e inofensivo. Por su parte, el pato real ha continuado siendo una preciada ave de caza por las cualidades de su carne.

Encontramos a este ave en la escena de la *Creación de los animales* de las Logias Vaticanas y en una de las pilastras que se atribuye directamente a Giovanni da Udine<sup>1376</sup>. En la Estufa se representa en una de las tabicas, mostrando el intenso color blanco de su tupido plumaje, el pico amarillo y el cuello largo que contrasta con el cuerpo redondeado.

Perdiz Común *Alectoris rufa* L.

Orden: Galliformes

Familia: Phasianidae

La perdiz es uno de los galliformes más comunes entre las aves de presa de los cazadores, debido a la bondad de su carne.

Sus medidas rondan los 34 cm<sup>1377</sup>. Vive en zonas rocosas, sobre todo en montañas y son omnívoras. Son aves estacionarias que suelen anidar entre las rocas<sup>1378</sup>.

Plinio en la *Historia Natural* ofrece algunos datos sobre su morfología, aunque se centra principalmente en la actitud lujuriosa del macho que no duda en romper los huevos para que la hembra entre en celo<sup>1379</sup>. Este carácter lascivo se mantuvo en la Edad Media implicando también a la hembra, y por tanto a la mujer. De ahí que como sostiene Gómez, la perdiz se convirtió en un símbolo plenamente femenino<sup>1380</sup> que vincula a la mujer con el amor erótico, lascivo y carnal.

---

<sup>1376</sup> CANEVA, Giulia., CARPANETO, Giuseppe M. «L'inventario della...», p. 115.

<sup>1377</sup> BEAMAN, Mark y MADGE, Steve. *Guía de identificación...*, p. 259.

<sup>1378</sup> PETERSON, Roger Tory. MOUNTFORT, Guy. HOLLAND, P. A.D. *Guía de campo...* p. 117.

<sup>1379</sup> GÓMEZ MORENO, Angel. «La perdiz en la literatura, el folcklore y el arte: a propósito de una charla sobre Brunetto Latini». *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, (2000), p. 88.

<sup>1380</sup> *Ibidem*, p. 93.

A pesar de que la presencia de la perdiz en el arte se rastrea desde la Antigüedad greco-latina<sup>1381</sup> (como vemos en el mosaico hispano romano de Quintana del Marco, conservado en el Museo Histórico Nacional), apenas hemos hallado representaciones de este ave.

En las tabicas de la Estufa, las perdices aparecen representadas ensalzando el perfil redondeado de su cuerpo. A pesar de que en esta ocasión, la representación se aleja del naturalismo de otros casos, el ave es perfectamente identificable por la larga lista blanca sobre el ojo, el pico rojo pequeño, la gorguera blanca ribeteada de negro y los flancos de color gris claro fuertemente listados con sutiles toques de tierras, negros, blancos y grises.

Ruiseñor *Luscinia megarhynchos* L.

Orden: Passeriformes

Familia: Turdidae

El ruiseñor es un ave esquiva, que mide unos 16,5 cm<sup>1382</sup>. Suele anidar en Europa, aunque no llega a las zonas más septentrionales, en Asia Central y en el Norte de Marruecos. Inverna en África tropical, al norte del ecuador. Su vuelo es rápido y solitario. Podemos encontrarlo en zonas de espesura donde haya una frondosa vegetación arbustiva, preferiblemente zarzas<sup>1383</sup>, donde construye su nido cerca del suelo, junto al agua (acequias, arroyos, bordes de las lagunas y de los ríos). Se alimenta de lombrices e insectos de hojarasca, caza orugas y mariposas para sus crías y sobre todo, en otoño, antes de la emigración, come frutos en abundancia.

Aunque apenas se deja ver, es posible escuchar su canto. Su repertorio es el más variado del registro europeo, canta de día y de noche, aunque prefiere el atardecer para desplegar un canto caracterizado por los sonidos aflautados, al que a menudo introduce notas nuevas, de ahí que nunca sea el mismo.

El ruiseñor está directamente relacionado con el mito de Filomena y Progne, siendo su forma y su canto melodioso y nostálgico el don que

---

<sup>1381</sup> En efecto, Ovidio recoge la presencia de Perdix. OVIDIO, *Metamorfosis...*p. 237, 255.

<sup>1382</sup> BEAMAN, Mark y MADGE, Steve. *Guía de identificación...*, p. 601.

<sup>1383</sup> PETERSON, Roger Tory. MOUNTFORT, Guy. HOLLON, P. A.D. *Guía de campo...* p. 227.

dieron los dioses a Filomena cuando estaba siendo perseguida por Tereo<sup>1384</sup>. Ambas hermanas, como las aves en las que fueron metamorfoseadas, ruiseñor y golondrina, son símbolos de la primavera.

Tras analizar diversas posibilidades, pensamos que el ruiseñor es el ave que sostiene las guirnaldas de jazmín en los extremos de la galería exterior. A pesar del deterioro de las pinturas, hallamos un ave de distinguida por el color pardo rojizo intenso de las plumas superiores y por el pardo claro de su vientre. La cola es larga de color ladrillo, su pico fino y las patas, largas y estilizadas.

Tórtola europea *Streptopelia turtur* L.

Orden: Columbiformes

Familia: Columbidae

La tórtola europea habita principalmente en Europa, el norte de África y el Asia Central. En la naturaleza es un ave esbelta y de tamaño pequeño, que mide entre 24 y 28 cm. Habitualmente vive en parejas o pequeñas bandadas. Su vuelo es rápido y directo, moviendo las alas de forma irregular<sup>1385</sup>. Se puede encontrar en campiñas arboladas, dehesas y arboledas con vegetación arbustiva, o tierras de labranza<sup>1386</sup>. En efecto, es frecuente encontrarlas tras la cosecha intentando obtener las semillas y hierbas del suelo.

La tórtola aparece en uno de los versos del *Cantar de los Cantares*, por su suave arrullo y por los fuertes vinculados entre las parejas, que frecuentemente se ven en primavera acicalándose y acariciándose el pico. Como resultado se convirtieron en símbolo del amor fiel de ahí la expresión “tortolitos”, pero también puede se asociada a la castidad<sup>1387</sup>. También encontramos a las tórtolas como ofrenda en el pasaje de la Presentación del Templo del Nuevo Testamento.

Entre las tabicas, la tórtola se presenta con un plumaje parduzco, con ciertos matices que la hacen fácilmente distinguible. La cabeza, cuello y flancos son grisáceos, en el cuello tiene una mancha listada, del que

---

<sup>1384</sup> GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología...*, p. 202.

<sup>1385</sup> PETERSON, Roger Tory. MOUNTFORT, Guy. HOLLAM, P. A.D. *Guía de campo...* p. 188.

<sup>1386</sup> BEAMAN, Mark y MADGE, Steve. *Guía de identificación...*, p. 477.

<sup>1387</sup> RIPA, Cesare. *Iconología*, T I. Madrid: Akal, 1987, p. 96.

## Nuria Martínez Jiménez

carecen los ejemplares jóvenes. Como es habitual se presenta de perfil, con las alas cerradas que dejan ver el patrón escamado resultante del color negro de las coberteras y los bordes de color canela. En el pecho se perciben ciertos matices rosados, mientras que el vientre y la cola son blancos.

También encontramos la tórtola turca caracterizada por su bello plumaje gris y el collar negro.

Verdecillo *Serinus serinus*

Orden: Passeriforme

Familia: Fringillidae

Es un ave de vuelo rápido y ondulado que suele vivir en huertas, frutales, jardines, bosques, etc. Mide unos 11 cm<sup>1388</sup>. Se alimenta de granos y de insectos. Se reproduce y anida en árboles de mediana altura donde sitúa su nido, forrado y en forma de copa, hecho con raíces y otros materiales. Desde el mes de febrero su canto se distingue en mañanas soleadas y se pueden ver posados sobre la parte más altas de los árboles<sup>1389</sup>.

Encontramos a este gracioso pajarillo en los alfarjes. A pesar de las enormes similitudes que tiene con el verderón<sup>1390</sup>, distinguimos al verdecillo por el color amarillo de sus plumas, su forma redondeada y su cola escotada de color pardo amarillento.

Verderón Común *Carduelis chloris*

Orden: Passeriformes

Familia: Fringillidae

El verderón común es un pájaro pequeño pero robusto<sup>1391</sup> de unos 15 cm, que se encuentra distribuido por casi toda Europa y que se ha adaptado muy bien a las zonas urbanizadas; por tanto, es fácil encontrarlo

---

<sup>1388</sup> *Ibidem*, p. 770.

<sup>1389</sup> PETERSON, Roger Tory. MOUNTFORT, Guy. HOLLAM, P. A.D. *Guía de campo...* p. 290.

<sup>1390</sup> El verdecido es más pequeño y el amarillo es más homogéneo sobretodo en el pecho, mientras que el amarillo del verderón se encuentra principalmente en las alas.

<sup>1391</sup> BEAMAN, Mark y MADGE, Steve. *Guía de identificación...*, p. 772.



en parques, cultivos<sup>1392</sup>, huertas o sotos. Suele anidar en los setos y árboles perennes, principalmente en los naranjos. En invierno se suele relacionar con los verdicillos, pinzones o jilgueros, en los espacios abiertos y matorrales donde pueden encontrar insectos. En época de reproducción forman pequeñas colonias.

Estos pajarillos forman parte de las tabicas de los alfarjes de la galería. Su plumaje se diferencia por el color oliváceo del dorso, con manchas verde amarillento en la mitad distal del ala, así como en los laterales de la cola. En la parte inferior presenta menos colores. También destaca su pico acabado punta fina que le permite extraer las semillas.

### Mamíferos

Tal vez por la pertenencia al mismo género, los seres humanos y los animales vertebrados han desarrollado una unión especialmente intensa desde tiempos remotos. En este sentido, a algunos animales se les han atribuido ciertas cualidades propiamente humanas y han sido dotados de simbología. Todo ello se evidencia en la mitología y en la religión de diversas culturas, en las que en ocasiones, los animales han sido representados como una imagen sagrada o como celebración del poder.

En las Estancias Imperiales de la Alhambra encontramos pocas representaciones de animales mamíferos, aunque ocupan un papel significativo.

Caballo *Equus caballus* L.

Orden: Perissodactyla

Familia: Equidae

El origen del caballo se encuentra en la población salvaje de estos animales (*Equus ferus*), que vivían en las estepas euroasiáticas. Su domesticación se produjo hace unos tres mil años en la zona meridional de Rusia y Kazakhstan y supuso una transformación de la sociedad facilitando el gobierno, la trashumancia<sup>1393</sup> y, sobre todo, acortando las

---

<sup>1392</sup> PETERSON, Roger Tory. MOUNTFORT, Guy. HOLLAND, P. A.D. *Guía de campo...* p. 291.

<sup>1393</sup> Por otra parte, el caballo era asociado a la fecundidad de las cosechas; en efecto, en el jinete del Apocalipsis, porta una balanza en la mano, mide el trigo y la cebada, el aceite y el vino, para que fueran justamente repartidos y pagados para abolir el hambre.

distancias. También supuso un incremento de los intercambios culturales y, además, la expansión de los grandes imperios y las guerras<sup>1394</sup>.

Su representación en el arte se rastrea ya en la Prehistoria, siendo ejemplares los caballos de la cueva de Lascaux. Como hemos indicado el caballo es símbolo de estatus y de poder; en este sentido, gran parte de las representaciones de caballos en las artes plásticas están relacionadas con hechos bélicos. Ejemplares son los casos del Mosaico de Issos o de Alejandro Magno (ca. 325 a. C.) o las *batallas de San Romano de Ucello* (1456) y *Puente Milvio* de la *Estancia de Constantino* (1520-1524), entre otras muchas.

En la Alhambra, encontramos las escenas ecuestres de los pedestales del Palacio de Carlos V, pero en la pintura, sólo encontramos la presencia de caballos en el carro de Helios o Apolo. En este sentido, el ejemplo más cercano se encontraría en la Sala de los Sacrificios y en la Sala de Faetón de Génova. Las figuras de los caballos blancos en la Sala de Faetón de la Alhambra no están bien resueltas. Así, la existencia de dos caballos sólo se deduce por una segunda figura duplicada y los escorzos de sus cuerpos son tan forzados que parecen casi verticales.

Conejo *Oryctolagus cuniculus* L.

Orden: Lagomorfo

Familia: Leporidae

Los conejos forman parte de la familia de los lagomorfos, mamíferos, herbívoros y actualmente presentes en todos los continentes, excepto en Australia. Se caracterizan por el crecimiento continuo de los incisivos, similares a los de los roedores, las largas orejas y las robustas patas inferiores que les permiten saltar con una gran agilidad y con una velocidad más o menos rápida. Tienen un tamaño pequeño en relación con las liebres y son más lentos. Normalmente viven escondidos en galerías naturales o en las que ellos mismos escavan.

En época antigua, y posteriormente en el Renacimiento, a los conejos se les atribuyó el símbolo de la virtud en contraposición con la liebre.

---

TOUSSAINT-SAMAT, Maguelonne. *La carne, los productos lácteos y los cereales*. Historia natural y moral de los alimentos. Vol. 2. Madrid: Alianza 1991, p. 69.

<sup>1394</sup> CANEVA, Giulia., CARPANETO, Giuseppe M. «L'inventario della ...» p. 141.

Encontramos dos representaciones del conejo en las tabicas de la galería y en la sala de Túnez. Se trata de un conejo doméstico negro, que aparece recogido de forma cándida, tímida e incluso inocente. Esta posición es muy similar a la del conejo que se encuentra en los pies de Adán en las Logias Vaticanas. En este contexto, Carpaneto indica que el conejo representa el momento de inocencia y predisposición de Adán “data la tendenza dell’animale all’amore sensuale che lo rende estremamente vulnerabile alla seduzione”<sup>1395</sup>.

En la Estufa el conejo se representa en solitario, sobre un potente fondo azul que resaltaba la fuerte negritud del animal. Como en otras ocasiones nos encontramos ante un *quattro riportato*, que los pintores podrían haber realizado en su taller tras tomar bocetos del animal. En las tablas se ensalza la ternura del animal y el hocico redondeado. Los ojos negros aparecen bien abiertos, atentos y las largas orejas se recogen hacia atrás ensalzando los lóbulos con una tonalidad manifiestamente más clara. Por otra parte, para distinguir las formas y volúmenes sobre la superficie monocromática, se potencia la luz (procedente del ángulo inferior izquierdo) en el rostro y en las patas mientras que los contornos del cuello y la parte trasera del animal quedan sumidos en la sombra e intensifican su tonalidad.

Erizo *Erinaceus europaeus* L.

Familia: Erinaceidae

El erizo es un mamífero de tamaño pequeño (25 cm) con la zona dorsal cubierta de púas cortas tersas y robustas. La dentadura es de tipo primitivo y bastante homogénea lo cual revela su carácter omnívoro. A pesar de ser un animal lento y sin grandes armas no tiene problemas para enfrentarse a reptiles o animales que le afrontan intentando morderlo, puesto que chocan con sus púas; es más, se trata de un animal temido por otros de mayor tamaño. Ante la amenaza de peligro se enrollan formando una bola de púas. Son principalmente nocturnos y emiten gran variedad de sonidos, siendo una especie muy sensible al ruido y a los movimientos bruscos.

Entre 2017 y marzo de 2018 se introdujeron seis de erizos en la Huerta Colotá en las Huertas Medievales del Generalife. Según los

---

<sup>1395</sup> CANEVA, Giulia., CARPANETO, Giuseppe M. «L’inventario della...», p. 145.

especialistas los erizos se adaptaron perfectamente al hábitat<sup>1396</sup>; hecho que resulta lógico pues como testimonian las tabicas, su presencia en las huertas de la Alhambra ya era abundante en el siglo XVI.

Los antecedentes de las representaciones de los erizos los encontramos en las Logias Vaticanas<sup>1397</sup>. En Granada se encuentran representados de forma estática, tranquila y serena. El animal se presenta de perfil sobre el intenso azul del fondo. Se caracteriza por su forma ovalada, por el hocico redondeado y las compactas púas que, dispuestas hacia atrás, rodean su cuerpo. En él destacan, los característicos tonos pardos y el color oscuro de sus púas. De esta forma, nos encontramos ante una figura de tal naturalismo, que es posible ver el contorno de la oreja redondeada que los caracteriza.

#### Peces, moluscos y crustáceos

Desde tiempos remotos, la pesca ha sido uno de los principales recursos alimentarios. El mar ofrece muchos más seres vivos, que rápidamente fueron incorporados a la dieta del ser humano. En un principio se cogerían peces de río a mano o incluso los arrastrados por la marea, posteriormente se recogió el marisco y finalmente se introdujeron prácticas de pesca más elaborada como la lanza y el arpón, hasta llegar a los métodos actuales<sup>1398</sup>. Para su conservación se empleaba el secado y el ahumado (conocidos en época mesolítica) y los salazones.

La primera civilización prehelénica, la cretense, también fue eminentemente marinera, aunque tras la decadencia del poder en el Egeo, comenzaron a centrarse en el cultivo de la tierra, dejando a la pesca un lugar secundario<sup>1399</sup>.

Según la tradición griega las mujeres fueron las primeras encargadas de la pesca. Este hecho condujo a que el mar y el agua se consideraran elementos femeninos y se relacionaran con la ninfa Anfitrite. En la

---

<sup>1396</sup> <https://www.europapress.es/esandalucia/granada/noticia-alhambra-consolidacion-colonia-erizos-huertas-generalife-suelta-cuatro-ejemplares-20180516145702.html>

<sup>1397</sup> CANEVA, Giulia., CARPANETO, Giuseppe M. «L'inventario della,...» p. 159 .

<sup>1398</sup> TOUSSAINT-SAMAT, Maguelonne. Los pescados y las aves de corral. Historia natural y moral de los alimentos. Vol. 4. Madrid: Alianza 1991, p. 17.

<sup>1399</sup> *Ibidem*, p. 19.

mitología griega Anfítrite<sup>1400</sup>, esposa de Poseidón, era la diosa del mar en calma y de las criaturas que en él habitaban. Sin embargo, no fue una diosa de culto y no se encuentra en muchas representaciones; exceptuando alguna ocasión en la que aparece figurada junto con Neptuno. Es el caso del *Triunfo de Poseidón y Anfítrite*<sup>1401</sup>.

El mito cuenta que Poseidón se enamoró de la joven mientras bailaba en Naxos con otras nereidas, la raptó y se la llevó. Otra versión indica que la joven huyó refugiándose junto al titán Atlas. Entonces Poseidón envió a Delfino para convencerla de que lo convirtiera en dios del mar. Finalmente ella accedió y Delfino obtuvo un lugar entre las estrellas. Tras el matrimonio Poseidón “el que da de beber a la montaña arbolada” se convirtió en el dios del mar y el océano y el rayo, que portaba al igual que su hermano Zeus, se convirtió en tridente.

La asociación del océano al género masculino se manifestó en la prohibición a que las mujeres practicaran la pesca, y el inicio de una preponderancia masculina de este trabajo en tiempo de los aqueos<sup>1402</sup>. Sin embargo, la relación del mar con la feminidad continuó siendo muy estrecha, como se refleja en el arte. Si bien es cierto que Anfítrite únicamente se diferencia de las demás nereidas por sus atributos reales, pensamos que en el Renacimiento, momento en el que se producen grandes avances en la navegación y con ellos los grandes descubrimientos, la diosa incrementó su protagonismo. En efecto, hemos observado que la diosa Anfítrite-Salacia y/o Poseidón- Neptuno fue equiparada en varias ocasiones a las grandes reinas y princesas<sup>1403</sup> del Renacimiento.

Esta analogía se plasma en la fachada meridional del Palacio de Carlos V, cara visible de los aposentos que debían estar destinados a la emperatriz Isabel de Portugal. En los relieves encontramos dos escenas alusivas a Neptuno-Poseidón. En una de ellas aparece el dios en el carro templando a la tempestad y en el lado opuesto se representa el rapto de Anfítrite. Esta representación entra en consonancia con el mito indicado.

---

<sup>1400</sup> Según Hesíodo en la *Teogonía* era hija de Nereo y Doris, por tanto era una nereida. Según Heliosdoro sus progenitores fueron Oceano y Tetis, lo que la convertirían en una oceánide.

<sup>1401</sup> Mosaico romano de Circa, c. 315-325, conservado en el Museo del Louvre. París.

<sup>1402</sup> TOUSSAINT-SAMAT, Maguelonne. *Los pescados y ...*, p. 289.

<sup>1403</sup> Un ejemplo destacado se encuentra en el palacio Doria, en el que la sala de Neptuno es la estancia principal de Peretta (mujer de Andrea Doria). También encontramos casos posteriores, como la fuente de Anfítrite en la Granja de San Ildefonso, donde la diosa se asocia a la reina, Isabel de Farnesio.

En efecto, el enlace de Carlos V e Isabel de Portugal<sup>1404</sup> supuso la unión entre las dos principales potencias navales del momento.

En la actualidad, encontramos representaciones de animales acuáticos en los *candelieri*. Son una pareja de peces, un cangrejo y posteriormente un molusco. Sin embargo, no debemos perder de vista que la campaña de Túnez fue, ante todo, una victoria naval, y que en los zócalos había escenas de marinas, que hoy resultan prácticamente ilegibles.

### Peces

En la antigüedad peces y cetáceos (delfines, ballenas) no se distinguían completamente en el imaginario colectivo, incluso continúan suscitando algunos problemas. Ambos han representado una fuente de inspiración común para la creación de personajes metamórficos imaginarios o de elementos del ideario mitológico.

El pescado está indisolublemente unido al agua donde vive. La extraordinaria fecundidad de los peces y la veloz regeneración de los bancos suscitaban que desde muy pronto fueran asociados a la idea de renacimiento y perpetuación de ciclos. En casi todas las civilizaciones, desde la egipcia hasta el Islam los peces traen prosperidad y transmiten fecundidad. En Centroamérica se relacionan además con el dios del maíz, el fruto de la tierra que da alimento a los seres humanos. En el cristianismo Cristo es considerado un pescador y él mismo hace el conocido milagro de multiplicar panes y peces, incluso se consigue la redención a través del agua.

Los peces los encontramos pendientes de un hilo bajo el cangrejo, aparecen unidos<sup>1405</sup>. En este sentido, pensamos que corresponderían a la unión de los cónyuges para perpetuar el linaje con abundancia y prosperidad.

---

<sup>1404</sup> La relación de Portugal con el mar, también se evidencia en el escudo y la corona de los frisos. (corona cuyos emblemas y símbolos aluden a los avances navales como la esfera armilar, un instrumento astronómico que servía para estudiar el movimiento de los astros y así guiarse en las aguas desconocidas.

<sup>1405</sup> En la representación de piscis encontramos a dos peces (uno masculino y uno femenino) que simbolizan la procreación y es el primer signo zodiacal, justo después del equinoccio de primavera TOUSSAINT-SAMAT, Maguelonne. *Los pescados y las ...*, p. 37

## Moluscos bivalvos

Mucho antes de aprender a pescar, la población ribereña de mares, océanos y lagos se había abastecido de mariscos. Además, desde la Prehistoria se conoce la estima por sus conchas que pronto se convirtieron en joyas, recipientes culinarios o, incluso, en “monedas” en los intercambios comerciales<sup>1406</sup>

En la Grecia antigua, formaban parte de los banquetes en los que se incluían ostras, mejillones, erizos o cangrejos, pero su uso alimenticio fue menos importante que el del pescado. Junto a los fines alimenticios, encontramos al múrice que proporcionaba el tinte color púrpura, o las trompas marinas fabricadas con caracolas<sup>1407</sup>.

Los moluscos bivalvos han sido una importante fuente económica. Por otra parte, desde la antigüedad se les ha otorgado cierto carácter afrodisíaco. En efecto numerosos nombres como Venus o Meretrix asignados por los zoólogos a algunos moluscos derivan de la asociación de estos animales con el órgano sexual femenino, por tanto eran un símbolo erótico<sup>1408</sup>.

En la Sala de Faetón encontramos un molusco bivalvo que podría ser una almeja. El estuche es de color blanco de gran tamaño y se presenta abierto, por lo que podemos ver las dos conchas así como el músculo de su interior.

Cangrejo *Carcinus aestuarri* N.

Orden: Decápodos

Familia: Portuniadae

Cangrejo viene del vocablo griego “karabos”, del que también deriva el nombre carabe, una silla de mano que llevaba a los nobles de forma muy lenta. Este animal también se encuentra presente en la mitología. Uno de los ejemplos se halla en la figura de Carcino, animal al que piso Heracles mientras luchaba con la hidra, episodio relacionado con el enfrentamiento

---

<sup>1406</sup> TOUSSAINT-SAMAT, Maguelonne. *El caviar, los mariscos y el jamón*. Historia natural y moral de los alimentos. Vol. 5. Madrid: Alianza 1991, p. 37.

<sup>1407</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>1408</sup> CANEVA, Giulia., CARPANETO, Giuseppe M. «L’inventario della...», p. 84.

de Hercules con un jefe militar en Lerna<sup>1409</sup>. y que también se asoció con un jefe militar,

Los cangrejos son animales muy comunes y difundidos en el mar Mediterráneo incluso en las Azores. El caparazón es liso un poco más ancho que largo (ca. 50-65 cm) y algo abombado. El color va desde el marrón oscuro al castaño verdoso. Se encuentra principalmente en las zonas del litoral en las que sube y baja la marea. Se reproduce durante el invierno (enero-abril).

Igual que en las Logias Vaticanas<sup>1410</sup> en la sala de Faetón lo encontramos representado de forma dorsal, es decir, vemos la parte inferior del animal formando parte del *candelieri* e interactuando con las conchas situadas en la parte superior.

#### **4.4. La decoración grotesca del Cuarto de la Estufa**

La decoración grotesca se caracteriza por mezclar motivos del reino animal, vegetal e inorgánico, figuras imposibles que pueden ser diversamente interpretados. Puede ofrecer una lectura meramente deleitosa, cautivante y jovial, o dejar entrever la presencia de un escogido mensaje simbólico unido a la misma idea de metamorfosis y de la unión entre todos los elementos de la creación<sup>1411</sup>.

