





ARTE Y CULTURA EN LA GRANADA  
RENACENTISTA Y BARROCA:  
RELACIONES E INFLUENCIAS



JOSÉ POLICARPO CRUZ CABRERA  
(coord.)

ARTE Y CULTURA EN LA GRANADA  
RENACENTISTA Y BARROCA:  
RELACIONES E INFLUENCIAS

GRANADA  
2014

# COLECCIÓN ARTE Y ARQUEOLOGÍA

© LOS AUTORES.

© UNIVERSIDAD DE GRANADA.

ARTE Y CULTURA EN LA GRANADA RENACENTISTA  
Y BARROCA: RELACIONES E INFLUENCIAS.

ISBN 978-84-338-5689-0. D. L. GR-1.680-2014.

Coedición: Editorial Universidad de Granada, Campus Universitario de Cartuja.  
Universidad de Palermo (Departamento de Bienes Culturales).

Fotografías: Los autores, Juan B. Álvarez, Honorato Justicia Muñoz,  
José Carlos Madero López, Pedro Narváez Moreno, Roberto Travesí.

Preimpresión: Taller de Diseño Gráfico y Publicaciones, S.L. Granada.

Portada: José María Medina Alvea.

Imprime: Imprenta Comercial, Motril, Granada.

*Printed in Spain*

*Impreso en España*

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos –[www.cedro.org](http://www.cedro.org)), si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

## ÍNDICE

Presentación.....	11
-------------------	----

### *1.- Fuentes visuales y morfológicas*

Capítulo 1.- Fuentes gráficas de inspiración y modelos de difusión de la arquitectura granadina del Renacimiento.

<i>María Josefa Tarifa Castilla</i> .....	19
1.1.- La llegada del ornato <i>al romano</i> : cuadernos de dibujos y grabados .....	20
1.2.- El magisterio de Diego de Siloe.....	27
1.3.- La teoría arquitectónica .....	32
1.4.- La proyección de Sebastiano Serlio .....	35

Capítulo 2.- Grabado, dibujo, escultura y pintura. Intercambios y trasvases visuales en la plástica barroca granadina.

<i>José Policarpo Cruz Cabrera</i> .....	53
2.1.- Introducción.....	53
2.2.- Los primeros maestros del Barroco granadino: Gaviria, los García, Alonso de Mena.....	55
2.3.- Alonso Cano: la escultura, la pintura y la estampa.....	65
2.4.- Fuentes visuales en los seguidores de Alonso Cano: Pedro de Mena y los Mora.....	71
2.5.- Los epígonos de la escultura barroca granadina: Risueño y Ruiz del Peral .....	82

Capítulo 3.- Columnas honorarias y triunfos españoles y europeos. Antecedentes históricos y temáticas específicas.	
<i>José Manuel Gómez-Moreno Calera</i> .....	91
3.1.- Introducción y justificación .....	91
3.2.- Antecedentes iconográficos y temáticos de los Triunfos en el Mundo Antiguo y la Grecia Clásica.....	92
3.3.- La definición total del símbolo: la columna historiada, honorífica y triunfal en Roma .....	94
3.4.- Columnas honorarias en Bizancio .....	99
3.5.- Triunfos y columnas honorarias en el Medievo .....	101
3.6.- El Renacimiento y la adaptación del modelo a la cultura cristiana.....	103
3.7.- Las columnas pioneras italianas: la paulina de Santa María Maggiore de Roma y las de Bolonia.....	106
3.8.- El Triunfo de la Inmaculada de Granada .....	107
3.9.- Repercusión del Triunfo de Granada y los Triunfos andaluces .....	109
3.10.- Breve alusión a los triunfos españoles .....	114
3.11.- Los triunfos y columnas honorarias en Europa.....	116
<i>2.- Interrelaciones con el arte hispánico</i>	
Capítulo 4.- Los caminos de la arquitectura renacentista entre Granada, Antequera y Málaga: la huella de Italia.	
<i>Rosario Camacho Martínez</i> .....	137
4.1.- Primeras obras en Antequera.....	137
4.2.- La catedral-mezquita de Málaga .....	139
4.3.- La catedral de Granada.....	142
4.4.- Un templo renacentista para Málaga .....	148
4.5.- Últimas obras en la colegiata de Santa María de Antequera .....	157
Capítulo 5.- Intercambios artísticos entre Granada y Jaén en la Edad Moderna.	
<i>Pedro Antonio Galera Andreu</i> .....	165
5.1.- Los inicios. De Jaén a Granada.....	165
5.2.- Cambio de dirección. Granada 1520 .....	167
5.3.- Siloe o la consolidación de la arquitectura <i>al romano</i> .....	173
5.4.- Los siglos del Barroco. Presencia activa de la <i>Escuela Granadina</i> .....	177