Este estilo, que a pesar de la asociación de grotesco a los motivos monstruosos, pretende evocar la admiración y fascinación por las pinturas de las grutas deriva directamente de las decoraciones de la Domus Aurea. Este tipo de decoraciones (así como en las que se han encontrado posteriormente, sobre todo en Pompeya o Herculano) se distancia del realismo o de la fidelidad del tratamiento de los frutos y seres de la Naturaleza para ofrecer especies imposibles entrelazadas de forma permanente, indisoluble, eterna y en plena transformación.

La idea de metamorfosis y la fantasía son elementos muy presentes en la iconografía grotesca llegando a sus cotas más altas en las creaciones de los grandes maestros del Renacimiento. Siguiendo los ejemplos de los

---

<sup>1409</sup> GRIMAL, Pierre. *Diccionario de...*, p. 86.

<sup>1410</sup> CANEVA, Giulia., CARPANETO, Giuseppe M. «L'inventario della...», p. 91.

<sup>1411</sup> CANEVA, Giulia., CARPANETO, Giuseppe M. «Gli elementi fantastici nelle grottesche e negli stucchi». En: CANEVA, Giulia., CARPANETO, Giuseppe M. *Rafaello e l'immagine della natura. Raffigurazione del mondo naturale nelle decorazioni delle Logge vaticane*, Milan: Silvana 2010, p. 209.



apuestos de Bibbiena o en las Logias, en la Estufa de la Alhambra es fácil ver seres con el torso humano a los que se les han añadido alas de mariposa o de libélula, colas de animales o extremidades compuestas de plantas con hojas, ramas y flores.

Según explica Caneva, para las Logias, este proceso de continua metamorfosis entre diversos elementos de la Naturaleza es totalmente coherente con el naturalismo presocrático en el que “l’essere é fluire” e “tutto scorre, nulla permane<sup>1412</sup>”. Acorde con esta filosofía, el mundo consistiría en una transformación permanente en el que cada uno de nosotros vive en relación al desarrollo que experimenta, renovándose continuamente. En este contexto, la vida y la muerte forman parte del mismo proceso por lo que “questo morire non è un morire totale, bensì una trasmutazione in qualcos’altro”<sup>1413</sup>.

Esta idea de transformación se encuentra en numerosas obras de la Antigüedad como el *Asno de Oro* de Apuleio y en una de los textos más difundidos en el Renacimiento la *Metamorfosis* de Ovidio.

El repertorio de decoración grotesca de la Estufa es muy variado. En él se entremezclan referencias a la Antigüedad tomadas de las paradigmáticas decoraciones italianas, sobre todo de las Logias y de la Stufetta del Cardenal Bibbiena<sup>1414</sup>, y singulares fantasías creadas por los pintores, principalmente por Aquiles, demostrando una extraordinaria capacidad creativa y un notable esmero.

Como señalamos previamente, en origen los grotescos ocupaban la mayor parte de la superficie mural de las Estancias, destacando las Cuadras y los Corredores; sin embargo, estos espacios han sido los más maltratados por lo que hoy día únicamente podemos apreciar estas minuciosas decoraciones en la Estufa y en la Galería circundante; espacio que, además de estar expuesto a las inclemencias del tiempo, fue alterado años más tarde, incorporando las pinturas de las figuras femeninas en las esquinas<sup>1415</sup>.

---

<sup>1412</sup> *Ibidem*, p. 214.

<sup>1413</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>1414</sup> LÓPEZ TORRIJOS, Rosa. «Las pinturas de... 116. Efectivamente, encontramos referencias inequívocas en las pilastras I, II, V, VI, VIII, X y XI.

<sup>1415</sup> Junto a estas pinturas, poderosamente llama la atención la presencia de seis virtudes: Fe, Esperanza, Caridad, Justicia, Fortuna y Templanza que a pesar de la belleza con la que debieron ser concebidas rompen con la armonía del conjunto desde el punto de vista

El naturalismo del alfarje y las tabicas sobre fondo azul contrasta con la fantasía desplegada en los muros. En las paredes de los lados este y oeste de la torre, los artistas desplegaron un rico programa ornamental que parte del arco central. Sobre la clave del arco se disponen figuras femeninas aladas cubiertas por una especie de turbante, y cuyas extremidades se diseminan en dos zarcillos que, al enrollarse en sí mismos, crean el sustento de elegantes cisnes negros.

Junto a ellos, hallamos panoplias compuestas por: petos, corazas, yelmos, picas, lanzas, escudos, flechas e incluso tridentes en clara alusión a la guerra.

Sobre los arcos laterales, encontramos estructuras arquitectónicas fingidas flanqueadas por dragones alados, en los que habría dioses, pero que en la actualidad están muy deterioradas. A los lados de estos templos vemos figuras humanas metamorfoseadas en acto de alimentar a unos seres fantásticos, que podrían ser arpías. Estas composiciones resultan bastante extrañas puesto que en la mitología griega las arpías y las sirenas eran entidades femeninas que dificultaban el viaje de los navegantes, y suelen aparecer en una postura claramente amenazante, que refuerza su marcado sentido negativo y su asociación a un ser repugnante<sup>1416</sup> y devorador<sup>1417</sup>. Flanqueando los arcos se presentan esbeltos *candelieri* y otros templos cuyos dioses son difícilmente identificables.

En la fachada principal, situada en el lado norte, el programa muestra ciertas variaciones. El vano de mayores dimensiones está cubierto por la pintura de arco triunfal compuesto por una guirnalda de jazmín de la que parten dos golondrinas en vuelo. En los laterales encontramos cabezas masculinas barbadas y distinguidos *candelieri* compuestos por *putti* sentados alegremente sobre una estructura dorada con una llama (posiblemente en alusión al Fuego Eterno), medallas y figuras fantásticas que contribuyen a dotar al espacio de riqueza y a potenciar la verticalidad del conjunto.

---

iconográfico, pero también técnico. Hecho que nos conduce a pensar (igual que otros historiadores) que fueran realizadas durante los siglos posteriores.

<sup>1416</sup> Por ejemplo en el libro XX de la *Odisea* personifican la furia de los vientos marinos que raptaban a los navegantes durante las tempestades. Más tarde, en el III libro de las *Eneidas* pasaron a ser seres molestos, de mal olor, que ensuciaban las islas con sus excrementos impidiendo la alimentación de los navegantes. CANEVA, Giulia., CARPANETO, Giuseppe M. «L'inventario della ...», p. 96.

<sup>1417</sup> OLIVARES MARTÍNEZ, Diana. «Las arpías». *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VI, nº. 11, 2014, pp. 1-12.

Finalmente destacar las potentes estructuras pintadas sobre las puertas (en la actualidad sólo se conserva una) sostenidas sobre dos cuerpos geométricos (que parecen acoger representaciones de águilas) y unidos por una pérgola fingida de jazmín. Junto a ella, una pareja de ruiseñores sujeta el paño que a su caída es recogido por dos *putti*.

En el interior, más allá de la presencia de las historias enmarcadas de Faetón, el rasgo distintivo de la Estufa se encuentra en la ornamentación grotesca de su carismático fondo rojo.

Al atravesar el gran arco de medio punto que separa las salas de la Estufa llama poderosamente nuestra atención la escena de la *Caída de Faetón* ubicada sobre el arco principal, flanqueada por dos esfinges sentadas sobre banderolas y sostenida sutilmente por golondrinas, grifos y sirenas que sujetan los hilos de los que penden los animales marinos: cangrejo, peces y la concha.

La presencia de las sirenas en diversos espacios de la Estufa nos resulta muy llamativa tanto por su simbología como por su fisionomía. Como se recoge en el libro XII de la Odisea, originariamente, las sirenas (que tenían forma de ave) provocaban la muerte de los marineros que quedaban hipnotizados con su canto y perdían el control de las naves. Con la publicación del Liber monstrorum, en el siglo VIII, las sirenas comenzaron a presentar en su parte inferior una cola de pez, imagen que se mantuvo hasta el medievo, y que fue identificada como la versión femenina de Tritón. No obstante, es posible encontrar a estos seres femeninos de torso prominente portando alas y cola de pez; en el caso de la Alhambra, las encontramos con las alas, pero en lugar de una cola sus extremidades se componen de tentáculos. De esta forma, como recoge Rodríguez nos encontramos ante un ser que por su aspecto seductor se vinculó a la lujuria<sup>1418</sup>.

Sobre los arcos laterales, hallamos bellas arquitecturas fingidas. Se trata de templete clásicos de base semicircular flanqueados por dos pilastras realizadas en estuco marmoleado, verde y rojo. Sobre ellas se encuentra un frontón triangular en cuyo interior hay un semicírculo que acoge un paño blanco y un colgante con una esfera. En su interior se encuentran las figuras aladas de la Fama (que porta una trompeta y la Victoria (que aparece caminando con una palma) sobre un pedestal que permite dotar a los cuerpos de una graciosa torsión.

---

<sup>1418</sup> RODRIGUEZ PEINADO, Laura. «Las sirenas». *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. 1, nº1, 2009, p. 51.

En las paredes laterales encontramos sutiles y delicadas arquitecturas fingidas que acogen las figuraciones de los dioses y, además, contribuyen a organizar el espacio. Para crear estas composiciones se idearon estructuras doradas rematadas en una especie de bóveda, en forma de sombrilla y sostenida por dos grifos. Disposiciones que remiten directamente a los representados en la Stufetta del Cardenal Bibbiena o a las diseñadas por Perino para la Sala de la Caridad del Palacio Doria en Génova.

En torno a la escena de Faetón pidiéndole el carro a su padre el Sol se encuentran Baco y Diana.

Son numerosas las referencias que recogen los atributos que hacen identificable al hijo de Zeus y Sémele. Como señala De la Peña, su morfología fue recogida por Filostrato el Viejo, Ovidio en las *Metamorfosis*, Cesare Ripa en la *Iconografía* o Vicente Carducho años más tarde<sup>1419</sup>. Normalmente el dios se representa como un joven imberbe, de tez blanca y cara sonriente; en la Alhambra no es posible identificar el rostrum únicamente podemos apreciar el rubio de sus cabellos recogidos en lo que podría ser la corona de pámpanos, mirto o hiedra. Aparece semidesnudo sosteniendo un racimo de uvas junto a un animal que parece ser una pantera (atributo del dios) o un lince<sup>1420</sup>. La postura es decididamente inestable, debido a su embriaguez, presentando las piernas cruzadas en equilibrio en uno de los extremos del pedestal. Este estado vacilante también había sido representado por Miguel Ángel en la escultura que había realizado para el cardenal Riario entre 1496-1497.

Al otro lado de la escena mitológica se encuentra Diana. Como apunta Tosini en los años treinta el Cinquecento Diana era vista esencialmente como una divinidad planetaria, encarnación cósmica y astrológica como se puede ver en el Templo Malatestiano, en la bóveda de Peruzzi en la Farnesina, o en el Palacio de Té de Mantua<sup>1421</sup>. También, es frecuente su presencia en la región del Lacio, donde aparecen ciclos completos dedicados a ella como los de Palacio Orsini en Cerveteri o el

---

<sup>1419</sup> DE LA PEÑA, M<sup>a</sup> Concepción. «El vino en el arte: comentarios sobre la representación del dios dispensador de la alegría en la Edad Moderna». *Revista murciana de antropología*, 12, (2005) pp. 414.

<sup>1420</sup> *Ibidem*, 414.

<sup>1421</sup> TOSINI, Patrizia. « In cerca di Diana. Il mito della dea nelle residence del Lazio nel Cinquecento». En: BÁRBERI, Giovani, COLTURATO, Annarita. GORIA, Clara. *I miodi Diana nella cultura delle corti. Arte letteratura musica*. Leo S. Olschki Editore, 2018, p. 103.

Palacio de Capodiferro. En contraste con estos conjuntos, en la Estufa encontramos una sutil representación de Diana, coronada por una media luna, portando un peplo transparente que deja entrever su anatomía, mientras sujeta las flechas y el arco.

En la pared opuesta se encuentran los templos de Minerva y Júpiter. Minerva, diosa de la sabiduría, las artes y la estrategia de la paz. Su nombre derivaría del término etrusco *Menrva*. Como es sabido, Atenea surgió de una idea en la cabeza de Zeus y a su nacimiento ya portaba las armas, por lo que pudo contribuir a la lucha de su padre contra los Gigantes, donde demostró su valentía. Otro de los acontecimientos más conocidos fue su desencuentro con Poseidón por el patronazgo del Ática. Hecho en el que salió victoriosa tras entregar el olivo a la ciudad.

En la Alhambra, la diosa se presenta acorde con los modelos paradigmáticos surgidos de las esculturas clásicas. Como la Atenea de los Museos Vaticanos, Minerva se representa de pie portando el peplo y sujetando la lanza. La diferencia radica en que en la representación granadina el escudo de grandes dimensiones es sostenido en peso, y el yelmo en lugar de cubrir su cabeza reposa a los pies. Como en otras ocasiones, los paños de su atuendo dejan entrever las formas de su cuerpo femenino y su rostro ha sido borrado, por lo que no podemos ver el perfil de la diosa. Júpiter es el dios principal de la mitología romana, padre de dioses y hombres. Muchas son las ocasiones en las que encontramos al dios majestuoso como deidad protagonista o en algunas de sus numerosas transformaciones para conseguir sus propósitos.

Cuando abordamos el mito de Faetón, ya analizamos una representación de Júpiter castigando al joven; sin embargo, en esta ocasión, se presenta al dios barbado y de canos cabellos, de pie, vestido con una túnica púrpura. A pesar de su deterioro, en esta representación hallamos un detalle que corrobora el detallismo y la maestría de los artistas: la representación de la mano derecha en un excepcional escorzo sobre el águila<sup>1422</sup>. Un detalle, aparentemente insignificante, pero que nos parece

---

<sup>1422</sup> Como recoge Carrasco, algunos autores piensan que esta asociación parte del reinado de Periphas, un rey de Atenas que fue tan querido que los súbditos lo adoraban como a Júpiter, éste irritado decidió exterminarlo con un rayo, pero Helios medió y lo metamorfoseó en águila. Al respecto también se ha indicado, que las divinidades se repartieron las aves, el águila le tocó a Júpiter. Otra versión es que el águila acompañó al dios en la guerra contra los Titanes, por lo que considerada un símbolo de buen augurio, desde entonces se convirtió en su ave favorita y la colocó entre sus astros. CARRASCO, Juan Bautista. *Mitología universal. Historias y explicación de las ideas religiosas y teológicas de todos los siglos, de los dioses de la india, el Thibet, la China, la Asia, el Egipto, la Grecia*

una clara evocación a la figura de Platón pintada por Rafael en la *Escuela de Atenas*.

Más allá de las representaciones mitológicas y de los dioses el espacio central de la Sala de Faetón lo ocupan las figuras femeninas que sostienen las escenas de *Faetón pidiéndole el carro a su padre el Sol* y *La metamorfosis de las Helíades*, y los amorcillos que acogen la escena *Llanto por la pérdida de Faetón*<sup>1423</sup>.

La forma y la composición de las figuras femeninas remite claramente a las ejemplares virtudes de Rafael en la Capilla Chiggi<sup>1424</sup> de Santa Maria della Pace de Roma o en la Sala de la Signatura del Vaticano, espacios conocidos directamente por Machuca durante su periodo de formación en Roma. Sin embargo, mientras que las virtudes suelen aparecer con los atributos, en la Alhambra no hallamos ninguna particularidad que nos permitan identificarlas.

Apoyadas sobre los arcos y sosteniendo un paño, bajo las escenas hallamos cuatro figuras femeninas ataviadas con lujosos y bellos ropajes y con cabellos cuidadosamente recogidos en trenzas. Como indicamos, igual que en los amorcillos, para su ejecución los pintores debieron de emplear cartones por lo que presentan una postura y vestimenta similar. Las diferencias radican en la alternancia del color de los peplos, que además presentan varias modalidades, o en la gestualidad de los rostros, aunque no pensamos que se trate retratos, sino más bien del empleo de referencias diferentes.

---

*y el mundo romano; de las divinidades de los pueblos eslavos, escandinavos y germanos; de la idolatría y el fetichismo americanos y africanos, etc.* Madrid: Biblioteca ilustrada de Gaspar y Roig. 1864, p. 613.

Esta última versión entra en relación con la presencia de las aves en las pinturas sobre la *Caída de los Gigantes* que Perino y Giulio Romano pintaron en Génova y Mantua y que aluden a Jupiter (alegoría también de Carlos V) vencedor de los enemigos (musulmanes y protestantes), por lo que establece una concordancia con las pinturas de la Estufa imperial de Granada.

<sup>1423</sup> López Torrijos primeramente tituló la escena Tumba del joven López Torrijos, Rosa. «Los grutescos de...», p. 174. Seguidamente matizó el título «Las Náyades llorando ante el cuerpo de Faetón» López Torrijos, Rosa. «Las pinturas de...», p. 119. Nosotros hemos propuesto un título más abierto, porque pensamos que las seis figuras que aparecen en la escena serían las Náyades (que entierran el cuerpo) y las Helíades (que lloran la pérdida).

<sup>1424</sup> Este modelo también pudo ser empleado por Perino a su vuelta a Roma para realizar el San Marco y San Juan en la bóveda de la capilla el Crucifijo de la iglesia de San Marcello al Corso.

En el lado opuesto a la escena de la *Caída de Faetón*, encontramos a dos amorcillos, bellas composiciones que, desde el punto de vista técnico e iconográfico, corroboran una vez más, la relación de los pintores con el taller de Perino.

El antecedente más inmediato lo encontramos en la Sala de los Sacrificios de Génova donde trabajó Aquiles, pero también nos parece clara la relación de las figuras granadinas y las pinturas diseñadas por Vaga en la Logia de los Héroes e incluso en la Sala de los Gigantes. Por otra parte, también es conveniente apuntar que este tipo de amorcillos fue desarrollada por Perino en la Sala Paolina<sup>1425</sup> de Castel Sant 'Angelo de Roma ( 1545-1547).

Sobre el gran arco que separa las dos salas de la Estufa, hallamos dos amorcillos portando lo que podría ser un espejo<sup>1426</sup> junto al que hay una rama de olivo.

Estas bellas figuras se presentan semierguidas, en una postura claramente perinesca, con el brazo en alto envolviendo su silueta, una pierna flexionada que sirve como base de apoyo para el espejo, y otra estirada enmarcando el arco.

Otra singularidad de los amorcillos se encuentra en la esmerada presentación de los rostros<sup>1427</sup>. Bajo las delicadas y cortas cabelleras rubias, penden ondas despeinadas que resaltan la mirada penetrante (que en el

---

<sup>1425</sup> Los trabajos realizados por Perino y su taller en la Sala Paolina están perfectamente documentados en BRUNO Raffaele. *Perin del Vaga e la sua cerchia a Castel Sant'Angelo*. Roma: Ministero della pubblica istruzione, 1970.

<sup>1426</sup> En la iconología de Ripa, el espejo puede simbolizar la soberbia. RIPA, Cesare. *Iconología*, T II. Madrid: Akal, 1987, p. 319. En cuanto a la rama de olivo, en esta ocasión, la planta se asociaría a la bondad de la fama y la sinceridad del hombre famoso. RIPA, Cesare. *Iconología...* (T. II), p. 397.

<sup>1427</sup> Según Dacos los modelos empleados por los pintores son los cartones de puttis de Perino que hoy se encuentran diseminados entre la colección de la Princesa Vittoria Odescalchi en Roma y la Colección de Giancarlo Doria, Jadis de Génova. DACOS, Nicole. «Julio y Alejandro...», p. 98. Según Torriti, estos cartones de puttis fueron realizados por Perino para la fachada del Palacio Doria. TORRITI, Piero. «Cartoni di Perino del Vaga a Genova». En: *Scritti di Storia dell'arte in onore di Mario Salmi*. Roma, de Luca, 1963, p. 56. Junto a estos cartones, estas caras angelicales caracterizadas por tener ojos profundos, y una boca pequeña con labios prominentes es empleada por Perino en diversas ocasiones. Por ejemplo el diseño de *Un santo con un libro separado de la mano* que se encuentra en el catálogo de Sothebys's 1997, n. 52, p. 48.

caso del amorcillo de la derecha mira al espectador) los pómulos rosados y la boca menuda.

Estas composiciones tuvieron un gran éxito. En efecto, encontramos *putti* similares sobre los frontones de las puertas laterales de la portada occidental del palacio de Carlos V, aunque en las decoraciones escultóricas los amorcillos están rodeados por guirnaldas de flores y, principalmente, sobre todo de frutas<sup>1428</sup>.

Finalmente destacar, la presencia de candelabros y vasos de orfebrería que, apoyados sobre las etéreas construcciones, refuerzan la verticalidad y la simetría de las composiciones. Encontramos jarras de una sola asa sobre las estructuras arquitectónicas y de doble asa junto con los dioses desprendiendo una intensa llama encendida. Este tipo de jarras son frecuentes en los grabados realizados por Polidoro da Caravaggio y Giulio Romano. En la Alhambra, la mayor parte de ellas parecen piezas realizadas en plata y con asas doradas. También encontramos una especie de ensaladeras que recuerdan a los braseros de la Estufa de Clemente VII de los que salen tres llamas en la parte superior y unas líneas ondulantes de la parte superior que podrían ser representaciones del humo. Por otra parte destacan las arpías del muro septentrional portan jarras con cabeza de águila dorada y platos con una llama<sup>1429</sup>. Además, son frecuentes los colgantes con espejitos o metallas que penden entre guirnaldas o entre las arquitecturas efímeras.

Junto a estas decoraciones sobre fondo rojo sobresalen los bellos *candelieri* que componen las franjas laterales y enmarcan este singular espacio. Entre la profusa decoración de los dos modelos de *candelieri*, merece la pena destacar las imponentes águilas bicéfalas representadas con las alas desplegadas, en clara alusión al águila imperial.

Con la llegada al trono de Carlos V, en el escudo<sup>1430</sup> se introdujo el águila bicéfala, representando la unión de la dignidad imperial del Sacro

---

<sup>1428</sup> En esta ocasión, Niccolò da corte pudo emplear uno de los diseños de puertas de Perino. Encontramos una composición similar coronada por un frontón triangular y una pareja de puttis en el Diseño para una puerta del palacio Doria conservada en el Graphische Sammlung, de la Albertina de Viena, inv. 14178

<sup>1429</sup> Cuando Ripa habla de la Concordia Pacífica, indica que la figura femenina que porta dos cuernos entrelazados, porta una vasija de la que surge una llama, pues “la concordia nace del amor recíproco, que se asemeja a la materia ígnea, por ser efecto de los calores internos que el ánima siente”. RIPA, Cesare. *Iconología*, (T. I)..., p. 210.

<sup>1430</sup> La génesis de la iconografía bicéfala en el escudo de los Habsburgo se encuentra en Trento en 1508, cuando Maximiliano I adoptó el título imperial incluyendo el símbolo



Imperio Romano Germánico y la Monarquía Hispánica. En la Alhambra, lo encontramos en numerosas ocasiones: en la fuente y la puerta del Palacio de Carlos V, en las argollas (cabeza de águila que se alterna con la del león que porta las columnas entre sus fauces) en la azulejería del Mexuar (águila con la esfera terrestre y la cruz) y por supuesto, en las pinturas.

Las águilas representadas de diversas formas, principalmente estilizadas, se encuentran diseminadas por la cuadra de la Estufa. En las franjas blancas de grutescos del interior, el águila bicéfala aparece representada con un potente color negro, modelado a través de las luces y sombras para dotar de cuerpo y volumen a las alas y al cuerpo. El plumaje se representa terso ensalzando la sutilidad y la potencia de las alas y de la cola desplegada. Para conceder una mayor majestuosidad, los pintores crearon una especie de halo que en la lejanía parece una corona en una tinta sepia.

Junto a ellas, en los *candelieri* distinguimos graciosos *putti*, medallas y delicados pajaritos, concretamente aviones, que se posan sobre flores imaginarias.

En el plano horizontal destaca la cenefa blanca que separa las pinturas rojas de los zócalos. La serie se inicia con una silueta en negro de un búho con las alas extendidas sobre una flor con dos zarcillos de los que surgen una rama de mijo y dos tallos. Cada uno conduce a una figura en forma de llama que contiene una flor, y su prolongación llega al *homo lepidóptero*<sup>1431</sup>, con alas libélula, insecto que desde tiempos remotos ha sido un símbolo de elegancia y de gracia, aunque en ocasiones se relaciona con la muerte.

---

a su escudo. En 1519, este tema se introdujo en la Península Ibérica a través de un grabado de Carlos V, rey de España y aspirante al título del Imperio. Desde entonces, al escudo imperial se incorporan el águila bicéfala de los Habsburgo y la corona imperial rematada por la cruz (distintivos del Sacro Imperio Romano), del lema Plus Ultra (creado en 1516). Como resultado el escudo imperial con el águila bicéfala se difunde por todas las creaciones arquitectónicas y decorativas en relación. HEREDIA MORENO, María del Carmen. «Origen y difusión de la iconografía del águila bicéfala en la platería religiosa española e hispanoamericana». En *Archivo Español de Arte*, LXIX, 274, 1996 ,p. 189.

<sup>1431</sup> Figuras comúnmente utilizadas en los grutescos herederas directas de las pinturas de la Domus Aurea. Se trata de un animal híbrido compuesto por un torso humano en edad infantil o femenino con alas de mariposa y patas de tipo ungulado (tipo sátiro) CANEVA, Giulia., CARPANETO, Giuseppe M. «Gli elementi fantastici ...», p. 226.

La mayor parte de la superficie de la Sala de Túnez se encuentra ocupada por las escenas de batallas, por lo que la decoración gruesca se localiza en los frisos sobre fondo rojo y verde ubicados en la parte superior de la habitación y en los zócalos, aunque aquí, como es sabido, son difícilmente descriptibles. No obstante, en ellos es posible percibir la presencia de putti cabalgando figuras fantásticas, principalmente animales marinos<sup>1432</sup>

A pesar de la concreción del espacio los frisos de esta sala presentan un fuerte componente simbólico, indisolublemente asociado al poder y a la eternidad, puesto que al representarse en un ciclo continuo no tienen principio ni fin.

El friso sobre fondo rojo se distribuye entorno a las figuras metamorfoseadas que portan las cartelas, que posteriormente incorporaron las iniciales “F Y”, ubicadas en el centro y en las esquinas. Entorno a ellas encontramos la lucha de un *putti* con un ser fantástico del que parten frondosas hojas de acanto, que dotan a la serie de movimiento y continuidad a las demás composiciones.

Las hojas de acanto fueron empleadas como decoración de los jardines desde la Antigüedad; pero si por algo destacaron fue por su presencia en los capiteles corintios de los templos clásicos y griegos. En el Renacimiento, estas hojas retomaron su protagonismo en los relieves arquitectónicos, en la escultura y en la pintura. Desde el punto de vista simbólico, varios autores han intentado desvelar su significado presentando diversas hipótesis en cuanto a su sentido religioso o funerario<sup>1433</sup> e incluso, como símbolo de la virginidad<sup>1434</sup>.

En las Estancias, las hojas de acanto dinamizan las composiciones formando eses y espirales, como las de los zócalos de la Sala de Faetón. Además, forman parte de las metamorfosis de seres humanos y plantas e, incluso es posible ver como de ellas surgen zarcillos, frutos y flores como

---

<sup>1432</sup> En este sentido, Ripa indica que la figura de un del fin portando a un niño a caballo es símbolo del ánimo amistoso, dulce y apacible. RIPA, Cesare. *Iconología, (T.I.)...*, 1987, p. 106.

<sup>1433</sup>Según Quiñones “el uso funerario estaría ligado al simbolismo de la inmortalidad, que el espíritu del hombre griego supo plasmar admirablemente de forma metafórica en la leyenda de la creación del capitel corintio. QUIÑONES COSTA, Ana Maria, *La decoración vegetal ...*, p. 79.

<sup>1434</sup> CHEVALIER, J. GHEEBRANT, A “Dictionnaire des Symboles”. Francia. 1969, p.65

las anemonas (asociadas al mito de Adonis y a la fugacidad de la vida<sup>1435</sup>), las amapolas y adormideras (vinculadas directamente con Demeter y Perséfone)<sup>1436</sup> y los lirios<sup>1437</sup> (la variedad de la azucena era asociada a Era, la diosa más importante del Olimpo, mujer de Zeus y protectora de las esposas).

Retomando la representación del friso, merece nuestra atención la presencia de cabecitas de cabra bajo las cartelas. La imagen de este animal en el mundo pagano se asoció a los ritos dionisiacos, asumiendo la identidad humana de figura de fantasía de los sátiros y los faunos. Además se asoció a Pan, el dios de los campos y las montañas<sup>1438</sup>. En este caso pensamos que su presencia en las Estancias se asociaría a la Cabra Amaltea<sup>1439</sup>, animal mitológico del que procede la cornucopia, símbolo de la abundancia<sup>1440</sup>, la fortuna, el honor, la liberalidad, la prudencia<sup>1441</sup> o la alegría. En el recinto de la Alhambra también la encontramos en los frisos y metopas del palacio de Carlos V y en los techos de las habitaciones principales.

A continuación encontramos a un *putti* frente a una figura fantástica. Las escenas de lucha son muy comunes desde la Antigüedad. Ejemplares en este sentido son las figuraciones de Hércules con el jabalí (como la el sepulcro de la Galería de los Uffizi, Florencia), pero también es frecuente ver representaciones de Hércules enfrentándose al León de Nemea. En la Alhambra, encontramos a un personaje alado que portando una rama se enfrenta a un ser con cabeza de león, cuerpo de dragón, alas de águila, patas de cabra (con las pezuñas figuradas) y cola de acanto. Como en otras ocasiones el héroe presenta el rostro de perfil, aunque el torso se presenta de frente para mostrar su valerosa actitud frente al adversario.

---

<sup>1435</sup> LÓPEZ TERRADA, María José. «El mundo vegetal ...»,p. 39.

<sup>1436</sup> Ibidem,p. 29.

<sup>1437</sup> RIPA, Cesare. *Iconología*, (T.II)...p. 96. Cuando habla sobre el placer, dice Ripa que el iris es el símbolo más adecuado para representar la belleza de las cosas mortales “las cuales cosas, así se despuntan y se ofrecen, al punto se disuelven, y así desaparecen por entero”. RIPA, Cesare. *Iconología*,(T. II)...p. 213.

<sup>1438</sup> CANEVA, Giulia., CARPANETO, Giuseppe M. «L’inventario della...», p. 139.

<sup>1439</sup> GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología* .... p. 38.

<sup>1440</sup> RIPA, Cesare. *Iconología*, (T. II)..., p. 183, /RIPA, Cesare. *Iconología*, (T.I)..., p. 481.

<sup>1441</sup> REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. 9ª edición, Madrid: Ediciones Cátedra, 2016.p. 201.

El león es uno de los principales protagonistas del friso la sala de Túnez. Desde tiempos remotos el león ha sido asociado a la fuerza, la realeza, la prepotencia, el furor<sup>1442</sup> e incluso a la soberbia, por lo que han sido uno de los animales con mayor presencia tanto en el arte como en la literatura occidental<sup>1443</sup>.

Una de las representaciones más frecuentes del león es como animal híbrido que se mezcla con otras especies creando animales fantásticos, como el grifo, la esfinge o la quimera, aunque también es posible verlo representado en su forma real.

En la Sala de Túnez encontramos la cabeza sobre arco principal sujetando con su potente mandíbula largas hojas de acanto y las flores; figuración muy similar a las argollas del palacio de Carlos V, aunque en este caso el león sostiene las columnas de Hércules con el lema Plus Oultre.

Retomando la serie del friso, encontramos a la esfinge, animal fantástico normalmente femenino con cabeza humana y cuerpo de león<sup>1444</sup>. Su origen se rastrea en la tradición religiosa egipcia, aunque se mantiene en época grecorromana con algunas modificaciones como el pecho descubierto y las alas, como se puede observar en algunas piezas cerámicas conservadas en los Museos Vaticanos.

La esfinge es la máxima expresión de poder, puesto que tiene características de los tres dominadores del mundo: el ser humano, el león y el águila, y en el friso de la Alhambra se incorpora además, la hoja de acanto.

Como indicamos anteriormente, también se encuentra en la Sala de Faetón, flanqueando la escena de la Caída en posición erguida y en los grutescos de fondo blanco donde se representa con rostro barbado y con las extremidades inferiores en forma de tentáculos.

Sobre las puertas, destaca otro friso en el que se halla una pareja de grifos en torno a una lira.

Los grifos son figuras mitológicas que aparecen en las esculturas egipcias y asirias, aunque fue época griega y romana cuando alcanzaron una mayor difusión.

---

<sup>1442</sup> RIPA, Cesare. *Iconología*, (T. I)... , p. 453.

<sup>1443</sup> CANEVA, Giulia., CARPANETO, Giuseppe M. «L'inventario della...», p. 151.

<sup>1444</sup> RIPA, Cesare. *Iconología*, ... (T. I)..., p. 95.

Una leyenda griega indica que Helios había marchado en busca de grifos y había vuelto cabalgando en uno de ellos, por tanto estos animales fantásticos fueron consagrados al dios vigilando los tesoros y, en ocasiones, las cráteras de vino de Dionisio.

En la mayoría de los casos se representan por un cuerpo de león con la parte superior de ave rapaz<sup>1445</sup>, por lo que tiene el poder de dominar tanto la tierra como el cielo. La cabeza, el cuello y las garras suelen ser de águila, pero en ocasiones se añaden orejas de caballo. Pueden presentar variables como en la Alhambra donde encontramos dos posibilidades. En ambos casos, comparten la morfología básica: cabeza de ave rapaz con orejas y crines de caballo, alas y extremidades anteriores de león; sin embargo, los grifos que sostienen la *Caída de Faetón* tienen cuerpo de león y en los del friso de la Sala de Túnez su torso se metamorfosea en una frondosa hoja de acanto. En cualquiera de los casos, nos encontramos ante figuras de gran vitalidad y belleza gracias al hábil tratamiento del color que potencia la riqueza de la composición y modula las formas.

Como indicamos los grifos de la sala de Faetón, se presentan ante golondrinas; en la sala contigua los vemos ante bellas liras doradas, de forma casi semicircular, y 10 cuerdas, que evidencia el desconocimiento de los artistas del instrumento, pero en la que se destaca el dominio del color y la perspectiva dotar a la figura de volumen.

La lira fue uno de los instrumentos más populares de la Grecia Clásica. Es un cordófono de siete cuerdas que guarda una estrecha relación con las arpas egipcias y mesopotámicas, aunque su origen se rastrea en la mitología griega<sup>1446</sup>.

Los mitos sitúan su invención en Arcadia, en el Peloponeso. Según los textos el inventor de la lira fue Hermes (hijo de Zeus y de Maia) que creó un instrumento utilizando el caparazón de una tortuga, dos astas de buey y siete cuerdas tensadas hechas con las tripas de una oveja. En el mito de su creación también se relaciona con Helios, que lo convirtió en uno de los principales atributos<sup>1447</sup>.

---

<sup>1445</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>1446</sup> TOMASSINI, María Cecilia, La lira en el mito: representaciones en la cerámica griega. Cátedra de Plástica I, Facultad de Filosofía y Letras. UBA. Ponencia presentada en el *Quinto Coloquio Internacional: Mito y Performance*. La Plata, 16 al 19 de junio de 2009, p. 1.

<sup>1447</sup> *Ibidem*, p. 2.

Por otra parte, la lira ocupa un papel fundamental en la historia de Jasón y los Argonautas. En uno de los episodios de la leyenda recoge que Orfeo acompañó a los protagonistas en busca del vellocino de oro. Durante el viaje la lira guiaba y estimulaba a los navegantes marcando el ritmo de sus remos. Estando en altamar, escucharon la voz de las sirenas; sin embargo, la música de Orfeo superó el canto de las deidades femeninas y así protegió a Jasón y a sus hombres de su seducción<sup>1448</sup>. En este sentido, se entendería la presencia de la lira en la sala dedicada a la victoria naval de las tropas imperiales.

De esta forma, nos hemos aproximado a un espacio cuya decoración pictórica entra en consonancia con el ornato de las grandes residencias italianas y evidentemente con la iconografía desarrollada en el Palacio de Carlos V. Efectivamente como ya advirtió Checa en el conjunto hallamos un programa “destinado a explicar una determinada visión del príncipe prudente y victorioso, de acuerdo con la ideología de la corte del Emperador”<sup>1449</sup>. Todo ello, se ve enriquecido en las Estancias Imperiales a través de la integración del naturalismo de los frutos y flores y de los grotescos, imágenes que no sólo contribuyen a embellecer los espacios sino que, a grandes rasgos, representan la abundancia, la prosperidad y la continuidad del linaje.

---

<sup>1448</sup> *Ibid.* p. 6.

<sup>1449</sup> CHECA, Fernando. *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450-1600*, Madrid 1983, p. 180.

# V

## LA "ESCUELA DE LA ALHAMBRA" Y LA DIFUSIÓN DE LA PINTURA MURAL DEL RENACIMIENTO ITALIANO EN GRANADA Y JAÉN EN EL SIGLO XVI

La integración en el taller de la Alhambra de los maestros italianos fue decisiva en la renovación del ambiente artístico granadino y andaluz, no sólo porque sus obras supusieron la introducción y consolidación de la pintura mural del *cinquecento* Italiano en nuestro país, sino también porque su maestría definió la trayectoria de numerosos artistas que quisieron practicar la pintura mural en generaciones posteriores. En efecto, en

palabras de Pacheco la decoración pictórica de la Casa Real de la Alhambra “ha sido la que ha dado la buena luz que hoy se tiene, y de donde se han aprovechado todos los grandes ingenios españoles”<sup>1450</sup>.

Partiendo de estas palabras, en el siguiente capítulo trataremos de identificar las huellas de los artistas a través de los discípulos que practicaron las técnicas pictóricas y los modelos iconográficos aprendidos en la Alhambra en conjuntos murales de Granada y Úbeda, ciudad en la que Aquiles desarrolló la mayor parte de su trayectoria española. Para finalizar daremos algunas pinceladas sobre la actividad de los grandes ingenios citados por Pacheco, Pedro de Raxis, Antonio Mohedano y Blas Ledesma, herederos de los muralistas italianos y pioneros de la pintura mural del Barroco.

### **5.1. La difusión de la pintura mural del Renacimiento italiano en Granada**

Coincidiendo con la renovación urbana y la construcción de nuevos palacios e iglesias se decoraron numerosos espacios públicos y privados de la ciudad. Para ello, se recurrió a los pintores locales, pero también se contrataron a otros artistas italianos; es el caso de Álvaro de Bazán, que contrató en Génova al escultor Niccolò da Corte y al pintor Antonio Semino para que decoraran sus casas de Granada.

La presencia de decoradores italianos como Aquiles, Mayner o Semino nos conduce a pensar que nos encontramos ante el periodo de máximo esplendor de la pintura mural del *cinquecento* Italiano en Granada. Sin embargo, la mayor parte de las pinturas del siglo XVI no se conservan, bien porque permanecen ocultas tras las sucesivas reformas o porque han desaparecido junto con los edificios que las acogían.

Por consiguiente los conjuntos murales de los que tenemos constancia son aquellos que hemos extraído de la documentación archivística y algunas muestras que afortunadamente se han conservado y que han sido intervenidas en los últimos años.

---

<sup>1450</sup> PACHECO, Francisco. *El arte de...*p. 43.



## 5.1.1. La casa de los Tiros

En el número 19 de la calle Pavaneras encontramos la Casa de los Tiros, llamada así por los mosquetones<sup>1451</sup> que se encuentran entre las almenas de la torre.

Esta residencia, que perteneció a los Marqueses de Campotéjar, destaca por su aspecto de fortaleza así como por las esculturas y símbolos de su fachada.

La casa está compuesta por un conjunto de construcciones moriscas aledañas que se fueron anexionando a lo largo de los años. Las primeras referencias de la casa en época cristiana fueron recogidas por Valladar. Se trata de dos escrituras de venta conservadas en el archivo de los marqueses de Campotéjar. En ellas Don Pedro de Rivera, obispo de Lugo, vende la casa “de los Tiros” a Juan de Gamboa<sup>1452</sup> en 1510; en 1526 la adquiere Gil Vázquez de Rengifo, comendador de Montiel<sup>1453</sup>. Rengifo, era hijo de Juan Vázquez Rengifo un caballero que cayó en la guerra de Granada, por lo que a su muerte Gil heredó los títulos de su padre. A lo largo de su vida, desarrolló una impecable trayectoria luchando bajo el mando del Gran Capitán en Italia, y en África, lo que le valió la confianza soberana tanto de los Reyes Católicos como de Carlos V, que pronto lo nombró coronel y gentilhombre<sup>1454</sup>. Entre 1520 y 1524 tuvo problemas con la justicia, pero en 1525 Carlos V le cedió la alcaldía del Generalife y la de Nerja, así como la protección regia hasta su muerte<sup>1455</sup>.

---

<sup>1451</sup> LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. *Tradición y clasicismo ...*, p. 439.

<sup>1452</sup> Familia Gamboa procedente del País Vasco. Juan Lópe de Gamboa aparece entre los caballeros de Córdoba y Baena. BAREA LÓPEZ, Oscar. *Heráldica y genealogía en el sureste de Córdoba (ss. XIII. XVI. Linajes de Baena, Cabra, Carcabuey, Doña Mencía, Izjájjar, Luque Monturque, Priego, Rute, Valenzuela y Zuberós*. Bubok, 2014, p. 303.

<sup>1453</sup> Sin embargo, como recoge Pica, tanto Valladar como Gómez Moreno recogen en sus guías que Rengifo la adquirieron en 1514. PICA, Valentina. «Estudio diacrónico sobre la Casa de los Tiros de Granada y su transformación moderna». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (2013), p. 21. GÓMEZ MORENO GONZÁLEZ, Manuel, *Guía de Granada...*, p. 208.

<sup>1454</sup> GARCÍA LUJÁN, José Antonio. *La Casa de los Tiros de Granada*. Litograf, 2006, pp. 11-13.

<sup>1455</sup> *Ibidem*, p. 13-14.

Una fecha señalada es 1535, año en el que su primogénita, María Rengifo Dávila se desposó<sup>1456</sup> con Pedro II Granada Venegas<sup>1457</sup>. Con esta unión se fundó el mayorazgo de la casa Granada Venegas y, desde entonces, los jóvenes herederos, el comendador y su mujer residieron en la Casa de los Tiros, vivienda principal del linaje y mayorazgo de los Granada Venegas<sup>1458</sup>.

Según Luján, la mayor parte del proceso constructivo de la casa actual se realizó entre 1526 y 1535, coincidiendo con el periodo de máxima relevancia de Rengifo y antes del traslado definitivo a la residencia principal del mayorazgo<sup>1459</sup>.

Durante este periodo el núcleo original se amplió con otras construcciones aledañas y, en torno a 1530, se inició un periodo de importantes reformas en la fachada y en el interior hasta configurar el palacio actual<sup>1460</sup>.

Entre las almenas desfiguradas de la torre, se asoman los mosquetones que dan nombre a la casa. La estructura de la fachada se organiza en torno a dos balcones<sup>1461</sup> y una portada con motivos esgrafiados en el dintel. Su peculiaridad reside en la presencia de cinco estatuas sobre toscas repisas que representan a Mercurio, Hércules, Teseo, Jasón y Héctor vestidos a la romana. En la puerta está esculpida al espada

---

<sup>1456</sup> *Ibid.* p. 13. Según el historiador el matrimonio tuvo lugar el 18 de mayo 1535.

<sup>1457</sup> Pedro II era nieto de Yahya al –Nayyar y Cetti Meriem Venegas e hijo de Alonso Venegas, que sirvió a las corona cristiana durante la guerra de Granada. También luchó contra Francia por el Rosellón, en la conquista de Oran y el Peñón de Vélez. Por ello fue nombrado regidor y alguacil de Granada desde 1501 y le fue otorgada la cruz de Santiago. Pedro, fue alguacil mayor, regidor de Granada y a partir de 1537 alcaide del Generalife. Desde el punto de vista militar, acompañó al ejército imperial en numerosas y relevantes batallas como la de Tunez (1535) Perpignan (1542) y San Quintin (1557) GARCÍA LUJÁN, José Antonio. «Realeza nazarí y nobleza castellana, el linaje Granada Venegas, marqueses de Campotéjar». En: GARCÍA LUJÁN, José Antonio *Documentos de la Casa de Granada Linaje Granada Venegas, Marqueses de Campotéjar*. Asociación Cultural Raigadas, 2010, p. 14.

<sup>1458</sup> GARCÍA LUJÁN, José Antonio. *La Casa de...*, p. 15.

<sup>1459</sup> *Ibidem*, p. 23

<sup>1460</sup> LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. *Los palacios del Renacimiento*. Granada: Diputación de Granada, 2005, p. 72.

<sup>1461</sup> En uno de los dibujos de la casa junto a la Mezquita Mayor se evidencia la presencia de los dos vanos comunicados por un balcón. GONZÁLEZ DE LA OLIVA, Francisco y HERMOSO ROMERO, Ignacio. *Museo Casa de los Tiros de Granada: guía oficial*. Conserjería de Cultura (Andalucía), 2005, p. 75.

con la punta sobre un corazón con una divisa: EL(corazón) MANDA. Encima se encuentran tres albas de bronce sujetas por corazones con inscripciones: “EL (corazón) MANDA. GENTE DE G[U]E[R]RA EXERCITA LAS ARMAS; EL (corazón) SE QUIEBRA HECHO ALDAVA LLAMANDONOS A LA BATALLA// ALDABADAS SON LAS QUE DA DIOS Y LAS SIENTE EL (corazón)”.

En el interior se encuentran varios espacios abiertos, entre los que sobresalen los jardines, y el primer patio con sendas columnas toscanas de piedra de Sierra Elvira sobre las que avanzan arcos de medio punto. Los motivos ornamentales se concentran en las ricas techumbres: artesonados con zapatas mudéjares y alfarjes. Uno de los más destacados es el del zaguán de acceso cubierto por un alfarje decorado con pinturas de animales fantásticos<sup>1462</sup>.

La estancia principal y la de mayor belleza y singularidad del conjunto es la Cuadra Dorada<sup>1463</sup>. Esta sala formaba parte de los aposentos privados de Rengifo<sup>1464</sup>. Aunque originariamente la puerta se encontraba en el lado este, en la actualidad, la entrada está en la pared norte. En ella se abre la sobresaliente puerta de ocho cuarterones en los que se encuentran los bustos de seis héroes rodeados por coronas de laurel. En la parte superior se representan la heráldica de Rengifo y una bandera en la que se lee el lema de la casa: “Hierusalem, Hierusalem, convertere al Dnm. Deum tuu”. Todo el conjunto se enmarca con *candelieri* y grutescos del gusto renacentista.

El elemento más destacado de la sala es el impresionante alfarje concluido en torno a 1532<sup>1465</sup> completamente policromado “de un solo orden de vigas sobre asnados con figuras humanas. En el papo de la viga aparecen talladas dos largas espadas, con sus puntas hacia e corazón que

---

<sup>1462</sup>Composiciones que nos recuerdan a los techos del artesonado de la sala principal del Palacio de los Córdoba, hoy Archivo Municipal localizado en la Cuesta del Chapiz.

<sup>1463</sup> Su nombre podría deberse a la forma cuadrada de su perímetro y por los reflejos dorados del reluciente.

GONZÁLEZ DE LA OLIVA, Francisco y HERMOSO ROMERO, Ignacio. *Museo Casa de...*,p. 75.

<sup>1464</sup> *Ibidem*, pp. 72-73.

<sup>1465</sup> *Ibid.* p. 67. En una de las albas aparece la fecha de 1531. Sin embargo, la referencia de Carlos V como emperador vencedor ante los turcos, nos indica que debió de realizarse tras la doble coronación en Bolonia 1530 y tras impedir el asedio de Viena en 1532.

ocupa el centro de la composición, acompañada de los siguientes lemas: “EL (corazón) MANDA” y “EL (corazón) ME FECIT”<sup>1466</sup>.

En las calles se revela un ambicioso programa iconográfico compuesto por bustos de monarcas y personajes (masculinos y femeninos) de la Antigüedad, o de los primeros años del siglo XVI que realizaron alguna actuación heroica<sup>1467</sup>. En la primera calle encontramos a: Alarico, Alvar Pérez, Álvaro de Lara, Bernardo del Carpio. En la segunda calle están Hermenegildo, Alonso de Granada<sup>1468</sup>, Juan Vázquez Rengifo y Alonso Perez (de Guzmán). Gonzalo (Gran Capitán de España) encabeza la tercera calle, Iñigo (López de Mendoza), Hernán González y Ricardo (Recaredo). La cuarta calle aparece Duque de Charles (Borgoña), Don Fernando el Santo, Isabel, Reina de España, Emperatriz y Carlos V, español, Emperador. En la quinta calle vemos a Don Alfonso (V) rey de Castilla, Pelayo, Isabel Reina de España, Fernando, Rey de España. La siguiente línea se inicia con Guillen Gómez, Diego de Lara, Diego de Vargas y Ruiz Díaz. A continuación, Garcilaso de la Vega, Nuño de Lara, Alonso, aio del Rey y Manuel (Ponce de León). Finalmente en la octava calle aparecen (Rodrigo) Manrique, García Gómez Carrillo, García de Toledo; Olea, alferez del Rey. La serie de personajes ilustres continua en el friso de la entrada donde se encuentran: Iñigo de Mendoza, Hernando Álvarez de Toledo, Juan de Silva, Antonio Leiva, Trajano, Pedro Navarro y la mujer de Alvar Pérez (de Castro). Finalmente en el friso de la pared de la fachada encontramos a Antonio Fonseca, Diego García Paredes, Cristóbal de Villanta, la mujer del Conde Hernán González, Fernando Francisco Dávalos, Suero de Quiñones, Pero Fajardo y Rodrigo, Conde de Ribadeo.

Este conjunto se completaba con la pintura mural de los paramentos que ha sido recuperada en los últimos años. En los muros se aprecia la presencia de dos inscripciones en las paredes este y oeste, escudos heráldicos, figuras clásicas y guerreros que portan filacterias.

A nuestro juicio el principal ideólogo del programa iconográfico debió ser Gil Vázquez Rengifo, un hombre cuya vida se desarrolló entre

---

<sup>1466</sup> LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. *Tradición y clasicismo...*, p. 441.

<sup>1467</sup> La mayor parte de los personajes representados están vinculados con la monarquía de los Reyes Católicos, destacando su intervención en la Guerra de Granada, o a Carlos V, aunque en esta ocasión se ensalzan aquellos contribuyeron a la victoria de Pavía en 1525 como Antonio Leiva y el marqués de Pescara.

<sup>1468</sup> Sería Alonso Granada, padre de Pedro II. En el texto original, se leía Alonso Rey de Castilla.

la Edad Media y la Modernidad y que pasó de ser un héroe caballeresco a un humanista en su madurez<sup>1469</sup>.

Esta idea encaja con las representaciones de los techos y de las esculturas de las paredes de la fachada y se corrobora en las bellas letras góticas doradas de las inscripciones de los frisos (este y oeste) en los que se cita a Juan Vázquez Rengifo de Ávila y a Gil Vázquez Rengifo respectivamente<sup>1470</sup>.

La primera cuestión es la fecha de su realización. Según Luján, la sala debió concluirse antes de 1535. Sin embargo, las continuas referencias a los turcos, nos conducen a pensar que la decoración pudo realizarse en los años inmediatamente posteriores a la campaña africana en la que participó Pedro II Granada Venegas, sucesor de Rengifo. En efecto, en el capítulo anterior constatamos como a partir de 1535 la victoria turca se convierte en un motivo de enaltecimiento de los nobles que participaron en la contienda.