## Capítulo 6.- Alonso Cano en Madrid.

<i>José Manuel Cruz Valdovinos</i> .....	191
6.1.- Primera etapa en la Corte (1638-1644).....	191
6.2.- Huída a Valencia (1644-1645).....	203
6.3.- Nuevo sexenio en Madrid (1645-1651).....	204
6.4.- Etapa final en la Corte (1657-1660).....	217

## Capítulo 7.- Granada y América. Proyección artística y cultural.

<i>Rafael López Guzmán</i> .....	223
----------------------------------	-----

3.- *Granada y Flandes*Capítulo 8.- De Burgos à Grenade: Isabelle la Catholique,  
une protagoniste originale et innovante de l'histoire  
de la peinture flamande.

<i>Didier Martens</i> .....	259
-----------------------------	-----

Capítulo 9.- Los Países Bajos y su influencia en la obra gráfica  
peninsular del siglo XVII.

<i>Antonio Moreno Garrido y Ana María Pérez Galdeano</i> .....	281
9.1.- Para entender el grabado .....	281
9.2.- La dependencia peninsular del exterior.....	283
9.3.- El comercio de estampas .....	283
9.4.- La influencia de los maestros burilistas extranjeros.....	287
9.5.- Extranjeros en la Corte.....	288
9.6.- Extranjeros en Andalucía.....	290

4.- *Contactos con Italia*Capítulo 10.- Oreficeria al tempo di Isabella la Cattolica  
tra Spagna e Sicilia.

<i>Maria Concetta Di Natale</i> .....	307
---------------------------------------	-----

## Capítulo 11.- L'arte di Bartolomé Ordóñez tra Spagna e Italia.

<i>Francesco Pastore</i> .....	323
11.1.- Formazione .....	324
11.2.- Sepolcro di Bernat Vilamari nel monasterio di Monserrat .....	326
11.3.- L'altare Carracciolo di Vico in San Giovanni a Carbonara .....	327
11.4.- La tomba di Andrea Bonifacio nella chiesa del Santi Saverino e Sossio a Napoli.....	330

11.5.- Il coro della cattedrale di Barcelona .....	332
11.6.- Tra coro e trascoro: dieci statue per hospital de Santa Cruz e la statua de San Sebastiano .....	335
11.7.- Il trascoro.....	336
11.8.- Ordóñez a Carrara .....	337
11.9.- Il Sepolcro Real.....	338
11.10.- Il sepolcro del cardinal Cisneros .....	340
11.11.- Sepolcro dei Fonseca.....	342
11.12.- Morte dello scultore e la sua bottega .....	344
Capítulo 12.- La pintura italiana en la Granada del Barroco: artistas y coleccionistas, originales y copias	
<i>David García Cueto</i> .....	363
12.1.- Artistas y coleccionistas .....	364
12.2.- Originales y copias .....	372
12.3.- Conclusión .....	391
Capítulo 13.- La meravigliosa fabrica per il viceré de Olivares: celebrazione e persuasione nell'arte dell'effimero tra Spagna e Sicilia.	
<i>Simonetta La Barbera</i> .....	393
Bibliografía general.....	409