Los vestigios pictóricos nos conducen a pensar que las pinturas se realizaron sobre un almohadillado fingido<sup>1471</sup>. El programa estaría compuesto por un eje este-oeste en el que aparecen las inscripciones de los primeros señores de Rengifo unidos a las virtudes como la Fortuna y posiblemente la Victoria; y un eje norte-sur en el que se representarían los escudos de armas y las figuras de los guerreros.

Nada más entrar encontramos dos sendos escudos de las familias junto a los soldados. El primero de ellos (ubicado junto a las armas de los Rengifo) destaca por la belleza de su argenta armadura con rica ornamentación dorada<sup>1472</sup>. Mantiene la mirada fija hacia el frente por lo que podemos ver su larga y cuidada barba y el casco dorado. De las hombreras sobresalen cabezas de león que abren sus fauces para dar paso al codal, también dorado. Sobre el peto se aprecian motivos grutescos dorados, color metálico que también se emplea en los remates del cuello y

---

<sup>1469</sup> GONZÁLEZ DE LA OLIVA, Francisco y HERMOSO ROMERO, Ignacio. *Museo Casa de...* p. 68.

<sup>1470</sup> *Ibidem*, p. 76. Hemos intentado realizar la trascripción de las inscripciones, pero exceptuando los nombres de los señores principales y algunas palabras, el deterioro nos ha impedido recoger los textos con coherencia.

<sup>1471</sup> *Ibid.* p. 78.

<sup>1472</sup> Entorno a su figura aparece una bella filacteria donde leemos: LA PAGA DE EST...OS?... BAIOS SERA GLORIA IN VV TANGER CONTRA CRISTIANOS PAGELO A QUESTOS PAGANOS DE AQUESTA SECTA MALDITA.

de la escarcela sujeta al volante del peto que protege la zona media del cuerpo llegando a las rodillas. De ella penden el cinturón y la espada. Bajo la rodilla encontramos las grebas (en este caso grebones puesto que solo protegen las pantorrillas) con decoraciones en dorado y unos bellos escarpe dorados. El arma que sujeta el soldado nos indica que nos situamos ante un alabardero, es decir, un soldado de infantería que porta una alabarda.

El soldado situado al lado del escudo de los Granada Venegas se presenta erguido y de perfil. La armadura es rica en cuanto a su composición y decoración. Sobre una maya casi transparente aparece la armadura de plata con decoración dorada y hombreras en concha. En la parte inferior, sobresale el dorado de las rodilleras en forma de león sobre los grebones. Sus pies se cubren por sandalias y, junto a la espada que pende del cinto, porta un hacha sin asta<sup>1473</sup>.

Teniendo en cuenta que las figuras se localizan junto a las armas de las familias y las alusiones a las campañas contra los turcos, pensamos que podríamos encontrarnos ante representaciones de Alonso Venegas<sup>1474</sup> que acompañó al Gran Capitán, y a Pedro II, que participó en la campaña de Túnez de 1535.

En las paredes este y oeste encontramos las inscripciones sobre Juan Vázquez Rengifo y Gil Vázquez Rengifo. En el lado oriental hay restos de una figura femenina que correspondería a la Fortuna y que aparece sujetando los cuernos de la Abundancia y las bridas del carro sobre el que cabalga.

Otra cuestión que no ha sido planteada hasta ahora es la autoría del ornato. Pensamos que uno de los principales responsables del dorado del artesonado debió de ser Miguel Quintana, artista que poco después pintó y doró los techos de las Estancias Imperiales, y en 1545 se encargó de la pintura del artesonado de la iglesia de Colomera<sup>1475</sup>, donde también se emplearon bustos de personajes heroicos.

---

<sup>1473</sup> En su contorno encontramos la siguiente leyenda: PESE ESPANA ESTA E...DA LA XIADA(CRISTIANDAD) GANEMOS A L/I HO ...M. AL TURCO I GRAN SOLDAN. IHM. Podría ser Ierusalem. En este sentido haría mención a la tercera Cruzada de 1187. Periodo en el que reinaba Alfonso VIII de Castilla, vencedor de las Navas de Tolosa en 1212 para la cual se proclamó una cruzada contra los musulmanes.

<sup>1474</sup>Cuyo busto fue incluido a posteriori en el techo del alfarje.

<sup>1475</sup> LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coord.). *Guía artística de Granada y su provincia*. Vol. II, Granada: Fundación José Manuel Lara, 2006, p. 277.

Como hemos visto, desde 1534, el epicentro de la pintura mural se localizaba en torno a los pintores italianos de las Estancias Imperiales; sin embargo, las reminiscencias a las figuras escultóricas realizadas por Jacopo Florentino en San Jerónimo<sup>1476</sup> manifiestan que debieron ser ejecutadas por un pintor local. En este sentido, pensamos que el autor de las pinturas pudo ser Juan Páez, un pintor consolidado desde 1529 y el principal encargado de realizar las historias y los grutescos de la Universidad en 1538 y 1539.

Junto a las pinturas hay cuatro medallones de piedra con bustos femeninos de las siguiente heroínas: en el lado norte Semíramis, reina fundadora de Babilonia, al sur, Judith reyna de Jerusalem; al este Lucrecia, romana que decisión suicidarse ante el ultraje sufrido y en el lado oeste, Pantasilea la reina de las amazonas. De esta forma vemos como el programa iconográfico de la sala refleja los valores del ideal caballeresco tradicional con los valores humanistas.

En las obras de restauración del Museo Casa de los Tiros realizadas en 1992 se hallaron varias pinturas murales en la escalera de acceso a la torre y en el vestíbulo de entrada a la Cuadra Dorada. Según el informe previo firmado por la Conservadora el Museo Dña. Aurora Mateos<sup>1477</sup>, las pinturas fueron realizadas a finales del siglo XVI. En ellas se representan las virtudes teologales y cardinales (la Justicia en el segundo paño de la escalera, la Caridad, la Fe o la Esperanza en el cuarto paño) y un guerrero blandiendo una maza en el vestíbulo contiguo.

Más allá de la singularidad del programa nos gustaría destacar algunos aspectos técnicos como son el empleo de dos morteros: uno de cal y arena de unos 10-12 mm de espesor y uno de cal de 2 mm. Sobre esta superficie se pintaron las figuras con trazos rápidos y seguros empleando las grisallas, los ocre y las tierras para las carnaduras. Además en algunas zonas se emplearon técnicas de falso fresco, probablemente la caseína. De esta forma, vemos como, a pesar de la realización de un programa iconográfico diverso, la composición básica del mortero y el empleo de la

---

<sup>1476</sup> La relación entre la casa de los Tiros y el Monasterio de San Jerónimo ha sido resaltada en varias ocasiones, tanto por el empleo de bustos de personajes famosos en los techos como por los medallones con bustos femeninos.

<sup>1477</sup> *Pinturas murales halladas durante las obras de restauración en el Museo Casa de los Tiros. Informe aproximativo el estado de conservación.* Firmado por Dña. Aurora Mateos Pablos. Granada, 14-Agosto-1992. En este momento queremos expresar nuestro agradecimiento a Lucía Águila García, encargada del Área de Conservación e Investigación del Museo Casa de los Tiros de Granada, por su colaboración y por la transcripción del documento.

pintura a la cal con caseína continuaron empleándose para la realización de pinturas murales a lo largo del siglo.

### 5.1.2. La Universidad y el Colegio Imperial de la Santa Cruz de la Fe.

La Universidad y el Colegio Imperial fueron fundados por Carlos V en 1526<sup>1478</sup>, en el edificio que hoy es la Curia Eclesiástica<sup>1479</sup>.

A través de estas instituciones educativas, unidas al colegio de San Miguel, se pretendía asimilar a la población morisca. Por tanto, se decidió que su construcción debía de estar cerca de la iglesia<sup>1480</sup> para facilitar el control de los estudiantes y de la propia institución docente.

El edificio de estilo plateresco fue construido entre 1527 y 1532<sup>1481</sup> y se divide en dos plantas: la superior donde se ubicó el Colegio y la inferior donde estaba la Universidad.

La portada fue realizada por Juan de Marquina en 1530. Se compone por tres cuerpos en altura. La portada queda desplazada a la izquierda, por lo que en el lado derecho encontramos dos líneas de vanos y sólo uno en el lado opuesto, donde se localiza el palacio arzobispal. Algunos aspectos destacados de la fachada actual, como las ventanas del cuerpo bajo, la portada o la cornisa son fruto de las reformas realizadas en el siglo XX<sup>1482</sup>.

La portada realizada por Marquina se compone por un arco sostenido por pilastras jónicas, cornisamento y un frontón circular, que en un principio tenía el escudo imperial, pero que después fue sustituido por el del Arzobispo Don Gaspar de Ávalos. Las tres ventanas de la fachada presentan columnas de orden compuesto y bellos entablamentos, sobre los que hay frontones semicirculares con cabezas y adornos con remante,

---

<sup>1478</sup> LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. *Tradición y clasicismo...*, p. 636.

<sup>1479</sup> En 1769 la Universidad se trasladó a antiguo edificio de la Compañía de Jesús, que actualmente es la Facultad de Derecho. GALLEGO BURÍN, Antonio. *Granada. Guía artística...*, p. 253.

<sup>1480</sup> LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. *Tradición y clasicismo...*, p. 638.

<sup>1481</sup>En el friso se lee” Ad fugandas infidelium tenebras hec domus literaria fundata est-christianissimi Karoli Semper augusti Hispaniarum regis mandato-labore et industria ill<sup>is</sup>.ac r.<sup>mi</sup>dni.dni.GAsparis Davalos ar.<sup>pi</sup> Granate-anno a natali-Dni.nri.Ihu.Xpi. MDXXXII GÓMEZ MORENO GONZÁLEZ, Manuel, *Guía de Granada. ...*, p. 249.

<sup>1482</sup> LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. *Tradición y clasicismo...*, p. 641.



que fueron esculpidas entre 1543 y 1544 por Sebastián de Alcántara, seguidor de Siloe.

En el interior se encuentra el patio rectangular construido en 1534 y compuesto por tres galerías. Dos de ellas presentan catorce arcos de medio punto sostenidos por delgadas columnas dóricas de mármol blanco. En los círculos de las enjutas había símbolos del emperador y en los arranques aún se ven símbolos del Arzobispo Dávalos. El tercer cuerpo es de poca altura y tiene veintiocho arcos rebajados sobre finas columnas toscanas y cornisamentos con gárgolas y monstruos. En el interior, destaca la escalera realizada en 1530 y cubierta por un bello alfarje mudéjar realizado por el maestro carpintero Miguel<sup>1483</sup>.

En la actualidad se ha perdido gran parte de la decoración, pero debió destacar por la belleza de sus artesonados pintados y con una gran riqueza ornamental en las zapatas, y la pintura de las paredes de la sala principal.

En un principio la decoración pictórica se centró en los artesones, que estarían diseñados y realizados por Esteban Sánchez, y entre 1538 y 1539 se realizó la ornamentación de artesones y paredes<sup>1484</sup>.

Gracias a la documentación aportada por la doctora Campos, sabemos que las condiciones del ornato del Aula Grande y la Capilla se estipularon en enero de 1538<sup>1485</sup>.

Los artesonados del Aula Grande o el salón de actos fueron realizados por Esteban Sánchez y pintados por Domingo Trueba, Juan Páez y Pedro Robles entre el mes de enero de 1538 y el de abril de 1539.

Al tiempo, Juan Páez recibió el encargo de realizar “diez imágenes al fresco con sus ventanas y orladuras”, así como la pintura del “brutesco de la lumbré y viga que confina con los artesones<sup>1486</sup>”.

El hecho de que Páez fuera el principal encargado de la realización de las pinturas al fresco y de los grutescos, manifiesta su dominio de la pintura mural. La complejidad de estos trabajos, retrasó las pinturas sobre madera, por lo que Pedro Robles se incorporó en abril, para agilizar la pintura de los artesonados, frisos y grutescos, y en junio, él mismo se

---

<sup>1483</sup> GÓMEZ MORENO GONZÁLEZ, Manuel, *Guía de Granada...*, p. 249.

<sup>1484</sup> Apéndice documental, 4

<sup>1485</sup> *Ibidem*.

<sup>1486</sup> *Ibid*.

encargó de realizar parte de las imágenes a “fresco e seco pintando brutesco”<sup>1487</sup>.

La participación de estos artistas en las pinturas del Colegio corrobora la especialización de Miquel Quintana y Trueba en la pintura sobre madera y el dorado, mientras que Robles y, sobre todo, Juan Páez practicaron la decoración mural de grutesco empleando la pintura al fresco y a seco. Desafortunadamente, no quedan restos de la rica decoración que debieron tener el Colegio Imperial y la Universidad.

### 5.1.3. Las casas de Álvaro de Bazán

Las casas de Álvaro de Bazán habían comenzado a gestarse en el último cuarto del siglo XV, conformando un importante conjunto de viviendas, tiendas, huertos, así como un mesón y un horno. Como era habitual, la residencia se formó unificando varias casas moriscas en torno a un patio y posiblemente tuviera una torre mirador.

Las principales reformas se emprendieron tras el regreso victorioso de Bazán de la Campaña de Túnez de 1535, donde encabezó las galeras imperiales. Como plantea Torrijos el modelo esencial se encuentra en Génova donde el capitán pasó una larga temporada en 1536. A su regreso a España decidió renovar su morada granadina.

Según López Torrijos la reforma de las Casas Principales de Granada consistiría en la renovación del patio (posiblemente con escalera), la creación de una huerta con jardín en el que se situarían dos fuentes monumentales, y el ornato interior de las habitaciones<sup>1488</sup>. Para ello, en julio de 1536 encargó, a través de Martín de Pedriola, a Gian Giacomo della Porta y a Giovanni Pietro de Pasallo, la realización de 200 balaustres de mármol y, una serie de cornisas de diversos tamaños así como “ dos fuentes de mármol similares, tanto en la forma como en las dimensiones a las que están en la casa del Príncipe Andrea Doria en Fassolo<sup>1489</sup>”. Para

---

<sup>1487</sup> Junto a la decoración del Aula Grande, Domingo Trueba, Robles y Páez decoraron los artesonados de la capilla donde estaba el retablo de Machuca, y de otras estancias, en la que se unió Miguel Quintana que en 1539 pintó «la puerta que sube al altar», una de las aulas y el coro GÓMEZ MORENO GONZÁLEZ, Manuel, *Guía de Granada...*, p. 249.

<sup>1488</sup> LÓPEZ TORRIJOS, Rosa. «Las casas de la familia Bazán en Granada». *Archivo Español de Arte*, 79, 313 (2006), p. 29.

<sup>1489</sup> *Ibidem*, p. 30.

su realización en agosto de ese año se creó una compañía junto con otros artistas entre los que destaca Niccolò da Corte.

El 29 de enero y el 14 de febrero de 1537, Niccolò y Antonio Semini se comprometieron a embarcarse camino a España para trabajar en las casas de Bazan<sup>1490</sup>.

Antonio Semini<sup>1491</sup> o Semino, formaba parte de una de las familias de pintores más relevantes de la Liguria. Desarrolló una prolífica carrera en Génova y Savona en la que se percibe la intención de asumir las innovaciones traídas por Perino y por Giulio Romano<sup>1492</sup>.

La ausencia de documentación, o referencias sobre la decoración pictórica, condujo a López Torrijos a plantear la posibilidad de que los proyectos ideados para enriquecer el palacio de Bazán no se realizaran debido a problemas económicos y al establecimiento de la casa principal en el Viso en 1540<sup>1493</sup>. En este sentido, la historiadora propuso, la integración de los artistas en el taller de la Alhambra. Efectivamente, Niccolò aparece en las cuadernos de noviembre de 1537<sup>1494</sup>, pero no hay rastro de la presencia de Semino. Por tanto, pensamos que el artista no se integró en las obras reales, sino que debió de realizar una actividad paralela<sup>1495</sup> hasta 1543, año en el que vuelve a aparecer en Génova.

Según Torrijos las obras de la residencia de Granada se paralizaron para dar prioridad a las del Viso<sup>1496</sup> donde la familia se trasladó en 1540<sup>1497</sup>. Finalmente las casas fueron vendidas en 1553 y, aunque años después

---

<sup>1490</sup> *Ibid.* p. 31.

<sup>1491</sup> LAGOMARSINO, Laura. «Una collaborazione discutibile: Antonio Semino e Teramo Piaggio». En: PARMA ARMANI, Laura (coord.). *La pittura in Liguria. Il Cinquecento*. Banca Carige, 1999, p. 60.

<sup>1492</sup> El pintor romano no trabajó en Génova, pero la Lapidación de San Esteban, localizada en la Iglesia de Santo Stefano de la ciudad, tuvo una extraordinaria repercusión en la ciudad.

<sup>1493</sup> LÓPEZ TORRIJOS, Rosa. «Las casas de ...», pp. 33-34.

<sup>1494</sup> Cuaderno de noviembre de 1537, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 25, fol. 11v.

<sup>1495</sup> Según Lagomarsino su estancia en España le permitiría conocer la colección de la pintura flamenca de la Capilla Real, lo cual influyó notablemente en su obra posterior. LAGOMARSINO, Laura. «Una collaborazione discutibile...», pp. 60-62.

<sup>1496</sup> Cabeza de un señorío de mayores recursos económicos y de una enorme importancia estratégica.

<sup>1497</sup> LÓPEZ TORRIJOS, Rosa. «Las casas de ...», p. 34.

volvieron a la familia, se destruyeron a finales del siglo XIX, igual que el Convento del Santi Espiritu fundado por Álvaro de Bazán en 1520<sup>1498</sup>.

#### 5.1.4. El palacio del marqués del Salar (Las casas del Pulgar) <sup>1499</sup>.

Las casas de Hernando Pérez del Pulgar surgieron de la agrupación de casas moriscas en la zona baja del Albayzin.

Hernando Pérez del Pulgar fue un militar en la guerra de Granada que con sus hazañas en el Salar, Vélez Málaga y otros rincones del antiguo reino Nazarí, contribuyó a la toma de Granada el 2 de enero de 1492. Tras este acontecimiento marchó a Sevilla donde conoció a su segunda esposa Doña Elvira Pérez del Arco. Seguidamente, entre 1494 y 1507, acompañó a Gonzalo Fernández de Córdoba en las campañas en Italia que le valieron el sobrenombre de “El Gran Capitán”, y cuyas hazañas Hernando relató para el emperador Carlos V. Durante sus últimos años, participó como estratega en la guerra contra Francia y murió en 1531, siendo enterrado en la capilla de su nombre en el Sagrario de Granada.

Durante estos años, Pérez del Pulgar debió desarrollar una importante labor de mecenazgo, para la ornamentación de sus casas en Granada y la realización de un innovador sepulcro al modo italiano. Se desconocen el autor de las trazas así como de la pintura claramente rafaelesca, lo que ha generado una amplia polémica sobre su autoría en los especialistas.

En estos años, el palacio no sufrió grandes transformaciones por lo que se mantuvo el aljarfe morisco que aún se conserva en el piso superior. Las obras para la construcción de un palacio acorde con los nuevos modelos renacentistas, debieron realizarse en la época de su hijo, Rodrigo de Sandoval. Entre ellas se encontraban la decoración de las salas principales. En efecto, tras las últimas restauraciones, se han hallado restos de un friso fingido caracterizado por el empleo de grisallas, cuya monocromía produce la sensación de relieve escultórico. En ellas podemos apreciar el arranque de un techo con florones, una cornisa con cabecitas aladas y un friso con grutescos en los que las figuras fantásticas se entrelazan con roleos y representaciones vegetales.

No disponemos de documentación, por lo que es muy complejo identificar la autoría. Además, en el siglo XVIII se realizaron importantes

---

<sup>1498</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>1499</sup> Uso actual: Patio de los Perfumes.

reformas en el palacio a cargo del III Marqués del Pulgar, Fernando Pérez del Pulgar y Fernández de Córdoba. Un personaje poco conocido que nos legó un extraordinario palacio cuya superficie rondaría los 2900 m<sup>2</sup>. A principios del siglo XVIII se modificó la planta, se levantó el patio en el que aparecen los escudos de la familia Fernández de Córdoba, se modificaron las galerías superiores y, además, se incorporaría la capilla, un espacio privado donde destaca un pequeño retablo de madera y la bóveda pintada con ángeles niños.

Los avatares del tiempo condujeron al palacio a su decadencia hasta que en torno a 1830<sup>1500</sup> fue subdividido en lo que hoy conocemos como las casas 3, 5 y 7 de la Acera del Darro. En la actualidad las casas tienen usos comerciales, destacando en una de ellas (que se conserva en manos privadas) la presencia de un gran mural de un paisaje<sup>1501</sup>, que por esa privacidad no hemos podido estudiar *in situ*.

Tras analizar estos conjuntos se evidencia que, como ya advirtió Calvo Castellón, a pesar de que Granada se había convertido en un centro artístico de primer orden, artistas como Jacopo Florentino, Pedro Machuca o los pintores italianos, no “dejaron la huella, la escuela y proyección que de su prestigio y personalidades cabría esperar”. No obstante, “el carisma de sus emblemáticas creaciones, la fascinación de algunas obras importadas, la producción de artistas hasta ahora ensombrecidos por el anonimato (...) fueron para la naciente escuela granadina el germen capaz de enraizar el Renacimiento”<sup>1502</sup>.

En este sentido, la decadencia de la ciudad como centro cultural y político, así como la muerte de Mayner y la marcha de Aquiles a Úbeda, explicarían, en parte, el ocaso de las decoraciones murales en la ciudad. No obstante, el hecho de que muchas de estas decoraciones se encuentren en espacios privados (cuya investigación es de extrema complejidad) deja una puerta abierta a la aparición de nuevas pinturas bajo las actuales capas de cal que cubren los muros que, posiblemente estuvieron policromados

---

<sup>1500</sup> Concretamente en una de las vigas los carpinteros León y Joaquín Velasco Márquez indican que la obra que ellos concluyeron el 30 de mayo de 1934, había sido realizada en 1834.

<sup>1501</sup> Una temática similar presenta el conocido mural que da nombre a una de las salas de la Madraza, pero tampoco hemos hallado información al respecto.

<sup>1502</sup> CALVO CASTELLÓN, Antonio. «La pintura seiscentista granadina: génesis, rasgos y protagonistas de una experiencia estética singular». En: HENARES CUELLAR, Ignacio, LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coords). *Antigüedad y excelencias*. Andalucía Barroca. Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2007, p. 66.

tiempo atrás. En este contexto, se encuentran las pinturas de la casa de la calle Santa Inés.

#### 5.1.5. Las pinturas del Palacio de Santa Inés<sup>1503</sup>

El análisis de la decoración del patio del Palacio de Santa Inés resulta una ardua tarea puesto que, tras consultar en el propio edificio, en el Colegio de Arquitectos y en las Concejalías de Cultura y Urbanismo, no hemos hallado noticia alguna. De ahí que las propuestas presentadas sobre la estructura arquitectónica y su evolución a través del tiempo sean estrictamente personales; entresacadas de lo poco que se conoce y de nuestro criterio.

Según López Guzmán la casa debió pertenecer a un humanista con dominio de la simbología cristiana y del mundo antiguo<sup>1504</sup>.

La casa- palacio es una muestra de la arquitectura doméstica del siglo XVI<sup>1505</sup>. Se organiza en torno a un patio central de forma cuadrada sostenido por columnas corintias decoradas con hojas de acanto en las esquinas y, rodeado por una delicada galería sobre la que se sitúan las de los pisos superiores. Según López Guzmán estas galerías altas, hoy cegadas, estarían abiertas exceptuando las del lado septentrional donde se encuentran los pies derechos biselados con zapatas de acanto<sup>1506</sup>.

El palacio tiene dos pisos. En el superior en el que se encuentra una bella ventana plateresca con elementos a *candelieri* en las jambas y el dintel, frontón semicircular y jarrones en los flancos. El torreón se sitúa en el lado noreste y el alzado se culmina con un alero de pico de gorrión<sup>1507</sup>. En su interior sobresalen las cubiertas de las habitaciones entre las que destacan los alfarjes y sobre todo las armaduras de las estancias principales<sup>1508</sup>.

---

<sup>1503</sup> Su ubicación concreta ha cambiado a lo largo de los años. Gómez Moreno, la localiza en Lavadero de Santa Inés, 7; López Guzmán en Lavadero de Santa Inés 9, en la actualidad el hotel que ocupa este espacio se ubica en Cuesta de Santa Inés, 9.

<sup>1504</sup> LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. *Tradición y clasicismo...*, p. 149.

<sup>1505</sup> Desafortunadamente no hemos podido localizar ninguna referencia documental sobre los antiguos propietarios o mecenas de la casa. Por lo que este espacio continua siendo una incógnita.

<sup>1506</sup> LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. *Tradición y clasicismo...*, p. 400.

<sup>1507</sup> *Ibidem*, p. 399.

<sup>1508</sup> LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coord.). *Guía artística de...* p. 262.

El espacio que dota a este edificio de su singularidad y de un extraordinario valor es el patio. En él se halla un pilar de mármol adosado al lado norte ornamentado con dos cabezas de león en el frontal, aletas vegetales y un frontón triangular con una inscripción: “SI TIBI. SI POINA.NOCEAT POISII O VNA. ACCD. ET. BIBI ERITQ.TIBI MEDEICINA<sup>1509</sup>”

La peculiaridad del palacio reside en las pinturas murales de la galería. El primer historiador en advertir la riqueza de la casa de la cuesta de Santa Inés fue Manuel Gómez- Moreno Martínez<sup>1510</sup>. Poco tiempo después de salir a la luz la decoración pictórica del palacio, el historiador recopiló algunas imágenes y notas que resultan esenciales para el estudio y el análisis de esta singular casa.

A pesar de que el erudito presentó las pinturas en su *Guía*, la mayor parte de la información del conjunto quedó en una serie de notas y fotografías que hoy permanecen conservadas en el Archivo de la Fundación Gómez Moreno.

Como se evidencia en las imágenes, cuando los murales salieron a la luz a principios del siglo XX presentaban importantes pérdidas de soporte y daños en la capa pictórica. Años más tarde el ciclo fue restaurado<sup>1511</sup> y en la actualidad es uno de los atractivos del hotel.

Más allá de las intervenciones y repintes posteriores, a nuestro juicio las intervenciones contemporáneas (sea por el empleo de procedimientos inadecuados o por las propias condiciones de las obras) han alterado considerablemente el programa<sup>1512</sup>. En efecto, al comparar las pinturas halladas y el estado actual vemos que algunos de los murales (que aparecían desconchados en las imágenes) hoy no están o han sido reinterpretados. Este triste suceso, enfatiza la importancia de realizar estudios histórico-

---

<sup>1509</sup> Casa de la cuesta de Santa Inés, 7, Archivo del Instituto Gómez Moreno de la Fundación Rodríguez Acosta ( AIGM), Archivo de documentos ( copias), leg. X-XXXVIII, fol. 582.

<sup>1510</sup> Las pinturas también fueron tratadas por Angulo, pero el historiador se centró únicamente en las descripciones realizadas por el erudito granadino. ANGULO INIGUEZ, Diego. *La mitología en el arte español: del Renacimiento a Velázquez*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2010, pp, 46-48

<sup>1511</sup> Ante la relevancia del ciclo pictórico pedimos información en la Delegación de Cultura y en el Ayuntamiento con el fin de rastrear el origen de las pinturas, cronología, mecenas, etc. Sin embargo, el resultado hasta ahora ha sido infructuoso.

<sup>1512</sup> Hotel actual desde 2011.

artísticos de las pinturas murales, puesto que el análisis y la recopilación de documentación archivística y gráfica es esencial para la conservación física de estos conjuntos o, al menos de su memoria.

Acorde con la decoración plateresca de su portada, la casa debió de ser construida en el primer tercio del siglo XVI y, poco después, se realizaría la decoración pictórica<sup>1513</sup>.

Nos encontramos ante un interesante conjunto caracterizado por la complejidad del programa, la corrección del dibujo y un marcado carácter italiano. En este sentido, Gómez Moreno advirtió la notable influencia rafaelesca. Sin embargo, hasta esta tesis no se han analizado las pinturas de la escalera, la franja derecha de la pared y las dos paredes restantes del patio. Representaciones que completan el conjunto y en las que destaca de sobremana la influencia del *Juicio Final* del “divino” Miguel Ángel.

La influencia de Rafael en el conjunto, ha conducido a gran parte de los historiadores a atribuir los murales a los pintores italianos<sup>1514</sup>, más concretamente con Mayner<sup>1515</sup>. A nuestro parecer, esta atribución debe ser descartada puesto que el artista trabajó de forma prácticamente ininterrumpida en la Alhambra. La calidad de las pinturas dista también, de los grutescos diseñados por Aquiles.

En este sentido, pensamos que el encargado de diseñar y realizar el conjunto debió de ser un artista español, conocedor de la pintura italiana y de las técnicas de pintura mural. Un pintor, hasta el momento desconocido, capaz de realizar un complejo programa, que hace de las pinturas del patio del hotel, un espacio único en la ciudad. Para representar las escenas, pudo valerse de los dibujos, grabados y estampas que circulaban por la ciudad. Los más influyentes fueron las reproducciones

---

<sup>1513</sup> GALLEGO BURÍN, Antonio. *Granada. Guía artística...*, p. 314; LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coord.). *Guía artística de...* p. 252; LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. *Tradición y clasicismo...*, p. 402.

<sup>1514</sup>Esta atribución, incluyendo a Aquiles e incluso planteando la intervención de Semino que ha sido recogida por la mayoría de los investigadores que han abordado el conjunto.

<sup>1515</sup> GÓMEZ MORENO GONZÁLEZ, Manuel. *Guía de Granada...*, p. 412. Según Gómez Moreno fueron realizadas a fresco, pero pensamos que esta hipótesis vendría dada por el uso común de la palabra “fresco” como sinónimo de pintura mural. Como indicamos las pinturas del patio están muy retocadas, por lo que resulta extremadamente complejo identificar la técnica o la autoría. Desde el punto de vista técnico, las pinturas debieron realizarse a seco puesto que el fresco no permitiría el aparente deslavado que aparece en algunas de ellas, además se evidencia el uso de luces y sombras y un marcado dibujo propio de la pintura al óleo sobre muro.



de las obras de Rafael, difundidas por Marcantonio Raimondi y los grabados de la *Capilla Sixtina* o del *Juicio Final*<sup>1516</sup> realizados por Martino Rota y Giorgio Ghisi.

La decoración del patio está compuesta por una serie de dieciséis escenas con figuras al claro oscuro, separadas por columnas y preciosos capiteles corintios. En los ángulos encontramos hermas fingidas que sostienen la cornisa.

Siguiendo a Gómez Moreno<sup>1517</sup>, el ciclo se inicia en el cuadro del extremo derecho de la pared de la entrada, continúa por la pared de la escalera, el muro del pilar y concluye en la pared siguiente.

En la primera pintura se localizaba un personaje masculino que Gómez Moreno señala como Estudio<sup>1518</sup>, una interesante obra que tras las intervenciones contemporáneas se ha perdido.

Como ya advirtió el erudito granadino, la referencia se encuentra en un grabado de Ugo Carpi que representa a Pitágoras<sup>1519</sup>. Este grabado, basado en un diseño del Parmigiano, en la actualidad se localiza en la Biblioteca Nacional con el nombre de *Diógenes*. Las semejanzas entre el grabado y la pintura son sutiles, pero claves para la interpretación del mural.

La composición destaca por la línea zigzagueante de la silueta del monumental cuerpo masculino envuelto en una capa que se alza dejando

---

<sup>1516</sup> Igual que la bóveda la pintura del Juicio final fue presentada el 31 de octubre, víspera del Día de los Santos, pero en este caso de 1541.

<sup>1517</sup> Casa de la cuesta de Santa Inés, 7, AIGM, Archivo de documentos ( copias), leg. X-XXXVIII, fol. 579

<sup>1518</sup>La dificultad de identificar a este personaje condujo a Gómez Moreno a indicar que se trataba de Arquímedes. AIGM, Archivo de documentos ( copias), leg. X- XXXVIII, fol. 580v. Poco después acorde con el grabado de Ugo Carpi, indicó que podría tratarse de *Pitágoras*. <sup>1518</sup> Casa de la cuesta de Santa Inés, 7, AIGM, Archivo de documentos ( copias), leg. X- XXXVIII, fol. 581. Por otra parte en la guía indicó que se trataba de Estudio. Propuesta que podría aceptarse por la presencia del compás que dibujaba una figura geométrica y el globo terráqueo. GÓMEZ MORENO GONZÁLEZ, Manuel. *Guía de Granada...*, p. 412.

<sup>1518</sup> Casa de la cuesta de Santa Inés, 7, AIGM, Archivo de documentos ( copias), leg. X-XXXVIII, fol. 580v.

<sup>1519</sup> Dice Gómez Moreno: el “Grabado al claroscuro por Ugo Carpi, que representa a Pitágoras, igual al fresco de la cuesta de Santa Inés que parece representar la ciencia o el estudio”. <sup>1519</sup> Casa de la cuesta de Santa Inés, 7, AIGM, Archivo de documentos ( copias), leg. X- XXXVIII, fol. 570.

ver sus extremidades. En la pintura de la casa de la cuesta de Santa Inés el personaje sostenía una esfera armilar sobre el pecho con su mano izquierda, mientras que con la derecha, apoyaba el compás sobre un pergamino. Al fondo se hallaba una figura femenina que recuerda a la *Sibila Libica* de Miguel Ángel.<sup>1520</sup> Junto al filósofo, el historiador pudo advertir la presencia de una figura femenina alada sobre una inscripción muy deteriorada<sup>1521</sup>.

En el segundo mural encontramos a un joven de pelo largo y corona de laurel vestido con clámide y portando una varilla en su mano izquierda”<sup>1522</sup>. A pesar del deterioro de la pintura, el personaje evoca a la figura de *Mercurio* de la loggia de Amore e Psique de la Villa Farnesina, tantas veces modelo; una reinterpretación de los grabados y estampas realizadas por Marcantonio Raimondi difundidos por Europa en la primera mitad del siglo XVI.

Junto a este cuadro, Gomez Moreno leyó las siguientes palabras de un salmo: “Iustitia et pax obscurate sunt. Veritas de terra orta est...”. El historiador asoció esta frase a las dos figuras femeninas que se besan en el tercer cuadro, una vestida y otra desnuda, junto a una niña sentada que sostenía una palma. Tras ellas vio otra vestida y alada y a un *putti* portando la cartela con el salmo<sup>1523</sup>. Tras las últimas restauraciones únicamente podemos advertir la presencia de dos figuras aladas, y los restos de una cabeza en el ángulo superior derecho, puesto que en la parte inferior se ha ampliado la puerta de acceso. A pesar de las considerables modificaciones, advertimos que no se trata de dos figuras femeninas besándose, sino de un hombre imberbe (que ahora aparece desnudo, pero que en las fotos antiguas se ve claramente vestido) y una mujer que se miran fijamente mientras él le sujeta el rostro (Figs. 142-143). Una escena que desprende cierta dulzura si la comparamos con el modelo que consideramos su precedente, la escena de *Júpiter advirtiendo a Cupido* diseñada por Rafael para la Loggia de Eros y Psique y grabada por Raimondi.

---

<sup>1520</sup> Casa de la cuesta de Santa Inés, 7, AIGM, Archivo de documentos ( copias), leg. X-XXXVIII, fol. 580v.

<sup>1521</sup> Casa de la cuesta de Santa Inés, 7, AIGM, Archivo de documentos ( copias), leg. X-XXXVIII, fols. 567, 573.

<sup>1522</sup> Aunque Gómez Moreno no identifica la figura en su descripción señala que cuando fue descubierta aún conservaba el otro brazo sujetando una “pelota como una manzana”

<sup>1523</sup> Casa de la cuesta de Santa Inés, 7, AIGM, Archivo de documentos ( copias), leg. X-XXXVIII, fols.567, 580v.

En la siguiente escena, Gómez Moreno identifica a la Prudencia y la Sabiduría<sup>1524</sup>. Es una de las composiciones mejor conservadas. Las dos figuras femeninas aladas debieron estar sentadas sobre una arquitectura fingida. Destaca el tratamiento del cuerpo que se adivina a través de sutiles paños que remarcan su silueta<sup>1525</sup>.

A continuación se encontraban las imágenes de Sansón y Dalila<sup>1526</sup>, pero han desaparecido casi en su totalidad. Junto a ellas, en las fotografías de Gómez Moreno se atisba la presencia de una figura masculina alada<sup>1527</sup> muy similar a la de Apolo/Mercurio, pero que, en esta ocasión, alza los dos brazos como si estuviera sobrevolando el espacio fingido. Hoy no queda rastro de esta imagen.

Cuando se abrió el arco que conduce a la escalera, se ocultó la figura de un hombre calvo que nos recuerda al filósofo Diógenes de la *Escuela de Atenas* de las Estancias Vaticanas. Se trata de una figura alada que se encontraba reposada sobre el arco en el que hay una inscripción casi ilegible: ET BREVE/FRETERIT/HIGUBA ET V<sup>o</sup> NE(M).

A continuación hallamos un espacio muy maltratado donde, únicamente, podemos observar algunos trazos que carecen de forma. Sin embargo, si atendemos a las imágenes antiguas vemos una figura masculina completa que permanece sentada mientras sostiene una especie de arpa. Pensamos que el modelo más cercano a esta pintura es el *San Blas* del *Juicio Final* concluido en 1541. En ambos casos nos encontramos ante un hombre corpulento que, con el torso girado respecto a la cabeza,

---

<sup>1524</sup> “Una figura de mujer alada sentada a la izquierda, en una mano parece que tiene una varilla y con ambas tiene un cartelillo; mira a otra figura semejante que con una mano tiene otro papel y con la otra señala a un tarjetón ya destruido. Casa de la cuesta de Santa Inés, 7, AIGM, Archivo de documentos (copias), leg. X- XXXVIII, fols. 567-568.

<sup>1525</sup> Junto a ellas encontré varios textos “Melius” en el letrero es posible leer un elogio a la sabiduría recogida en el Libro de la sabiduría, cap. VII, v. 2. Venerunt autem mihi omnia bona, pariter cum illa”. Procedente de la Biblia Sacra Vulgata. Traducción al castellano:

“Ahora todas las cosas buenas vinieron a mí, junto con ella”.

<sup>1526</sup> Casa de la cuesta de Santa Inés, 7, AIGM, Archivo de documentos ( copias), leg. X- XXXVIII, fol. 567.

<sup>1527</sup> Casa de la cuesta de Santa Inés, 7, AIGM, Archivo de documentos ( copias), leg. X- XXXVIII, fol. 577.

sostiene algo con las dos manos: San Blas, dos cruces, y el personaje granadino, un arpa<sup>1528</sup>.

La primera imagen de la pared del pilar es una vigorosa figura presentada de pie y movida por el ímpetu con el que gira el torso y los brazos. Para resaltar su musculatura y su carácter hercúleo, se emplea un intenso contraste entre tonos grises y dorados, que ensalza la audacia del artista para representar la escena. Gracias a la documentación gráfica recogida por Gómez Moreno, es posible advertir el rostro de un hombre barbado, de mediana edad y gesto contenido. Pensamos que la génesis de esta imagen podría estar en el *Caronte* o incluso en el *San Pedro del Juicio Final*, que posiblemente también inspiraron a Daniele Volterra para su diseño de *Eneas con un niño*, ahora en la Albertina de Viena.

La siguiente escena resulta casi ilegible. En la actualidad solo se conserva la figura masculina, la femenina se ha perdido. Para representar la figura masculina de espaldas el artista pudo recurrir al San Andrés del *Juicio Final* de Miguel Ángel, exacerbando vitalidad y movimiento. Junto a él se encuentra una poderosa figura femenina desnuda, cubierta únicamente por una guirnalda de frutas, símbolo de la abundancia. La alusión iconográfica más cercana que conocemos está en un grabado de *Venus y Vulcano* de Giorgio Ghisi.

A continuación nos situamos ante uno de los murales más deteriorados del conjunto. Actualmente solo admiramos un rostro que mira a un lado con un paño etéreo que nimba su cabeza. La diferencia entre la escena actual y la recogida por Gómez Moreno es abismal. En la fotografía antigua, se advierte la presencia de dos figuras (presumiblemente femeninas) que retoman un diseño más sutil, más relajado y, en definitiva, menos miguelangelesco.

La siguiente escena también ha sido totalmente alterada en su proceso de restauración. En la fotografía de Gómez Moreno advertimos la presencia de un varón de torso musculado, semisentado y sosteniendo lo que podría ser una flauta (siringa) con la mano derecha; posiblemente sea una imagen de Pan. Por lo que intuimos, la referencia iconográfica más cercana está en uno de los *ignudi* del *Sacrificio de Noé* en la *Capilla Sixtina*; si bien con ciertas diferencias en la disposición de los brazos y en el rostro.

---

<sup>1528</sup> Siguiendo el modelo precedente los artistas diseñaron la figura de un ángel músico vestido a la romana de una gran fuerza y vitalidad que sostiene la pesada arpa sobre su rodilla derecha. Postura que contribuye a resaltar la profundidad de la imagen a través del escorzo del instrumento musical.

Un personaje concebido con un profundo conocimiento de la anatomía y de gran verdad tanto en su presencia como en el movimiento que esboza.

Para concluir haremos una breve alusión al resto de las pinturas que, ya en las imágenes antiguas, muestran su mal estado de conservación por los continuados repintes e intervenciones desafortunadas; motivando así la pérdida casi total de muchas partes de los murales.

De los vestigios actuales de este ámbito destacaremos el *putti* recostado sobre el arco de la puerta señalando una gran concha. Junto a él se halla una escena de gran formato y de iconografía irreconocible, ya que falta la mayor parte del mural e incluso se abrió una ventana en la parte inferior, y en el extremo de la pared, vemos una imagen masculina vestida a la usanza romana que ha sido repetidamente transformada, de tal manera que es prácticamente inviable su identificación.

Finalmente, nos gustaría resaltar el contraste, en cuanto a la conservación, de las escenas principales y los atlantes ubicados en los ángulos del patio. Estas pinturas, que han sufrido menos retoques, nos permiten admirar su composición, la sutileza del dibujo y, en general, los trazos que dan vida a estas figuras aparentemente inmovilizadas, pero de intenso movimiento y gestualidad.

## 5.2. Julio Aquiles en Úbeda y la pintura mural jiennense del Renacimiento.

Durante las primeras décadas del siglo XVI Úbeda asiste a un extraordinario periodo de desarrollo de la arquitectura y de la pintura. No obstante, Arsenio Moreno advierte que el panorama general de la ciudad era “provinciano y esencialmente prestatario de otras “escuelas” y círculos regionales como el cordobés y el granadino”<sup>1529</sup>.

En la ciudad había un importante número de pintores que no estaban sujetos a las ordenanzas. Este hecho, unido a la escasez de contratos de aprendizaje, limita considerable el conocimiento del panorama general de la pintura en Úbeda; sin embargo, otorgó a los pintores una extraordinaria capacidad de movimiento que explica, en parte, el dinamismo de las trayectorias de muchos de ellos en la provincia.

La génesis de la situación de los pintores en Úbeda en el siglo XVI se encuentra en la *Historia de Úbeda* de Ruiz Campos, publicada en 1904. A

---

<sup>1529</sup> MORENO MENDOZA, Arsenio. «La pintura en la ciudad de Úbeda en el siglo XVI: una aproximación histórica». *Laboratorio de arte* (Sevilla), 15 (2000), p. 84.

partir de este libro se rastrea la presencia de pintores activos en la ciudad desde el siglo XV como Joan Sánchez (citado en los libros de Hermandad de los Viejos del Salvador en 1414), y de los pintores Alonso Villanueva (activo en torno a 1510), Lucas Quinterio, Pedro Ortega y Alonso Gómez, que realizaron el dorado y la pintura del antiguo retablo de San Nicolás en 1541; Antonio Borja o Pedro Medina, que pintó el retablo desaparecido de la Capilla Mayor de San Pablo<sup>1530</sup>.

Posteriormente, en su tesis doctoral, Ruiz Fuentes aportó nueva documentación sobre los *Contratos de obras protocolizadas ante los escribanos ubetenses durante el siglo XVI*. En su trabajo, el historiador identificó, entre otros, la presencia de Pedro Ortega, autor de las trazas y labores de pincel del retablo de la capilla de Álvaro de Torres en la iglesia de Santo Domingo (en torno a 1536), o Pedro Mediana, autor del desaparecido Retablo Mayor de San Pablo; además de Francisco de la Nana, Diego Rodríguez, Luis Cerezo y Alonso de Aguilar<sup>1531</sup>.

Aunque no es este momento ni el lugar de analizar las trayectorias de los artistas ubetenses, nos encontramos ante pintores locales, cuyas labores se centraban en la decoración de retablos y en la pintura sobre tabla o lienzo.

En este contexto, la decoración de las casas de Francisco de los Cobos en la ciudad, no sólo requería de artistas capaces de realizar grandes programas murales en las salas y cuartos, sino de creadores que dejaran constancia de la vanguardia cultural de su mecenas.

#### 5.2.1. Julio Aquiles, Alexandre Mayner y el Palacio de Francisco de los Cobos en Úbeda

La presencia de Julio Aquiles y Alexandre Mayner transformó el panorama artístico de la ciudad al introducir los nuevos modelos del *cinquecento* Italiano.

La primera gran obra fue la decoración del Palacio de Cobos en Valladolid. Como vimos durante la estancia en Bolonia en 1530, Cobos había contactado con los pintores boloñeses Bartolomeo Bagnacavallo y Biaggio Pupini para decorar su palacio de Valladolid. Sin embargo, el

---

<sup>1530</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>1531</sup> *Ibid.* p. 85.

compromiso no se llevó a efecto, por lo que en 1533 contrató a Julio y Alexandre<sup>1532</sup>.

La primera noticia que tenemos sobre el Palacio de Úbeda es de 1532, cuando el Dean Ortega comunicó a Francisco de los Cobos que: “el cuarto es conmençado a labrar como lo traço Luis de Vega”<sup>1533</sup>.

Durante el tiempo de las obras de Úbeda, los pintores se habían centrado en la decoración del palacio de Valladolid y en las Estancias Imperiales de Granada. Como hemos visto, en los primeros años las labores marcharon a un ritmo constante gracias a la intervención ininterrumpida de los pintores italianos, ayudados por otros artistas granadinos. Sin embargo, la situación en la Alhambra cambió. Hasta diciembre de 1539, Julio Aquiles recibía el salario en primer lugar, por lo que pensamos que lideraba la decoración gruesca de las Cuadras y de los Corredores. A partir de 1540, coincidiendo con la decoración de la Estufa, se alteró el orden de los artistas y a partir de 1541 la presencia de Julio se hace más temporal e intermitente. Por consiguiente, pensamos que Alexandre Mayner asumió la dirección en la decoración pictórica de la Estufa. Por otra parte, se constata que en abril de 1540 “los pintores no trabajaron”<sup>1534</sup> y en agosto de 1541 no aparecen<sup>1535</sup>. A nuestro parecer, esta ausencia se debió a la intervención de los artistas en el Palacio de Cobos en Úbeda<sup>1536</sup>.

La decoración de esta residencia era otro de los cometidos de los pintores; por tanto, cuando las obras estuvieron concluidas se pudo proceder al ornato de la vivienda ubetense. Igual que en la Alhambra, pensamos que la intervención de Alexandre se centró en la realización de las historias. Al tratarse de una participación más concreta y limitada, le permitiría volver a Granada donde encabezó la decoración de la Estufa. Por su parte, Julio se encargaría de los grutescos. El volumen de trabajo

---

<sup>1532</sup> VILLALÓN, Cristóbal de. *Ingeniosa comparación entre...*, p. 170.

<sup>1533</sup> MORENO MENDOZA, Arsenio. «La pintura en...», p. 89.

<sup>1534</sup> Cuaderno de abril de 1540, APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 1, legajo 40, fol. 23v.

<sup>1535</sup> Cuaderno de agosto de 1541 APAG, Capitanía General del Reino de Granada y Alcaldía de la Alhambra, caja 2, legajo 1.

<sup>1536</sup> Ruiz Campos, las pinturas de Cobos se pintarían en torno a 1545, fecha coetánea a la pintura del Retablo del Camarero Vago en la iglesia de San Pablo y de su pinturas.

de este tipo de ornato propició que Julio prolongara su actividad en Úbeda<sup>1537</sup> y creara un taller para hacer frente al proyecto.

#### 5.2.1.1. Los integrantes del taller de Úbeda

El conocimiento del taller resulta muy complejo puesto que carecemos de la documentación de las obras. Sin embargo, el hecho de que a partir de 1542 comiencen a proliferar jóvenes procedentes de diversas ciudades de Jaén (coincidiendo, en la mayor parte de los casos, con la presencia de Aquiles en la Alhambra) nos sugiere su pertenencia al taller ubetense.

Como apuntamos, la colaboración en la ornamentación mural de la Estufa se entendería como una oportunidad insólita para su aprendizaje práctico y para agilizar el proceso de ejecución de las mismas. Para ello, cada mes se trasladarían algunos jóvenes para perfeccionarse en la realización de las tareas más mecánicas como la preparación del revoco o la molienda de colores. Procedimientos básicos, pero de los que depende la calidad de las pinturas.

Los pintores giennenses que hemos identificado entre las nóminas de la Alhambra son Diego de Villanueva, Gaspar Becerra y Pedro Becerra, Antonio Sánchez y Francisco Cano.

Pensamos que Diego Villanueva pudo estar emparentado con Alonso de Villanueva<sup>1538</sup> uno de los pintores más influyentes de Úbeda en los primeros años del siglo XVI, aunque no conocemos nada de su trayectoria. Algo más se sabe de Francisco Cano, “pintor jiennense de series de Verónicas con vistas al mercado de los devotos del Santo

---

<sup>1537</sup> Julio no está en la Alhambra ni en julio, ni en agosto, en octubre de 1540 trabaja los 30 días y en noviembre sólo 6 días

<sup>1538</sup> Para profundizar sobre la trayectoria de Alonso de Villanueva consultese: MORENO MENDOZA, Arsenio. «La pintura en ...», p. 84-86; RUIZ CAMPOS, María Clara, *La pintura del renacimiento en España: Jaén y la figura de Pedro Machuca*, TFG dirigido por Dr. Felipe Serrano Estrella. Departamento de Patrimonio Histórico. Universidad de Jaén, 2014, p. 22 RUIZ FUENTES, Vicente. *Contratos de obras protocolizadas ante los escribanos ubetenses durante el siglo XVI*. Tesis doctoral defendida en 1991. p. 881.



Rostro<sup>1539</sup>. A nuestro parecer, Antonio Sánchez sería Antonio Sánchez Ceria<sup>1540</sup>, sobre el que profundizaremos más adelante.

Junto a ellos, la presencia más destacada es la de Pedro y Gaspar Becerra<sup>1541</sup>. La incursión de los hermanos Becerra en el círculo de los pintores italianos en Úbeda y en Granada pudo venir respaldada por Pedro Machuca, quien tenía una relación personal con su padre, Antón Becerra<sup>1542</sup>. En efecto, de forma paralela a sus trabajos en retablo de la *iglesia de la Vera Cruz* de Baeza<sup>1543</sup>, Antón Becerra representó a Machuca en la tasación del retablo que realizó para la catedral de Jaén<sup>1544</sup>. Por consiguiente, es posible que Pedro Machuca recomendara a Antón la incursión de sus hijos<sup>1545</sup> Pedro y Gaspar en el taller de los muralistas en Úbeda así como la marcha a Granada, donde él era maestro de obras de la Alhambra.

Según Tormo “en menos de 5 años no quiero calcular el tiempo necesario para adquirir la costura y soltura inverosímil en el manejo delicado de la pintura al fresco”<sup>1546</sup>. Teniendo en cuenta que Gaspar se integró en el taller de pintores de Roma en 1545, el joven debió intervenir

---

<sup>1539</sup>DOMINGUEZ CUBERO, José «Pintores giennenses del siglo XVI. Los Bolaños en la transición protobarroca». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, n. 181, (2002), p. 152.

<sup>1540</sup> Sobre él profundizaremos más adelante.

<sup>1541</sup> Parte del texto relacionado con Becerra fue publicado en : MARTÍNEZ JIMÉNEZ, Nuria. «Aprendiz de frescos...», pp. 65-69.

<sup>1542</sup> REDÍN MICHAUS, Gonzalo. *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527- 1600*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007, p. 161. Anton Becerra fue cabeza de una prolífica familia de artistas. Su obra es muy poco conocida. Únicamente se conocen dos tablas conservadas en la catedral de Baeza: San Pedro y San Pablo. RUIZ CAMPOS, Maria Clara, *La pintura del ...*, p. 23.

<sup>1543</sup>Realizado entre 1531-1541. Actualmente se piensa que las tablas de Antón Becerra conservadas en el Museo Catedralicio de Baeza pertenecerían a este retablo. SÁNCHEZ CONCHA, Francisco José. *Pinturas de caballete de la catedral de Baeza*. Excmo. Ayto. De Baeza. Baeza 2003.

<sup>1544</sup> Tasación retablo. La relación de Antón y la catedral de Jaén se remonta a 1511. LÁZARO DAMAS, MARÍA SOLEDAD. «La obra documentada de Pedro Machuca y Luis Machuca Horozco en la Catedral de Jaen (1539-1550)». *Boletín. Instituto de Estudios Giennenses*, 198 (2008), p. 296.

<sup>1545</sup> Juan estaba desde 1525 en el taller de Pedro Fernández en Córdoba.

<sup>1546</sup>TORMO, Elías. «Gaspar Becerra. Notas varias». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 21,4, (1913), pp. 117- 157, p. 124.

en las obras de Úbeda desde su inicio en 1540. En un principio, realizaría tareas mecánicas y posteriormente iría incrementando su actividad.

En este contexto, indicamos que coincidiendo con la temporalidad de los trabajos de Aquiles, Gaspar y Pedro Becerra se trasladaron a Granada para trabajar en la Estufa en junio y noviembre de 1542 respectivamente. Igual que en el resto de los casos, pensamos que, aunque recibieron pagos por trabajar 2 y tres días respectivamente moliendo revoco, su participación no debió limitarse a la preparación del estuco, sino que es posible, que también realizaran alguna parte de las pinturas.

De esta forma, vemos como en torno a Julio Aquiles se gestó una escuela-taller de pintores en Úbeda, en la que los jóvenes tendrían la oportunidad de aprender diseño, modelos iconográficos y técnicas; así como de formarse en otras materias, apoyándose en la biblioteca del maestro<sup>1547</sup>.

Las pinturas del palacio de Úbeda debían de ir muy avanzadas en 1544<sup>1548</sup>, año en el que Aquiles volvió a Granada para concluir las pinturas de la Estufa y Becerra ya se encontraba en Roma. Además, a su regreso a Úbeda en 1545, contrató la decoración de la Capilla del Camarero Vago de la Iglesia de San Pablo de Úbeda.

### 5.2.2. El establecimiento de Julio Aquiles en Úbeda.

La primera obra documentada de Julio Aquiles en Úbeda es la Capilla del Camarero Vago<sup>1549</sup> en la iglesia de San Pablo.

---

<sup>1547</sup> Según Ruiz Fuentes es posible que tuviera una biblioteca, y que el propio Julio enseñara italiano a Sebastián de Córdoba. RUIZ FUENTES, Vicente. «El pintor Julio de Aquiles: aportes documentales a su vida y su obra». En *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XXIII, Granada: Universidad de Granada, 1992, p. 85.

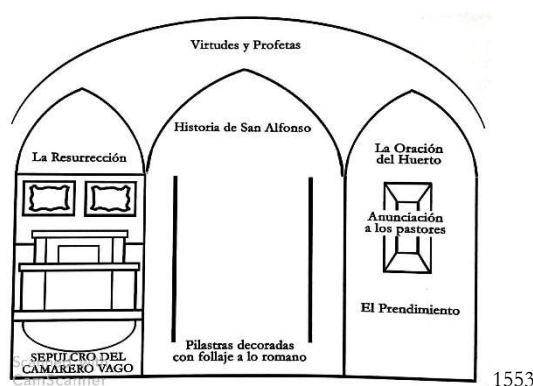
<sup>1548</sup> Desafortunadamente, no hay restos ni materiales ni documentales de las pinturas del palacio. Sin embargo, el hecho de que a partir de 1545 esté documentado el contrato para trabajar en la Capilla del Camarero Vago y en 1549 hubiera concluido la decoración de la Capilla del Dean Ordoñez parece evidenciar que la decoración pictórica del palacio estaba concluida. No obstante, como se extrae del testamento publicado por Ruiz Fuentes, es posible que Julio realizara decoraciones pictóricas posteriores en los palacios de Ubeda y/o del Sabiote, que quedaron sin resolver a su muerte en junio de 1556. RUIZ FUENTES, Vicente. «El pintor Julio ...», pp. 86-87. En este sentido, Martínez Elvira, propone la decoración de la fachada. MARTÍNEZ ELVIRA, Juan Ramón. «Julio de Aquiles, el pintor italiano que vivió y murió en Ubeda», *Ibiut*, 98 (1998), p. 22.

<sup>1549</sup>FUENTES, Vicente. «El pintor Julio ...», p. 85.

Como se lee en la portada las obras de la capilla se concluyeron en 1536; pero no fue hasta el 6 de noviembre de 1545 cuando Julio Aquiles fue contratado para afrescar el interior, labor que según Ruiz Fuentes se completó con la pintura y el dorado del retablo<sup>1550</sup>.

La capilla es de pequeñas dimensiones y de tipo cajonera, con bóveda de tracería. En su interior, en el paramento izquierdo, se encontraba el sarcófago de su fundador, el centro debía ser ocupado por el retablo y en el lado izquierdo se encontraba una pequeña ventana. En la actualidad la mayor parte de la decoración se ha perdido, así como el retablo, pero gracias a la documentación aportada por Campos Ruiz es posible conocer cómo debió ser la decoración pictórica.

Para dar coherencia al conjunto, Moreno indica que ciertas partes del sepulcro, situado a la izquierda, fueron doradas y pintadas. En el lienzo de pared situado sobre el sepulcro hasta el paño de la bóveda se pintó la *Resurrección*. En el frente, se doró y estofó toda la talla del retablo y el altar. Sobre éste se representó la “*Ystoria de Santo Alfonso*”<sup>1551</sup> y todo el retablo estaba flanqueado por unos pilares rematados por dos profetas. En el centro había una *Virgen con el Niño* al estilo de Rafael. En la pared del lado derecho, en los derrames de la ventana se representaba un *ángel* anunciando el nacimiento de Cristo a los pastores. Bajo la ventana, estaba la escena del *Prendimiento* y sobre ella, ocupando parte del paño de la bóveda, la *Oración del Huerto*. Los paños libres de la bóveda se pintaron con grutescos y se doraron. En el cuarto lienzo, es decir, en la parte interior del arco se decoró “en sus basas, pilares y capiteles con jaspeados, imitando el mármol”<sup>1552</sup>.



<sup>1550</sup> *Ibidem*, p. 85.

<sup>1551</sup> MORENO MENDOZA, Arsenio. «La pintura en...», p. 90.

<sup>1552</sup> RUIZ FUENTES, Vicente. «El pintor Julio...», p. 85.

<sup>1553</sup> ALMANSA MORENO, José Manuel. *Pintura mural del...*, p. 84.

Según el contrato, toda la pintura debía ser realizada “sobre enlucido de cal y arena para que se vaya la obra labrada sobre fijo, junto a los grutescos a lo romano”<sup>1554</sup> y tenía un plazo de un año desde la fecha del contrato. En la actualidad, apenas tenemos restos de la pintura, aunque es posible identificar una figura femenina, recostada entre amplios ropajes, con la cara vuelta hacia fuera y con el brazo extendido en actitud de señalar.

El retablo estaba compuesto por dos cuerpos horizontales, coronados por un ático semicircular. En la calle central del primer cuerpo, se encontraba un alto relieve con la representación del *Entierro de Cristo* (que hoy se conserva en la sacristía de la parroquia de San Pablo en Baeza). A continuación se encontraría una figura femenina de bulto redondo que podría ser una sibila y a la izquierda una imagen de la Caridad. Todo ello rodeado por rica decoración de grutescos.

En el segundo cuerpo, en la calle central se encontraba una tabla donde se representa la *Virgen y el niño*, de impronta rafaelesca, a la derecha una tabla de difícil filiación y a la izquierda una hornacina con una imagen de un niño sosteniendo una calavera en referencia a “Thanatos”, en cuyo dedo vértice hubo de haber una alegoría de Eros o Amor divinizado.

No se conoce el entallador ni el escultor. Sabemos que Aquiles se encargó de realizar las labores a pincel “pintando al olio todas las cosas que se quieren y dorado de oro matte la talla y molduras y las figuras de sus colores muy perfectas con sus guarniciones de oro...”<sup>1555</sup>. En este contexto, Ruiz Fuentes planteó la autoría de Aquiles<sup>1556</sup>.

La siguiente obra en la que intervino Julio fue el retablo de la Capilla del Deán Ortega localizada en la parroquia de San Nicolás de Bari.

La capilla del Deán don Fernando Ortega Salido, capellán mayor de la Sacra Capilla de el Salvador y hombre de confianza de Cobos había comenzado a labrarse en torno a 1530. En 1544 se iniciaría la realización del retablo, concluido una década después. En la ejecución intervinieron Juan de Reolid, que trabajó como entallador y realizando la talla, un artista llamado Talamo<sup>1557</sup> y finalmente Julio Aquiles que en 1554 había concluido el dorado y la pintura.

---

<sup>1554</sup> MORENO MENDOZA, Arsenio. «La pintura en...», p. 90.

<sup>1555</sup> *Ibid.* p. 90.

<sup>1556</sup> RUIZ FUENTES, Vicente. «El pintor Julio...», p. 85.

<sup>1557</sup> MORENO MENDOZA, Arsenio. «La pintura en...», p. 91.

Gracias a Ruiz Fuentes sabemos que el retablo era “precioso, estilo plateresco<sup>1558</sup>”. Constaba de tres calles, enmarcadas por columnas pareadas. En la hornacina de la calle central se encontraba una talla de la *Virgen Purísima* de tamaño natural sostenida por ángeles y coronada por la Santísima Trinidad. En las calles laterales se encontraban cuatro tablas en los cuatro ángulos del entablamento con “pasajes de la historia de María y la de su Santísimo hijo”<sup>1559</sup>. En las basas se encontraban otros cuadros más pequeños y el busto del fundador en una de las columnas de la izquierda. Tras la Guerra Civil el retablo resultó muy dañado. Hoy quedan los pares de columnas laterales, la balaustrada; el friso superior, adornado con grutescos y coronado por un par de óvalos, así como un casamiento donde debió alojarse la imagen de la Virgen<sup>1560</sup>.

Como indicamos el acercamiento de Cobos a la pintura mural se produjo tras visitar la iglesia de San Salvador de Bolonia. Pocos años después el Comendador de León decidió construir una capilla funeraria para su familia, conocida como la Sacra Capilla del Salvador, en la que Julio Aquiles aportó algunas trazas. Gracias a Ruiz Fuentes, sabemos que en junio de 1555 Domingo Beltrán, imaginero de Otanco se obligó a hacer “... tres filateras... conforme a un dibuxo que esta fecho de mano de Julio, con el que esta començado a hazer la una... e a llevar en cada una de ellas un festón raçimo de el anchura e gordura e largura que convenga para la dicha obra e como lo ordenare Vandelvira e Julio, con parecer del señor Deán...”<sup>1561</sup>.

Nosotros, en ausencia de documentación, no nos encontramos en disposición de aventurar si Aquiles realizó labores de escultura, pero si pensamos que debía tener ciertos conocimientos que le permitieran participar en las tasaciones.

La labor de Aquiles como diseñador o tracista debió de ser importante, puesto que durante sus años en Italia y en Granada trabajó con arquitectos que estaban realizando algunas de las obras más importantes del momento. En este sentido, no nos resulta extraño que el

---

<sup>1558</sup> RUIZ FUENTES, Vicente. «El pintor Julio...», p. 86.

<sup>1559</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>1560</sup> *Ibid.* p. 86.

<sup>1561</sup> RUIZ FUENTES, Vicente. «El pintor Julio...», p. 86.

artista también diera las trazas a Vandelvira para la construcción de la portada de su casa en la collación de Santa María<sup>1562</sup>.

Como recoge Martínez, el poder adquisitivo adquirido por Julio fue considerable. Además de un esclavo, contaba con varias residencias<sup>1563</sup>, incluyendo, posiblemente, la casa de la calle San Lorenzo. La peculiaridad de esta casa es la existencia de una falsa cúpula, donde aún se encuentran restos de la decoración pictórica realizada al temple. En las pechinas se hallan las efigies de los cuatro Padres de la Iglesia, enmarcadas por grisallas, que posiblemente, fueran realizadas por el propio pintor<sup>1564</sup>.

La actividad de Aquiles no sólo se limitó a Úbeda, sino que emprendió numerosos proyectos en la provincia<sup>1565</sup>. A través de su testamento 1556<sup>1566</sup> conocemos la existencia de ciertas obras que quedaron inconclusas: como el retablo de Mayor Zambrana, el retablo de Beatriz Megía, el de la Capilla de los Segura en la iglesia de Santo Tomás, una imagen encargada por Francisco de Haro y una habitación en la casa de Alonso Villaroel<sup>1567</sup> (medico de Cobos) en la collación de Santo Domingo<sup>1568</sup>. Además, sabemos que trabajó en otras localidades de Jaén como Torreperogil<sup>1569</sup> y Segura de la Sierra<sup>1570</sup>.

---

<sup>1562</sup> Comenzó a construir su residencia en la collación de Santa María c. 1550, año en el que le dio las trazas a Andrés de Vandelvira de una sencilla portada para su casa. La construcción duraría unos 4 años, fecha en la que vendió definitivamente su residencia en la Alhambra. MARTÍNEZ ELVIRA, Juan Ramón. «Julio de Aquiles...» p. 22

<sup>1563</sup> *Ibidem*. p. 22. Una fue vendida a Sebastián de Córdoba en 1556.

<sup>1564</sup> MORENO MENDOZA, Arsenio. «La pintura en...», p. 88.

<sup>1565</sup> Una de las obras atribuidas era una Sagrada Familia que estaba expuesta en la Sala Capitular de la Catedral de Jaén.

<sup>1566</sup> Apéndice documental, 7.

<sup>1567</sup> RUIZ FUENTES, Vicente. «El pintor Julio ...», p. 87.

<sup>1568</sup> MORENO MENDOZA, Arsenio. «La pintura en ...», p. 89.

<sup>1569</sup> El retablo de Torreperogil comenzó a gestarse en noviembre de 1555. Los maestros encargados de la pintura fueron Julio de Aquilis y Hernando Cañamero (vecino de Jaén) junto con los entalladores Juan Pérez y Juan Barba. El retablo no se llegó a concluir por lo que en 1587 se comenzó a construir otro nuevo. A pesar de todo, según Ruiz Fuentes en el retablo se pueden admirar grutescos que remiten a los de la capilla del Dean Ortega en San Nicolás de Bari. RUIZ FUENTES, Vicente. *Contratos de obras...*, p. 961

<sup>1570</sup> *Ibidem*. p. 951. La relación con esta localidad fue identificada por Ruiz Fuentes, puesto que el 5 de febrero de 1551 Aquiles otorgó un poder a un vecino de la villa para que cobrase de la parroquia los diezmos, frutos y otras cosas, pero no especifica lo que

### 5.2.3. La estela de Julio Aquiles en la pintura mural jiennense en la segunda mitad del siglo XVI.

La presencia del maestro romano en Úbeda convirtió a la ciudad en uno de los centros pictóricos más relevantes de Andalucía Oriental. Desde su taller se impulsó el empleo de diversas técnicas murales a fresco y, sobre todo, a seco. Además, renovó los programas iconográficos introduciendo la imitación de arquitecturas y paramentos mediante los estucos, delicadas decoraciones de grutescos e incluso sentó las bases para las futuras decoraciones de bóvedas.

Entre los artistas surgidos del taller de Úbeda se encuentran Gaspar Becerra, que pronto marchó a Italia y posteriormente trabajó para Felipe II en el Pardo y en el Alcázar, Antón Sánchez, un pintor esencial en la difusión de la pintura mural en Jaén y Antonio Aquiles, el único hijo que continuó la carrera del padre.

No es momento de abordar la larga y prolífica trayectoria de Gaspar Becerra; pero si nos parece interesante apuntar la repercusión que, a nuestro juicio, pudo tener la relación del joven con los maestros de la Alhambra, en su marcha a Italia.

Hasta el momento no hay constancia documental sobre la fecha ni el lugar exacto donde llegó, por lo que su estancia en Roma se acota en torno a su ingreso en la Cofradía de San Lucas en 1544 y la presencia en Burgos en 1558.

Es difícil pensar que Becerra viajara sólo. Lo más probable es que acompañara a algún embajador o prelado<sup>1571</sup>. En este sentido la inserción en el círculo de pintores de la Alhambra le brindó numerosas conexiones sociales y artísticas. Entre ellas, el acercamiento a Diego Hurtado de Mendoza (hermano de Luis Hurtado de Mendoza), embajador de Venecia

---

realizó exactamente. Podría estar relacionado con la relación existente en el testamento donde se indica que el acreedor es el Concejo de la villa.

<sup>1571</sup> REDÍN MICHAUS, Gonzalo. *Pedro Rubiales, Gaspar ...*, p. 162. Publicaciones recientes apuntan la posibilidad Juan Alvarez de Toledo, cardenal de Burgos (1537-1550) y de Santiago de Compostela (1550-1557) fuera su preceptor, puesto que en una misiva enviada a Florencia anuncia a Becerra como “mi criado”. Sin embargo, consideramos que su protección comenzaría años más tarde. GARCÍA FRIAS-CHECA Carmen. *Gaspar Becerra y las pinturas de la Torre de la Reina en el Palacio de El Pardo*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2005, p. 12.

desde 1537 hasta 1545, año en el que se trasladó a Roma tras ser designado embajador español del Emperador ante la Santa Sede<sup>1572</sup>.

En su órbita veneciana se gestó un conocido círculo de humanistas en el que, en 1541, coincidieron Paulo Giovio y Giorgio Vasari. No hay constancia de que Becerra estuviera en Venecia, ni se aprecian aires en su obra; sin embargo, resulta interesante que durante el periodo en el que Becerra trabajó con Giorgio Vasari<sup>1573</sup>, Diego residiera en Roma. Además en la campaña de Túnez de 1535, Giovio había conocido a Francisco de los Cobos, y posiblemente también a Luis Hurtado de Mendoza, capitán general de la Alhambra y mecenas de Julio Aquiles y Alexandre Mayner. Así pues igual que Giovio sugirió a Alejandro Farnese<sup>1574</sup> que contratara a Vasari para la ejecución de las obras, es posible que Diego Hurtado propusiera la incorporación del joven español al taller del artista aretino. Hecho que, además, quedaría justificado tras el ingreso de Becerra en la Cofradía de San Lucas encabezada por Perino del Vaga<sup>1575</sup> en 1544<sup>1576</sup>.

Integrado en su taller, Vasari menciona que “le ayudó más que nadie Becerra”<sup>1577</sup>. De esta forma se corroboran las palabras de Tormo cuando dijo: “era pues, Becerra, seguramente, el jefe del taller decorador, artista

---

<sup>1572</sup> Cargo que ostentó desde el 20 de febrero de 1545 hasta el 3 de diciembre de 1546. VERZOSA Juan de, MAESTRE, José María. *Anales del reinado de Felipe II*. Madrid: CSIC - CSIC Press, 2002, p. 32.

<sup>1573</sup> Concretamente entre julio de 1545 y septiembre de 1546. REDÍN MICHAUS, Gonzalo. *Pedro Rubiales, Gaspar ...*, p. 162.

<sup>1574</sup> Diego, uno de los principales humanistas del renacimiento español, era hermano de Luis, III Conde de Tendilla y de Francisco Mendoza, sucesor del cardenal Farnese en la gestión administrativa de la Catedral de Jaén en 1538. GALERA ANDREU, Pedro. «El paso invisible por Jaén de un gran mecenas del Renacimiento, el cardenal Alejandro Farnesio». *ELUCIDARIO*, 3 (2007), p. 72.

<sup>1575</sup> Recordemos además que Perino, fue antiguo compañero de Machuca y Aquiles en las Logias Vaticanas y maestro principal del Palacio Doria, por lo que las técnicas aprendidas en Granada y Úbeda entrarían en consonancia con el modo de proceder de los maestros italianos.

<sup>1576</sup> Precisamente fueron las pinturas realizadas por Perino en el Palacio de Andrea Doria en Génova las que fascinaron al cortejo de Carlos V en su acompañamiento a la coronación como emperador en Bolonia en 1530, motivando el gusto por la pintura mural en España. De hecho pocos años después Francisco de los Cobos (en 1533) y Luis Hurtado de Mendoza (1536) contrataron a los pintores Julio y Alexander, que habrían trabajado con Perino para que decoraran palacios en España, al igual que años más tarde hizo Álvaro de Bazán en el Viso del Marqués.

<sup>1577</sup> TORMO, Elías. «Gaspar Becerra. Notas...», p. 121.



que en gran parte estaría ya formado como tal, y singularmente en la técnica difícil del fresco<sup>1578</sup>.

Finalmente destacar, el sustrato iconográfico portado por Becerra a Italia. En este sentido, una de las muestras más evidentes de su paso por Granada se encuentra en la *Figura in volo*, realizada al óleo sobre el techo de madera del Palacio Máximo en Roma c.1550-1552.

En definitiva, pensamos que la experiencia adquirida en el círculo de pintores en Granada y Úbeda, proporcionó a Becerra el conocimiento de las técnicas y habilidades necesarias para su marcha a Italia y su incorporación en la Cofradía de Pintores de la capital del Tíber, además de vínculos esenciales para su incorporación en los talleres más relevantes del momento.

Centrándonos en los pintores que continuaron la senda de Aquiles en España, uno de los más relevantes fue Antonio Sánchez Ceria.

A pesar de las numerosas lagunas existentes sobre su formación y procedencia uno de los elementos clave de su pintura es el marcado carácter italiano.

Uno de los primeros en relacionar a Antonio Sánchez Ceria con los pintores italianos de la Alhambra fue Domínguez Cubero, pero hasta el momento, no se había demostrado la conexión del pintor con Aquiles y Mayner<sup>1579</sup>. Tras hallar su presencia en Granada en 1542 se corrobora la relación del artista con los pintores italianos en Granada y en Úbeda.

A nuestro juicio, tras la intervención en el Palacio de Cobos, continuó formando parte del taller de Aquiles. Una de las primeras intervenciones debió ser en la decoración de la Capilla del Camarero Vago. En ella, pudo practicar diversas técnicas pictóricas como los estucos marmoleados (que empleó posteriormente en San Clemente) y establecer contacto con el entallador Juan de Reolid, con quien trabajó años más tarde.

La primera obra en solitario de la que tenemos noticia es el dorado del sagrario del escultor Luis de Aguilar para la Iglesia de San Juan en 1549<sup>1580</sup>.

---

<sup>1578</sup> *Ibidem*, p. 122.

<sup>1579</sup> DOMINGUEZ CUBERO, José «Pintores giennenses del ...», p. 157.

<sup>1580</sup> *Ibidem*, p. 158.

1550 fue un año de gran actividad. Pintó el retablo de la ermita de la Cofradía de Santa Isabel, donde se simulaba un arco triunfal rodeado de grutescos y plateados con dibujos esgrafiados sobre fondos blancos o anaranjados "...por que parecen todo ora es cosa nuevo..."<sup>1581</sup>. Además pintó varios tableros al óleo: una Santa María, un Calvario o una María Magdalena, asida a la cruz.

En 1550 se casó con María de Quesada, hija del pintor Francisco Fernández de Quesada<sup>1582</sup>. En ese año, ya había obtenido el título de maestro y contaba con una experiencia consolidada, por lo que don Juan Sánchez de Ocón (beneficiado de Bengíjar), lo eligió para tasar las pinturas del retablo de la *Quinta Angustia* realizado por Pedro Machuca para la capilla de Pedro de Ocón (arcediano de Úbeda) en Jaén<sup>1583</sup> en la que también participó Pietro Sardo. Tras la tasación del retablo de Ocón, Sardo debió quedar satisfecho con el buen hacer de Sánchez Ceria puesto que seguidamente trabajaron juntos en el retablo de la Capilla de don Pedro López de Córdoba en la iglesia abacial de la Mota.

Desde entonces Sánchez realizó numerosas obras y tasaciones. Además creó un obrador en el que participaron Antonio Medina, un mozo de catorce años y Pedro Raxis "el mozo" (hijo de Pietro Sardo), cuyo contrato de aprendizaje se firmó en 1552<sup>1584</sup>.

Al año siguiente comenzó a colaborar con Miguel Sánchez en el dorado del retablo que Juan de Reolid había tallado para la capilla del clérigo Juan Ramirez de Morales en la iglesia de San Miguel de Jaén.

Como apunta Ruiz Campos en 1553, de mano del auge de la devoción y la expansión del culto a la Virgen de la Cabeza, comenzó a realizarse un templo nuevo en Andújar que sustituiría al medieval y que debía incorporar "un amueblamiento a lo romano"<sup>1585</sup>. En el retablo participaron Francisco Verdejo, Antonio Sánchez pintor del retablo, casi terminado en 1554.

---

<sup>1581</sup> *ibid*, p. 159.

<sup>1582</sup> ALMANSA MORENO, JOSÉ MANUEL. *Pintura mural del ...*, p. 89.

<sup>1583</sup> Tras la tasación, en la que también participó Pietro Sardo, se inició un contencioso entre el comitente y el pintor que concluyó con la modificación del retablo de mano de Luis Machuca. ALMANSA MORENO, JOSÉ MANUEL. *Pintura mural del ...*, p. 90. DOMINGUEZ CUBERO, José «Pintores giennenses...», pp. 157-158.

<sup>1584</sup> *Ibidem*, p. 158.

<sup>1585</sup> RUIZ CAMPOS, María Clara, *La pintura del ...* p. 25.

Al tiempo que trabajaba en el retablo de la Capilla Mayor del Santuario de la Virgen de la Cabeza de Jaén, aceptó la realización de un “mural para la ermita de San Clemente de Andújar”, encargada por la Cofradía del titular. Para su realización pidió 7 ducados por la muestra y las condiciones y 42 por la ejecución<sup>1586</sup>.

En el contrato se especifican las condiciones para la realización de un retablo fingido en color piedra, con columnas y delimitaciones de encasamientos para lo figurado, simulando materiales nobles como el mármol o el jaspe. Las figuras debían ser dibujadas “al modo Italiano” tendrían ciertas partes encarnadas y las diademas y frisaduras de las ropas serían realizadas con oro. La técnica empleada sería el óleo<sup>1587</sup>. De esta forma, nos encontramos ante la representación de una arquitectura fingida heredera de la técnica empleada por su maestro en la Capilla del Camarero Vago de Úbeda, así como ante la consolidación del óleo sobre muro.

El éxito de esta obra debió de ser muy importante. En efecto, poco después asumió la pintura de la fuente de la Magdalena en Jaén, labor que debió coincidir con las obras de remodelación del espacio y que se complementaba con la decoración de azulejería en el arrimadero<sup>1588</sup>.

En la Fuente de la Magdalena de Jaén participó Miguel Sánchez e igual que en la ocasión anterior, también debió de contar con sus ayudantes, entre los que destacaría el joven Raxis. En el contrato se indica que Sánchez debía dorar y policromar la reja ornamentada con rosetas y otros adornos en chapa recortada y repujada que acababa de hacer el rejero Agustín de Aguilar. Por otra parte, debía “restaurar un mural en la parte alta del muro circular perimetral, una galería de retratos de los monarcas del Reino desde que Jaén pasó a Castilla, en 1246, bajo Fernando III”<sup>1589</sup>.

Tras estas intervenciones, es posible que Sánchez realizara otras pinturas murales que se encuentran dispersas en la provincia. Entre ellas, Cubero propuso su intervención en la parroquia de *Nuestra Señora de la Asunción de Villacarrillo* y en el *Hospital de Santiago* de Úbeda donde también trabajó Pedro Raxis (nieta de Pietro Cavaro)<sup>1590</sup>.

---

<sup>1586</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>1587</sup> DOMINGUEZ CUBERO, José «Pintores giennenses ...», p. 184.

<sup>1588</sup> ALMANSA MORENO, José Manuel. *Pintura mural del ...*, p. 92.

<sup>1589</sup> DOMINGUEZ CUBERO, José «Pintores giennenses del ...», p. 162.

<sup>1590</sup> *Ibidem*, p. 163.

Finalmente destacar al heredero de Julio. Antonio Aquiles fue bautizado el 11 de julio de 1545 en la Parroquia de Santa María de la Alhambra<sup>1591</sup>. Era el tercero de los siete hijos de Julio Aquiles e Isabel de Monzón<sup>1592</sup>. Sabemos poco de sus primeros años de formación, pero pensamos que durante su más tierna infancia aprendió el oficio de pintor en el taller de su padre en Granada y, sobre todo, en Úbeda.

Según Ruiz tras la muerte de Aquiles en 1556, Antonio heredó el taller encargándose de terminar las obras inconclusas recogidas en el testamento de Aquiles. Este hecho, explicaría la ausencia de noticias del artista, aunque también es posible que trabajara en otros centros o, incluso, que viajara a Italia.

A pesar de la relevancia que debió alcanzar durante su carrera, son escasos los documentos que se han conservado, por lo que resulta complejo trazar con precisión la vida y obra del artista.

Su primer trabajo conocido es la pintura de la reja de la capilla del Dean Ortega, realizada antes de 1570. A continuación, Moreno que Antonio Aquiles también hizo dos historias pintadas para el retablo mayor de la Iglesia de San Isidro<sup>1593</sup>. A pesar del conocimiento de estas labores, la primera obra documentada es la contratación del dorado del retablo del Consejo de Úbeda (en la capilla de la Sala de Plenos) en octubre 1578. Según Ruiz Fuentes, la obra se realizó en entorno a 1580. Junto al dorado también efectuó varias escenas de pincel: dentro de una cornisa una escena del *Descendimiento de la Cruz*, y abajo, en los dos tableros centrales, las figuras de *San Miguel y Santiago*.

La siguiente noticia que ofrece Ruiz Fuentes es de septiembre de 1584. En esta fecha, Antonio Julio Aquiles es requerido para tasar el retablo de la Villa de Socuéllamos realizado por Miguel Barroso. En febrero de 1585, el artista cedió al pintor ubetense Pedro de Herrera la realización de un cuadro en el que se representaban: "...los quinze misterios del rosario/y en los rincones unos ángeles con unos rosarios y detrás de la imagen un encasamiento pintado con su moldura a la redonda, que lo ate, y su remate enzima..."<sup>1594</sup> con unas dimensiones de casi 4,5 m en todo el lateral.

---

<sup>1591</sup> Apéndice documental, 6.

<sup>1592</sup> RUIZ FUENTES, Vicente. «El pintor Julio ...», p. 84.

<sup>1593</sup> MORENO MENDOZA, Arsenio. «La pintura en ...», p. 92.

<sup>1594</sup> *Ibidem*, p. 90.

Se desconocen los motivos de la cesión, pero es posible que detrás de ella se encuentre la intención de realizar el dorado, estofado y pintado del retablo de la capilla del Hospital de Santiago, cuyas primeras gestiones empezaron a principios de 1586. En el concurso de la obra del retablo participaron Pedro Raxis, Gabriel Rosales y Antonio Aquiles “al parecer, pintando, dorando y estofando partes del retablo, conjuntamente con otros opositores”<sup>1595</sup>. Pero en mayo de 1586 tanto el patronazgo del Hospital como los maestros que él mismo contrató para ejecutar la obra del retablo, otorgaron un poder a fin de “seguir, fenecer e acabar el pleito a causa que trata Antonio de Aquiles, vecino de esta ciudad, sobre el pintar, dorar y estofar del dicho retablo...”<sup>1596</sup>.

Ruiz Fuentes sugiere que Aquiles trajo a Pedro y Gabriel Rosales para colaborar. Sin embargo, la obra, de un valor de 3900 ducados, estaba condicionada por Barroso que insistía constantemente en que sólo intervinieran Raxis y Rosales, excluyendo al maestro Aquiles, posiblemente por motivos personales<sup>1597</sup>. A continuación encontramos su presencia en Castellar en 1588 donde realizó el dorado, estofado y la pintura del retablo de la iglesia<sup>1598</sup>.

A pesar de la escasez de referencias, pensamos que Antonio debió de ser un pintor de una gran cualificación y versatilidad, puesto que además de las obras citadas, siguió la estela de su padre en cuanto a la realización de diseños para vidrieras, e incluso según Cambil entre 1591 y 1595 trabajó en la Alhambra “Antonio Aquilio, pintor, maestro de hacer vidrieras vecino de esta ciudad de Granada”<sup>1599</sup>. En este sentido, es posible que interviniera en la realización de las vidrieras nuevas de la Alhambra, tras la explosión del polvorín.

### 5.3. “Aquí se formaron los ingenios españoles”

Con esta máxima de Pacheco damos paso al último apartado de nuestro estudio. Las palabras del artista podrían conducirnos a pensar que estos grandes ingenios como Pedro Raxis, Mohedano o Blas Ledesma se

---

<sup>1595</sup> *Ibid*, p. 90.

<sup>1596</sup> *Ibid*, p. 90.

<sup>1597</sup> *Ibid*. p. 90.

<sup>1598</sup> MORENO MENDOZA, Arsenio. «La pintura en ...», p. 92.

<sup>1599</sup> CAMBIL CAMPAÑA, Isabel. GALERA MENDOZA, Eshter. «Vidrieras clasicistas en ...», p. 120.

formaran con Aquiles y Mayner en la Alhambra. Sin embargo, no aparecen en la documentación y desde el punto de vista biológico resulta imposible puesto que pertenecen a generaciones distintas, incluso a las de los aprendices del taller de la Alhambra.

Más allá del aprendizaje directo, la repercusión de Aquiles y Mayner en la segunda mitad del siglo XVI se encuentra en la reproducción o realización de técnicas murales similares como pueden ser los estucos (aunque como vimos se realizaron en yeso); las pinturas de grutescos señaladas por Pacheco; el naturalismo de las Salas de las Frutas que, como apuntó Torrijos, es el germen de la pintura de bodegones<sup>1600</sup>, e incluso, en la proliferación de las pinturas de batallas, pues fue precisamente tras su paso por Granada, cuando Felipe IV decidió pintar su singular sala de Batallas en el Escorial.

Así, percibimos que, aunque en Granada o Jaén no se formó una escuela de decoradores (entendida como un singular estilo pictórico que compartieron los discípulos de los artistas) la sombra de Aquiles y Mayner se extiende hasta bien entrado el siglo XVII, e, incluso el XVIII, puesto que el punto de partida de la floreciente pintura mural granadina del setecientos, se encuentra en la restauración del Peinador de la Reina para la visita real de 1729.

Nos encontramos, por tanto, ante un amplio panorama imposible de analizar en este momento (aunque sin duda mantiene viva la investigación futura). No obstante, nos gustaría concluir planteando la influencia de las pinturas de la Alhambra en la trayectoria de Pedro Raxis (principalmente como muralista) y Blas Ledesma<sup>1601</sup>, artistas que nos permiten presentar la evolución de la pintura mural en Granada en la segunda mitad del siglo XVI, y que nos sitúan ante el punto de partida de un nuevo periodo en la decoración mural granadina y andaluza.

Pedro Raxis perteneció a una de las familias de artistas más influyentes en Jaén y Granada en los siglos XVI y XVII.

El iniciador de esta importante saga fue Pedro Sardo, procedente de Cagliari (Cerdeña, Italia)<sup>1602</sup>. Tras desposarse con Catalina González, el

---

<sup>1600</sup> LÓPEZ TORRIJOS, Rosa. «La Escuela de...», p. 47.

<sup>1601</sup> PACHECO, Francisco. El arte de... p. 43.

<sup>1602</sup> Era hijo de Nicolás Raxis y Catalina Lopi y en 1528 aparece como “estante” en Alcalá la Real. Esta referencia indica que su residencia en la ciudad aún no era permanente por lo que algunos autores han sugerido que durante estos años trabajara

pintor sardo, desarrolló la mayor parte de su carrera en Alcalá la Real y en otras localidades aledañas, aunque se conservan pocas de sus obras: un retablo en la Iglesia de Santa Ana y otro en la ermita de San Marcos, y algunas pinturas en la iglesia de Nuestra Señora de las Angustias y de la Consolación<sup>1603</sup>.

Fruto del matrimonio de Pedro Sardo y de Catalina González nacieron doce hijos. De ellos, los siete varones continuaron el oficio del padre aprendido en el prolífico taller. Los más activos fueron Pedro, Melchor, Miguel y Nicolás. Junto a ellos, en ocasiones, colaboraban otros artistas como Jussepe de Burgos que participó en la realización del retablo mayor del convento de franciscanos de Loja<sup>1604</sup>.

Un mecanismo frecuente era la integración de los jóvenes aprendices en otro taller para completar su formación. Es el caso de Pedro, que entró en el taller de Antonio Sánchez Ceria en 1552<sup>1605</sup>. Esta colaboración resultó muy fructuosa puesto que durante su aprendizaje, pudo conocer los modelos iconográficos y las técnicas pictóricas empleadas por los maestros de la Alhambra a través de uno de sus discípulos directos e incluso, es posible que el joven formara parte de las decoraciones murales realizadas por el maestro en los años cincuenta.

A nuestro juicio, la colaboración de Pedro Raxis (hijo de Pedro Sardo) y de Antonio Sánchez Ceria, es el eslabón entre la pintura de Aquiles y Mayner y Pedro Raxis “el mozo”, puesto que el joven pudo aprender de su tío a su retorno a Alcalá.

Pedro Raxis “el mozo” nació en Alcalá la Real en 1555<sup>1606</sup>. Su formación temprana discurrió en el taller familiar donde bajo la dirección de su abuelo, trabajaron su padre Melchor Raxis y sus tíos Pedro, Nicolás, Miguel y Pablo<sup>1607</sup>. Lázaro Gila plantea que estas enseñanzas se completaran con la integración en el taller de algún maestro foráneo.

---

en Granada GILA MEDINA, Lázaro. «Los Raxis: importante familia de artistas del Renacimiento andaluz». *Archivo Español de Arte*, 60, 238 (1987), p. 168.

<sup>1603</sup> *Ibidem*, p. 169.

<sup>1604</sup> *Ibid.* p. 170.

<sup>1605</sup> Esta colaboración, pudo gestarse durante la colaboración de Pedro Sardo y el pintor giennense en el retablo en la Iglesia Abacial de Alcalá.

<sup>1606</sup> GILA MEDINA, Lázaro. «Los Raxis: importante ...», p. 173.

<sup>1607</sup> GILA MEDINA, Lázaro. «En torno a los Raxis Sardo: Pedro de Raxis y Pablo de Rojas en la segunda mitad del Siglo XVI». *Atrio: revista de historia del arte*, ( Sevilla), 4 ( 1992), p. 36

Nosotros pensamos que, Pedro Raxis aprendió en el taller familiar de Alcalá aprovechando la existencia de numerosas estampas, grabados y libros procedentes de Italia<sup>1608</sup>; así como las novedades técnicas aportadas por su tío Pedro Raxis.

Este aprendizaje unido a la pericia y las habilidades innatas del artista, condujeron a Ceán a sospechar “que haya estudiado en Italia por la buena manera que tenía de pintar, por la exatitud de su dibuxo y por el delicado gusto en los grutescos”<sup>1609</sup>; y, además, explican la extraordinaria producción de pinturas murales realizadas por Pedro de Raxis en la provincia de Jaén y en Granada, donde llegó en torno a 1579<sup>1610</sup>, posiblemente de manos de tu tío Pablo<sup>1611</sup>.

Gran parte de la producción pictórica de Raxis se localiza en Granada donde el 1 de febrero de 1581<sup>1612</sup> se integró en la Hermandad y Caridad del Hospital del Corpus Cristi, junto a los demás artistas de la ciudad y a la que perteneció hasta su muerte el 15 de abril de 1606<sup>1613</sup>. Sin embargo, la mayor parte de su trayectoria como muralista la ejerció en la actual provincia de Jaén. La primera gran obra en la que participó fue el ornato del conjunto del Hospital de Santiago de Úbeda entre 1585 y 1588<sup>1614</sup>.

---

<sup>1608</sup> *Ibidem*, p. 35. Según Gila, Pedro Sardo, Juan y Miguel en su viaje a Italia en 1567 trajeron libros e importante material gráfico.

<sup>1609</sup> CEÁN BERMUDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Viuda Ibarra, 1800, ed. Manuel Morán Turina. Madrid: Akal, 2001, t. IV, pp. 161-162

<sup>1610</sup> Año en el que se desposó con Melchora Marín (hija del pintor Juan de Orihuela.), con quien tuvo tres hijos: Felipe(1586), Bartolomé (1592)y Pedro(1599). GILA MEDINA, Lázaro. «En torno a...»,p. 37

<sup>1611</sup> GILA MEDINA, Lázaro. «Aproximación a la vida y obra del pintor y estofador alcalaíno-granadino Pedro Raxis». *Archivo Español de Arte*, 76,304 (2006), p. 392.

<sup>1612</sup> A ella perteneció su suegro Juan de Orihuela entre el 28 de enero de 1564 hasta 1574. Normalmente los pintores continúan en la cofradía hasta su muerte, a menos que sean expulsados, pero en este caso no sabemos el motivo de su salida.

<sup>1613</sup> Cofradía del Corpus Christi, AIGM, , leg. XCV, nº: 1695-1709, fol. 19.

<sup>1614</sup> A nuestro juicio la decoración debió de realizarse en los años en los que no está documentado en Granada. Como recoge Gila Medina, en 1586 estofa una imagen de San Gil, hoy localizada en la Iglesia de Santa Ana y en 1588 contrata la pintura y el estofado del antiguo retablo de la Antigua en la Catedral. GILA MEDINA, Lázaro. «En torno a...»,p. 38. Como resultado pensamos que la intervención de Pedro Raxis en el Hospital de Santiago fue entre 1586 y 1588.



La decoración de la iglesia, sacristía y la espectacular escalera, perfectamente detallada por Almansa<sup>1615</sup>, tuvo una extraordinaria repercusión, por lo que durante los años siguientes Raxis encabezó la el ornato mural de varias bóvedas de iglesias en otras localidades de la provincia de Jaén en las que se desarrollan escenas del Antiguo y Nuevo Testamento, así como temas dedicados a la exaltación de la monarquía.

Acorde con Almansa, pensamos que, entre 1589 y 1592, Raxis y su equipo de colaboradores ornamentaron las bóvedas de la iglesia parroquial de Villacarrillo y la bóveda del presbiterio de la Catedral de Santa María de Baeza<sup>1616</sup>.

Entre todas ellas, nos gustaría resaltar la decoración pictórica de la iglesia de la Asunción de Villacarrillo, modelo paradigmático de otras bóvedas de la provincia de Jaén. Este espacio religioso descrito por Almansa, destaca por la decoración de sus bóvedas con variados motivos grotescos, formas geométricas dispuestas sobre mármoles fingidos, bellos paisajes en los que se desarrollan las historias e imponentes figuras de profetas pintadas a modo de grisallas sobre fondos grises y pardos alternados en la primera bóveda. Estas figuras, condujeron a Pérez Lozano y a José Almansa<sup>1617</sup> a relacionarlo con Miguel Ángel. Nosotros, pensamos que esta conexión pudo deberse al estudio del joven de la obra del artista florentino a través de los diseños traídos de Italia y también de los dibujos y grabados que circulaban por Alcalá y Granada.

A pesar de la novedad y de la belleza de las bóvedas pintadas, Raxis no realizó ninguna de este estilo en Granada, sino que ideó una nueva tipología en la que combinaba el trabajo en yeso y la decoración pictórica.

En 1597 Pedro Raxis, junto a Blas Ledesma y Diego Domecel decoraron la escalera del Convento de Santa Cruz la Real de Granada.

Esta construcción religiosa fue fundada por los Reyes Católicos sobre los antiguos terrenos de la antigua casa real nazarí. Aunque en un principio se levantó una estructura gótica en los claustros del edificio y en la iglesia, entre los siglos XVI y XVII se configuró la estructura definitiva del conjunto incluyendo la Escalera y el Claustro.

La escalera es el espacio que presenta un mayor interés. Como demostraron López Guzmán y Gila Medina, el contrato de albañilería de

---

<sup>1615</sup> ALMANSA MORENO, José Manuel. *Pintura mural del ...*, pp. 113-138

<sup>1616</sup> *Ibidem*, p. 153.

<sup>1617</sup> ALMANSA MORENO, José Manuel. *Pintura mural del ...*, p. 139.

la escalera se realizó el 26 de marzo de 1596. En el documento aparecen el obrero mayor de albañilería, Martín Díaz de Navarrete (alarife de la ciudad) el prior Alonso Cabrera y Francisco Gutiérrez, vecino de Antequera y autor de las trazas<sup>1618</sup>. El tiempo estipulado era de seis meses por lo que poco después de la firma se incorporó el cantero Cristóbal Vílchez.

Concluidos los trabajos arquitectónicos, el 2 de julio de 1597 se procedió a la contratación de la decoración pictórica. Los maestros encargados del dorado y la pintura eran Pedro de Raxis, Blas de Ledesma y Diego Domecel. En el contrato, se indica que el precio de la obra era de 2500 reales y se daban las condiciones específicas del dorado<sup>1619</sup>.

La escalera del convento de Santa Cruz la Real responde al esquema de escalera imperial de idea y dos vueltas. Sobre ella hallamos la bóveda de media naranja donde se desarrolla el programa iconográfico realizado en relieve policromado.

El conjunto ornamental de la bóveda se compone por elementos simbólico- religiosos, emblemas o simplemente decorativos, que como ya advirtieron los historiadores la sitúan como una de las precursoras del barroco en la ciudad<sup>1620</sup>. En este sentido, la gran innovación de Raxis y sus colaboradores es la singular conjunción entre los motivos geométricos vegetales y florales realizados en estuco y las decoraciones pictóricas.

Por otra parte, Raxis mantuvo una relación constante con su localidad natal donde continuó trabajando y donde realizó la decoración de la iglesia abacial de Santa María la Mayor de la Mota (c. 1599). Gracias a Gila Medina sabemos que en la decoración también trabajaría su hermano Nicolás, que fue sustituido por Melchor y Juan de Salamanca por una enfermedad. A través del documento de traspaso de Nicolás a Melchor en agosto de 1599 podemos conocer algunos detalles de las pinturas. La decoración se realizaría al óleo puesto que Nicolás ya se había encargado de “moler colores y en encolar y emprimar” pero también había preparado el oro para realizar el dorado. Además había comprado barniz, aceite de linaza, çircon, albayalde cardenillo y algodón.

---

<sup>1618</sup> LÓPEZ GUZMÁN, Rafael y GILA MEDINA, Lázaro. «La arquitectura de Granada a finales del siglo XVI. La escalera del Convento de Santa Cruz la Real». *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*.23 (1992), p. 165.

<sup>1619</sup> *Ibidem*, p. 166.

<sup>1620</sup> *Ibid.* p. 172.

Desafortunadamente, la abadía se quemó durante la Guerra de la Independencia por lo que no hay rastro de las pinturas<sup>1621</sup>.

Moreno y Almansa proponen la posibilidad de que Raxis o algún integrante de la familia también realizaran las pinturas de la ermita de Santa Ana de Alcalá, de la capilla de Santa Catalina de Alcaudete<sup>1622</sup>, y de Santa María de Cazorla<sup>1623</sup>.

Desde entonces, según Gómez Moreno, Raxis continuó trabajando en la realización de retablos como el de San Cecilio en Albolote(1603), Albolote (1609-1610), San Francisco(1614), Zubia(1616). Además, de retratos de arzobispos como de los Reyes Católicos que hizo para el Rey en 1621. Además en 1624 realizó la tasación de las pinturas realizadas por su hijo Bartolomé Raxis “que realizó un brutesco que está en el peinador”<sup>1624</sup>, Juan Ramirez de la Fuente y Alonso Reyes en la Alhambra<sup>1625</sup>.

Según Pacheco, la influencia de la pintura mural italiana también se evidencia en la paleta del cordobés Antonio Mohedano, considerado un especialista<sup>1626</sup> a pesar de la escasez de obras conservadas. Sin embargo, a falta de documentación sobre su formación, la mayor parte de los historiadores lo relacionan con los pintores del Viso del Marqués, compartiendo trabajo con otros pintores genoveses como Giambattista Castello “Il Bergamasco” o los hermanos Perolli, y con Cesari Arbasia<sup>1627</sup>

---

<sup>1621</sup>GILA MEDINA, Lázaro. *Arte y artistas del Renacimiento entorno a la Real Abadía de Alcalá la Real*. Granada: Universidad de Granada, 1991, p. 317.

<sup>1622</sup> ALMANSA MORENO, José Manuel. *Pintura mural del ...*, p. 159.

<sup>1623</sup> *Ibidem*, p. 169.

<sup>1624</sup> GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. «Transformaciones cristianas de...»,p. 44.

<sup>1625</sup> Como ya recogió Gómez Moreno el tasador de las pinturas en 1624 fue Pedro Raxis. GÓMEZ MORENO MARTÍNEZ, Manuel. «Los pintores Julio...»,p. 207. intervino en la tasación de las pinturas de 1624. (Artistas...19) CARRASCO DE JAIME Daniel José. «Hacia una teoría consensuada y conciliadora del estilo hispano-sardo: maestro pintores en Cerdeña y Pedro Raxis el Viejo en Alcalá la Real». Cuadernos de arte e iconografía. 13, 26 (2004), p. 461.

<sup>1626</sup> PEREZ SÁNCHEZ, Alfonso. *Pintura barroca en España (1600 -1750)*. Madrid: Cátedra.1992.,p. 173.

<sup>1627</sup>Normalmente se asociaba al pintor Cesare Arbasia y Antonio Mohedano al Viso del Marqués, pero la investigadora Rosa López, argumentó que el pintor del Viso es Cesare Bassi. LÓPEZ TORRIJOS, Rosa. «Sobre pintores italianos en España (Castello, Perolli

que trabajó en el Sagrario de la Catedral de Córdoba junto al pintor cordobés Pablo de Céspedes. Por tanto, la influencia italiana, debió adquirirla a través de los artistas del Viso o de Córdoba.

El último artista mencionado por Pacheco es Blas de Ledesma<sup>1628</sup>. Ledesma fue uno de los pintores más destacados en el desarrollo de pintura de bodegones en España. Hasta el momento son pocas las noticias que tenemos sobre su vida; sin embargo, paulatinamente van apareciendo documentos que nos ayudan a esclarecer la carrera de un artista, cuya trayectoria tuvo una extraordinaria relevancia en Andalucía Oriental.

Como indicamos, el texto de Pacheco sugiere que Ledesma se había formado con los pintores Aquiles y Mayner. Aunque no conocemos la fecha de nacimiento, como apunta García Cueto, Ledesma pertenece a una generación posterior por lo que su aprendizaje debió gestarse en el círculo de Machuca<sup>1629</sup>.

Uno de los primeros documentos referentes a la vida del artista es el examen realizado por Ledesma para obtener la maestría en Málaga en 1587. En él se cita al pintor como “vecino de Granada” hecho que corrobora su residencia en la capital del Darro. Según García Cueto la decisión de realizar el examen en Málaga pudo deberse a la presencia de algún familiar, concretamente de Francisco Ledesma<sup>1630</sup>.

Hasta el momento no se tenían noticias sobre el artista hasta 1597, años en el que comenzó a trabajar en la escalera del Convento de la Santa Cruz; sin embargo, hemos constatado su presencia en la ciudad al menos desde el 1 de abril de 1589 cuando “hizo ciertas cosas para el monumento (Hospital del Corpus), las cuales se aprecian en doce reales y dixo que las dava por su entrada”<sup>1631</sup>. Este documento inédito evidencia el retorno de

---

y el falso Cesare Arbasia en el Palacio del Viso)». En: *In sapientia libertas*. Madrid: Museo del Prado, 2007, p. 201.

<sup>1628</sup> Para abordar la problemática sobre diferenciación entre Blas de Ledesma, Blas de Prado y la vinculación con Cotán veáase: . TORRES MARÍN, Ramón. *Blas Ledesma y el bodegón español*. Madrid. 1978, pp. 87-125 .

<sup>1629</sup> GARCÍA CUETO, David. «El examen de pintor de Blas de Ledesma en Málaga (1587). *Archivo Español de Arte*, 92, 365 (2019), p. 94.

<sup>1630</sup> *Ibidem*, p. 94. Alcaide del gremio de pintores de Málaga en 1534, y activo temporalmente en Granada donde realizó las pinturas del guardapolvos del retablo de Santa Bárbara de la catedral en 1524.

<sup>1631</sup> Cofradía del Corpus Christi, AIGM, , leg. XCV, n°: 1695-1709, fol. 4.

Ledesma a Granada poco después de la obtención de la maestría en Málaga. Un hecho que no resulta extraño, puesto que el examen realizado lo habilitaba para trabajar “en todas las demás ciudades villas y lugares de los reinos y señoríos de su Majestad”<sup>1632</sup>.

En este contexto pensamos que, como maestro en Granada, pudo trabajar en las obras de restauración del Peinador encabezadas por Damián Pino<sup>1633</sup> y posiblemente fue uno de los maestros encargados de la consolidación y restauración de los Cuartos de las Frutas y de la Estufa tras la explosión del polvorín en 1590. A nuestro juicio, las intervenciones en los techos y muros de estos paradigmáticos conjuntos sentaron las bases de su fama de pintor de frutas y de grutescos<sup>1634</sup> recogida por Pedro de Rojas en el *Paraíso cerrado*<sup>1635</sup> y por Ceán, cuando indica que fue “uno de los que imitaron...la buena manera en el fresco y grotescos que Julio y Alexandro habrían traído de Italia”<sup>1636</sup>.

Por otra parte, en esos años Pablo y Pedro Raxis también colaboraban con la Alhambra, por lo que pudo forjarse aquí la colaboración en la decoración del convento de Santa Cruz la Real en 1598<sup>1637</sup>. Esta bóveda convertida en ejemplo paradigmático pudo motivar, además la contratación de Blas Ledesma por Don Antonio Sirviente Cárdenas (presidente de la Real Chancillería de Granada) para decorar la

---

<sup>1632</sup> GARCÍA CUETO, David. «El examen de...», p. 94.

<sup>1633</sup> CASARES LÓPEZ, Matilde. *Las obras reales de la Alhambra en el siglo XVI: un estudio de los libros de cuentas de los pagadores Cebrián y Gaspar de León (1528-1627)*. Tesis doctoral dirigida por Dra. Cristina Viñes Millet y Dr. Gregorio Nuñez Romero- Balmas. Granada: Universidad de Granada, 2008, p. 272.

<sup>1634</sup> López Torrijos ya recogió el evidente el conocimiento de la Sala de las Frutas y su influencia en su paleta. LÓPEZ TORRIJOS, Rosa. “La Escuela de ...”, p. 48. Orozco fue más allá y propuso que fuera el propio Ledesma quien realizó las pinturas. Orozco Díaz, Emilio. *El pintor fray ...*, p. 73.

<sup>1635</sup> Pedro Soto de Rojas, 1652. *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*: “Viendo de Zeasis el pincel facundo/que aplaudido en los términos del mundo/por mano de Ledesma en sus frutereros/Buelve a engañar los pájaros ligeros”. Recogido en CAVESTANI, Julio. «Blas de Ledesma, pintor de Frutereros». *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte.*, año 27, 3ª época, (tercer trimestre 1943), pp. 16-19, p. 17

<sup>1636</sup> CEAN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. T.3. Madrid, 1800., p. 6.

<sup>1637</sup> Años después continuó su trayectoria como policromador y estofador de imaginaria pintando entre otras obras una imagen de San Ildefonso, tallada por Bernabé de Gaviria en 1603. GARCÍA CUETO, David. «El examen de...», p. 98.

bóveda de la iglesia de Santa María de Andújar en torno a 1605<sup>1638</sup> y la realización del diseño de la bóveda de la Sala de los Mocárabes de la Alhambra en 1614<sup>1639</sup>.

Las últimas noticias sobre este artista son del día 5 de enero de 1616<sup>1640</sup>, jornada de su defunción. Una referencia inédita que nos ayuda a concretar la biografía de este extraordinario artista.

De esta forma, en estos años, apreciamos como los motivos iconográficos introducidos por Julio y Alexandre, habían dado paso a esquemas cada vez más compartimentados donde, según Pacheco, se han:

“desterrado los grutescos y cohellos y cosas vivas, y todo es catalufas, flores y arabescos, y grabados, huyendo del trabajo e ingenio de lo que tiene estudio, invención y debuxo. Esto hacen los de Castilla, donde se tiene muy poca noticia de las cosas de Granada y siguen modos de labores y hojas, fuera de la buena manera”<sup>1641</sup>.

---

<sup>1638</sup> ALMANSA MORENO, José Manuel. *Pintura mural del ...*, pp. 194-196.

<sup>1639</sup> Este mismo año Andreu recogió su intervención en la Catedral junto con Ambrosio de Vico y Miguel Cano. GALERA ANDREU, Pedro. «Blas de Ledesma, pintor de frescos». *Archivo Español de Arte*. 59, 236,( 1986), p. 402.

<sup>1640</sup> Cofradía del Corpus Christi, AIGM, , leg. XCV, nº: 1695-1709, fol. 4. Inmediatamente después se indica que “el 21 de octubre de 1618, se le cumplió el ánima a la mujer de Blas Ledesma”.

<sup>1641</sup> PACHECO, Francisco. *El arte de...*p. 44.

# VI

## CONCLUSIONES

El reto de nuestra investigación ha sido realizar un estudio, lo más completo, riguroso y exhaustivo de la decoración pictórica de las Estancias Imperiales de la Alhambra.

Orillando tópicos y análisis recurrentes y superficiales, proponemos una investigación detallada e interdisciplinar que evidencia la gran relevancia de estas obras en el contexto de la introducción de la pintura mural del *cinquecento* italiano en nuestro país, no sólo desde el punto de vista iconográfico, sino también artístico y procedimental.

El trabajo ha sido elaborado desde el convencimiento de que la forma más eficaz de aproximarse a la decoración mural de las Estancias Imperiales es abordarla desde una perspectiva interdisciplinar. Partir de un estudio completo del conjunto arquitectónico, desde su gestación hasta la culminación del ornato pictórico de sus muros, nos ha permitido comprender en toda su dimensión la relevancia del conjunto pictórico y ubicarlo también en su tiempo y entorno.

Es evidente que no se puede hablar de pintura mural, si no precisamos con la mayor claridad posible el soporte arquitectónico. En este sentido, hemos realizado un gran esfuerzo en detallar la naturaleza y peculiaridades de la superficie arquitectónica a decorar. Un complejo recinto gestado en época nazarí en el que el color de los muros ya tenía una importancia capital. El interés de los Reyes Católicos por la preservación y el enriquecimiento de la Alhambra es algo irrefutable. Para ello se encargaron personalmente de propiciar la llegada de importantes artistas procedentes de otros alcázares como la Alfajería de Zaragoza o el de Sevilla, y de pintores consolidados como: Juan Castro, Pedro

Fernández, y un joven Jorge Fernández, que posteriormente desarrolló una prolífica carrera como escultor en Sevilla y también en Granada.

Más allá de la relevancia de este periodo, es importante destacar que las Estancias Imperiales son la única obra arquitectónica concebida y concluida en vida de Pedro Machuca, y por tanto, la primera muestra de la introducción del arte del Renacimiento en la Alhambra. En este sentido, hemos propuesto además, una renovada visión del papel y las funciones que asumió Pedro Machuca un artista que, como hemos indicado, pensamos que llegó a Granada llamado por Alonso Berruguete, al que se le había encargado realizar la decoración pictórica de la Capilla Real en 1518. En este contexto, lo más sorprendente no es su paso de escudero a la dignidad de maestro mayor de las Casas Reales de la Alhambra, sino mostrar cómo se produjo este itinerario personal y artístico y, sobre todo, qué supuso en todas sus dimensiones.

Lo que Machuca impuso en Granada, fruto de sus estancias en Italia va más allá de lo pictórico; es una nueva perspectiva sobre la concepción del proyecto artístico y, además, el empleo de una manera de trabajo al estilo italiano. Un *modus operandi* aprendido de Rafael y Peruzzi en Roma, que también emplearon Giulio Romano en Mantua o Perino en Génova, para el que sus cualidades como pintor y arquitecto fueron determinantes. En este modelo de trabajo, el maestro principal asume la dirección artística, además de supervisar y coordinar a un selecto grupo de colaboradores responsables de la ejecución. Se encarga además, de la distribución del trabajo e incluso de aspectos que *a priori* resultan aparentemente sencillos o irrelevantes, como la adquisición de materiales, pero que fueron determinantes en el éxito de la obra.

En el contexto de gestación y ejecución de las pinturas, también resulta novedoso advertir el papel activo que tuvo el Emperador en la transformación de las Estancias Imperiales y, también, en el proyecto de su ornato. Su función no fue la de un monarca ajeno a la obra, la de un príncipe para el que se prepararon unas habitaciones; muy al contrario, su voluntad prevalece en todo el proyecto. Como hemos detallado, sus viajes por Italia y sobre todo, el paso por Bolonia, Mantua y Génova, fueron determinantes tanto en la decisión de reformar las Estancias Imperiales, como en la contratación de artistas para la ejecución del programa iconográfico. En este sentido, otra de las aportaciones ha sido el establecimiento de un organigrama cronológico subdividido en dos fases; una primera entre 1528/9 y 1532, que, a grandes rasgos, coincide con las fechas comúnmente aceptadas, y otra iniciada inmediatamente después de la ejecución del Plano Grande de la Alhambra (que a nuestro juicio podría



datarse entre 1531 y 1532) determinada por el acercamiento del Emperador y su corte, entre 1529 y 1533, a las decoraciones murales de las grandes residencias del norte de Italia.

Otro de los desafíos asumidos en la investigación ha sido profundizar en el conocimiento de la trayectoria y la obra, tanto en Italia como en España, de los dos maestros más relevantes en el proceso ornamental: Julio Aquiles y Alexandre Mayner. En este sentido, el esfuerzo realizado por hallar la ansiada documentación ha sido grande aunque, en gran medida, no se ha visto recompensado. Desde esta realidad, hemos llegado al máximo que el rigor científico nos ha permitido; huyendo de posibilismos o de aventurar propuestas sin sustento.

Más allá de su trayectoria previa, el aspecto que reviste mayor interés es su labor artística en la Alhambra y, posteriormente en Úbeda y Jaén; sin olvidar también su labor de magisterio y la proyección de su estilo a través de los que hemos venido en llamar “el taller de pintores de la Alhambra”.

En esta parcela, hemos documentado que Aquiles y Mayner (principal ejecutor de las pinturas que todavía podemos apreciar) no trabajaron solos sino que en torno a ellos había un importante equipo de colaboradores (fundamentalmente de Granada y de la provincia de Jaén) que les acompañaron en el proyecto. En algunos de estos pintores, como los giennenses Gaspar Becerra o Antonio Sánchez Ceria, se aventuraba el influjo de los maestros italianos, pero hasta el momento no se había corroborado de una manera fehaciente.

Junto a la organización del “taller” la documentación inédita del Archivo de la Alhambra nos ha permitido desvelar e identificar una extraordinaria variedad técnica, no vista hasta ahora. A partir de la adquisición de materiales, hemos aportado: la importancia del diseño y el empleo de cartones, así como singulares variedades de la pintura al fresco y al temple. Ejemplar es este sentido es la Sala de Factón, un espacio de reducidas dimensiones, en el que encontramos un amplio abanico técnico como: el fresco terminado a seco, o técnicas mixtas de aglutinantes magros empleadas sobre estuco, realizado a la manera italiana. Junto a ellas, destaca además, el estuco marmoleado conseguido a base de cera, el temple de huevo y, sobre todo, el temple a la caseína, cuyo proceso de obtención hemos desvelado. Nos hallamos ante una asombrosa diversidad técnica en consonancia con los principales centros pictóricos del norte de Italia del *cinquecento*. Con toda esta información sobre los materiales, las técnicas y los artífices, hemos conseguido reconstruir el proceso ornamental de las Estancias Imperiales entre 1534 y 1546, desde el ornato

de los alfarjes hasta los zócalos. Procedimientos que sentaron las bases de la pintura mural del Renacimiento italiano en Andalucía.

Desde el punto de vista iconográfico, hemos analizado con atención los grandes temas mitológicos o históricos, sin duda fundamentales. Nuestra atención se ha centrado en su contextualización y en la propuesta de modelos, principalmente italianos, que pudieron ser empleados por los pintores para crear su composición. Junto a ellos, presentamos también ese ornato (tantas veces considerado menor) que, sin embargo, tiene una presencia recurrente y una importancia capital: los grutescos, las figuras antropomorfas y los repertorios botánicos y zoológicos que, muy posiblemente, fueron realizados directamente del natural tomando como referencia la flora y la fauna presente en los jardines y huertas de la Alhambra. En este contexto a nuestro juicio esta tesis también puede abrir intereses científicos más allá de la Historia del Arte, otro de los valores que enriquecen la investigación.

Concluimos el trabajo, intentando desvelar las influencias que tuvo el programa mural de la Alhambra en la trayectoria posterior de los artistas granadinos y giennenses que participaron en su ejecución y en las generaciones que les siguieron. Mientras que la huella de Aquiles en la provincia de Jaén es clara, en Granada es poco alentadora. En efecto, aunque cabría pensar que la eclosión de la pintura mural del Renacimiento entorno a la Alhambra, propiciaría un periodo de esplendor en el muralismo granadino, no hemos encontrado un rastro fidedigno de ese esperado fenómeno. Por lo que podemos afirmar que la influencia del ornato de las Estancias Imperiales de la Alhambra no arraigó en Granada como cabría esperar, sino que se desvaneció pronto, sin dejar huella en el arte granadino del Manierismo y el primer Barroco; una tesis recurrente en los trabajos del doctor Calvo Castellón.

Finalmente indicar, que más allá del acervo documental utilizado en el proceso investigador y de redacción, hemos echado en falta otros apoyos documentales. Vacíos de la documentación que, a pesar de insistentes búsquedas en archivos españoles e italianos, no ha sido posible subsanar. Fuentes que, por otra parte, corroborarían y enriquecerían algunas de nuestras propuestas, aunque pensamos que no cambiarían nada esencial en el contenido del trabajo.

Estos han sido, en apretada síntesis, los resultados obtenidos a lo largo de la investigación. En estas páginas hemos intentado ofrecer una perspectiva de los conjuntos pictóricos más allá de lo descriptivo y tópico, para presentarlos como parte de un proyecto integrador en el que la

arquitectura y la pintura del Renacimiento italiano se funden con un entorno paisajístico y arquitectónico único, el de los Palacios Nazaríes.

El camino ha sido arduo y complejo, tanto que mi formación como historiadora e historiadora del Arte, en ocasiones, se ha visto sobrepasada. Una situación que lejos de desmotivarme me ha impulsado para afrontar retos que, en un principio, me hubieran resultado infranqueables.

Soy consciente de que existen carencias, pero pienso que esta tesis es más un punto de partida que una meta; por tanto, el reto primero no concluye con ella. Proyecto seguir trabajando en el conocimiento y puesta valor de la pintura mural, sin perder la referencia de un espacio tan fascinante y carismático como es la Alhambra.



# CONCLUSIONI

La sfida della nostra ricerca è stata quella di realizzare uno studio, il più completo, rigoroso ed esaustivo possibile della decorazione pittorica delle Stanze Imperiali dell'Alhambra.

Mettendo da parte argomenti ed analisi ricorrenti e superficiali, proponiamo un'indagine dettagliata e interdisciplinare che dimostri la grande rilevanza di queste opere nel contesto dell'introduzione della pittura murale italiana nel nostro paese, non solo dal punto di vista iconografico, ma anche artistico e procedimentale.

Il lavoro è stato fatto sulla convinzione che il modo più efficace per avvicinarsi alla decorazione murale delle Stanze Imperiali sia attraverso una prospettiva interdisciplinare. Iniziare da uno studio completo del complesso architettonico, dalla sua gestione fino al culmine della decorazione pittorica delle sue pareti, ci ha permesso di comprendere in tutte le sue dimensioni, la rilevanza dell'insieme pittorico e di collocarlo anche nel suo tempo ed ambiente.

È ovvio che non possiamo parlare di pittura murale, senza conoscere il supporto architettonico con la massima chiarezza. In questo senso, abbiamo fatto un grande sforzo per dettagliare la natura e le peculiarità della superficie architettonica dove si trovano i dipinti. Un complesso costruito durante l'era nasride in cui il colore delle pareti aveva già un'importanza capitale. L'interesse dei Sovrani Cattolici per la conservazione e l'arricchimento dell'Alhambra è irrefutabile. Per questo, furono personalmente responsabili del avvento di importanti artisti da altre fortezze come l'Alfajería de Zaragoza o quella di Siviglia, e pittori consolidati come: Juan Castro, Pedro Fernández e Jorge Fernández, un giovane che successivamente sviluppò una prolifica carriera di scultore a Siviglia ed anche a Granada.

Oltre la rilevanza di questo periodo, è importante sottolineare che le Stanze Imperiali sono l'unica opera architettonica concepita e conclusa nella vita di Pedro Machuca, e quindi, il primo esempio dell'introduzione dell'arte rinascimentale nell'Alhambra. In questo senso, abbiamo anche proposto una rinnovata visione del ruolo e delle funzioni assunte da Pedro

Machuca un artista che, come abbiamo indicato, pensiamo fosse arrivato a Granada dopo essere stato chiamato da Alonso Berruguete, che era stato incaricato di realizzare la decorazione pittorica della Cappella Reale nel 1518. In questo contesto, la cosa più sorprendente non è la promozione da scudiero alla dignità del maestro delle Case Reali dell'Alhambra, ma per mostrare come è stato prodotto questo percorso personale ed artistico e, soprattutto, cosa significasse in tutte le sue dimensioni.

Ciò che Machuca ha imposto a Granada, risultato dei suoi soggiorni in Italia, va oltre il pittorico; è una nuova prospettiva sulla concezione del progetto artistico e, inoltre un método di lavoro alla maniera italiana. Un *modus operandi* appreso da Raffaello e Peruzzi a Roma, che impiegarono anche Giulio Romano a Mantova o Perino a Genova, per il quale le sue qualità di pittore e architetto furono decisive. In questa modalità di lavoro, il maestro principale assume la direzione artistica, oltre a supervisionare e coordinare i suoi collaboratori responsabili dell'esecuzione. È anche responsabile della distribuzione del lavoro e persino degli aspetti che a priori sono apparentemente semplici o irrilevanti, come l'acquisizione dei materiali, ma che sono stati decisivi per il successo dell'opera.

Nel contesto della creazione e dell'esecuzione dei dipinti, è anche importante segnalare il ruolo significativo che l'imperatore ebbe nella trasformazione delle Stanze Imperiali e anche nel progetto ornamentale. Il suo ruolo non era quello di un monarca esterno all'opera, quella di un principe per il quale erano state preparate alcune camere; al contrario, la sua volontà prevale in tutto il progetto. Come abbiamo dettagliato, i suoi viaggi in Italia e, soprattutto, i soggiorni a Bologna, Mantova e Genova, furono decisivi sia nella decisione di riformare le Stanze Imperiali, sia nell'assunzione degli artisti per l'esecuzione del programma iconografico. In questo senso, un altro contributo è stato l'istituzione di un organigramma cronologico suddiviso in due fasi; una prima tra il 1528/9 e il 1532, che, in linea di massima, coincide con le date comunemente accettate, e un'altra è iniziata immediatamente dopo l'esecuzione della Planimetria Grande dell'Alhambra (che a nostro avviso potrebbe essere datato tra il 1531 e il 1532) determinato dall'approccio dell'Imperatore e della sua corte, tra il 1529 e il 1533, alle decorazioni murali delle grandi residenze del nord Italia.

Un'altra delle sfide assunte nella ricerca è stata quella di approfondire la conoscenza della loro carriera, sia in Italia che in Spagna, dei due insegnanti più rilevanti nel processo ornamentale: Giulio Aquili y Alexandre Mayner. In questo punto, lo sforzo compiuto per trovare la documentazione desiderata è stato grande sebbene, in larga misura, non

sia stato premiato. Da questa realtà, abbiamo raggiunto il massimo che il rigore scientifico ci ha permesso; fuggendo da possibilità o avventurandosi in proposte senza sostentamento.

A parte la loro traiettoria previa, l'aspetto più interessante è il loro lavoro nell'Alhambra e più tardi, ad Úbeda; senza dimenticare il loro lavoro di insegnanti e la proiezione del loro stile attraverso quello che abbiamo chiamato "la bottega dell' Alhambra".

In questa trama, abbiamo documentato che Aquili e Mayner (principale esecutore dei dipinti che possiamo ancora apprezzare) non lavoravano da soli, ma intorno a loro c'era un importante gruppo di collaboratori (principalmente da Granada e dalla provincia di Jaen) che hanno preso parte al progetto. In alcuni di questi pittori, come Gaspar Becerra o Antonio Sánchez Ceria l'influenza dei maestri italiani si azzardò, ma finora non era stata confermata in modo affidabile.

Insieme all'organizzazione della "bottega", la documentazione inedita dell'Archivio Alhambra ci ha permesso di rivelare e identificare una straordinaria varietà tecnica, finora sconosciuta. All'acquisizione di materiali, hanno contribuito: l'importanza del disegno e dell'uso dei cartoni, nonché varietà uniche di affreschi e di tempere. Esempio in questo senso è la Sala di Fetonte, un piccolo spazio, in cui troviamo una vasta gamma tecnica come: l'affresco finito a secco, o tecniche miste di leganti proteici utilizzati su stucco, realizzato alla maniera italiana. Inoltre, si evidenzia l'uso dello stucco ottenuto con cera, tempere all'uovo e, soprattutto, alla cola di caseina, il cui processo abbiamo rivelato. Siamo di fronte a una straordinaria diversità tecnica in linea con i principali centri pittorici del nord Italia del Cinquecento. Con tutte queste informazioni su materiali, tecniche ed artisti, siamo riusciti a ricostruire il processo ornamentale delle Stanze Imperiali tra il 1534 ed il 1546, dall'ornamento dei soffitti ai battiscopa. Procedure che gettarono le basi della pittura murale rinascimentale italiana in Andalusia.

Dal punto di vista iconografico, abbiamo analizzato attentamente i grandi programmi mitologici e storici, senza dubbio fondamentali. La nostra attenzione si è concentrata sulla loro contestualizzazione e sulla proposta di modelli, principalmente italiani, che potrebbero essere utilizzati dai pittori per creare la loro composizione. Insieme a loro, presentiamo anche quell'ornamento (spesso considerato minore) che, tuttavia, ha una presenza ricorrente e una grande importanza: i grotteschi, le figure antropomorfe ed in particolare il repertorio botanico e zoologico che molto probabilmente, è stato ricavato direttamente dal vivo

prendendo come riferimento la flora e la fauna presenti nei giardini e negli orti dell'Alhambra. In questo contesto, a nostro avviso, questa tesi potrebbe anche aprire interessi scientifici oltre la Storia dell'Arte, un altro dei valori che arricchiscono la ricerca.

Concludiamo il lavoro, cercando di rivelare le influenze del programma murale dell'Alhambra nella traiettoria successiva degli artisti di Granada e Jaén che hanno contribuito a l'opera ed alle generazioni consecutive. Mentre l'impronta di Aquili nella provincia di Jaén è chiara, a Granada è poco incoraggiante. Infatti, sebbene si possa pensare che l'emergere della pittura murale rinascimentale attorno all'Alhambra, porterebbe a un periodo di splendore di questo tipo di arrendamenti, non abbiamo trovato una traccia affidabile di quel fenomeno atteso. Quindi possiamo dire che l'influenza degli ornamenti delle Stanze Imperiali dell'Alhambra non ha messo radici a Granada come ci si aspetterebbe, ma svanì presto, senza lasciare traccia sull'arte manieristica e sul primo Barocco di Granada; una tesi ricorrente nelle opere del dott. Calvo Castellón.

Infine è necessario indicare che oltre alla raccolta documentaria utilizzata nel processo di ricerca e scrittura ci sono mancati dei documenti. Vuoti della documentazione che, nonostante le insistenti ricerche negli archivi spagnoli ed italiani, non è stato possibile correggere. Fonti che, d'altra parte, confermerebbero e arricchirebbero alcune delle nostre proposte, anche se pensiamo che non cambierebbero nulla di essenziale nel contenuto della tesi.

Questi sono stati, in stretta sintesi, i risultati ottenuti nel corso dell'indagine. In queste pagine abbiamo cercato di offrire una prospettiva dei dipinti oltre descrizioni e topici, per presentarli come parte di un progetto integrato in cui l'architettura e la pittura del Rinascimento italiano si mescolano in un ambiente paesaggistico ed architettonico unico, quello dei palazzi nasri.

La strada è stata ardua e complessa, tanto che la mia formazione come storico e storico dell'Arte, a volte è stata superata. Una situazione che lungi dal demotivarmi mi ha spinto ad affrontare sfide che, all'inizio, sarebbero state inimmaginabili.

Sono consapevole che ci sono carenze, ma penso che questa tesi sia più un punto di partenza che uno scopo; pertanto, la prima sfida non si esaurisce con essa. Progetto continuare a lavorare sulla conoscenza e sul valore della pittura murale, senza perdere il riferimento a uno spazio affascinante e carismatico come è l'Alhambra.