## PRESENTACIÓN

El volumen que aquí presentamos forma parte de los logros científicos del proyecto I+D del antes Ministerio de Ciencia e Innovación —ahora Ministerio de Economía y Competitividad— bajo el título: «El arte granadino durante la Edad Moderna en el contexto europeo: fuentes, influencias, producción y mecenazgo» (referencia HAR2009-12798), que fue dirigido por el abajo firmante entre el 1 de enero de 2010 y el 31 de diciembre de 2012. La plantilla de investigadores del referido proyecto estaba formada por un núcleo de jóvenes docentes del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada (D. José Policarpo Cruz Cabrera, D.<sup>a</sup> Esther Galera Mendoza, D. Juan Manuel Martín García, D. David García Cueto y D.<sup>a</sup> Sonia Caballero Escamilla), junto con otros profesores también de departamentos homónimos en otras universidades españolas, como son D. Benito Navarrete Prieto (Universidad de Alcalá de Henares), D.<sup>a</sup> María Josefa Tarifa Castilla (Universidad de Zaragoza), D. José Luis Requena Bravo de Laguna (becario en la Universidad de Navarra), además de la profesora D.<sup>a</sup> Soledad Lázaro Damas, del centro asociado de la UNED en Baza, y, finalmente, tres historiadores del arte italianos: D. Andrea Zezza, de la Universidad de Nápoles II, D.<sup>a</sup> Maria Concetta Di Natale y D.<sup>a</sup> Simonetta La Barbera, ambas de la Universidad de Palermo.

A lo largo de los tres años de ejecución de dicho proyecto se desarrolló una constante labor de investigación documental y bibliográfica sobre diversos aspectos del arte granadino entre los siglos XVI y XVIII; y asimismo, se organizaron varias actividades de tipo científico humanístico, que condujeron hacia la materialización del presente libro. Cabe destacar en este sentido la realización del Seminario «El arte de

la Edad Moderna en Granada: nuevas visiones», entre el 15 y el 25 de marzo de 2010, en la Facultad de Filosofía y Letras de Granada, con la colaboración de la casi totalidad de los miembros del proyecto; la organización, también, de las «Jornadas de Historia y Arte, fuentes y metodologías para la investigación», conjuntamente entre varios proyectos de investigación pertenecientes a las universidades de Granada y Pablo de Olavide de Sevilla, y que tenían como objetivo la exposición de diferentes trabajos de investigación —especialmente para alumnos de posgrado— desde el punto de vista metodológico, invitados los docentes de los departamentos de Historia del Arte e Historia Moderna de Granada a pronunciar sus ponencias en Sevilla, y viceversa (estos eventos tuvieron lugar, en Granada y Sevilla, en tres sucesivas ediciones: entre el 10 de enero y 10 de marzo de 2011 la primera, la segunda del 20 de enero al 10 de febrero de 2012 y la última del 21 de noviembre de 2012 al 31 de enero de 2013); y, en fin, la celebración del Coloquio Internacional «El arte granadino durante la Edad Moderna en el contexto europeo: fuentes, influencias, producción y mecenazgo», celebrado en la Facultad de Letras de la Universidad de Granada entre el 23 y el 26 de abril de 2013. Tal evento, bajo la dirección de quien suscribe este texto, se organizó gracias a la concesión de una ayuda complementaria del Ministerio de Economía y Competitividad al referido proyecto I+D (referencia HAR2011-13444-E), fue ocasión para la exposición pública de los resultados del mismo y contó con la participación añadida de prestigiosos profesores de Historia del Arte, tanto de la Universidad de Granada, como de las de Valladolid, Málaga, Sevilla, Jaén, Zaragoza, Complutense de Madrid, Navarra, Bruselas y Palermo.

Fruto feliz de tantos intercambios, trabajo investigador y sesiones científicas ha sido, en fin, la redacción de tres monografías vinculadas al referido proyecto, I+D, referencia HAR2009-12798. La primera, coordinada por el profesor D. Juan Manuel Martín García, es la siguiente: *Modernidad y cultura artística en tiempos de los Reyes Católicos* (Granada: Editorial Universidad de Granada, 2013), y en ella se abordan tanto cuestiones generales relativas a la producción artística hispana bajo el reinado de aquellos monarcas, crucial en el paso del horizonte estético e ideológico medieval a la implantación de la cultura humanista del Estado de la Edad Moderna a través del clasicismo, cuanto estudios más concretos de tal y tan rica evolución para el caso granadino. La segunda, coordinada por el profesor D. José Policarpo Cruz Cabrera bajo el título *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: la construcción de una imagen clasicistas* (Granada: Editorial Universidad de Granada, 2014), aborda fundamentalmente, desde una visión múltiple a través de cuestiones tales como el mecenazgo artístico, la organización de talleres y la operatividad

de determinados modelos culturales, ideológicos o sacrales, la conformación de una imagen de ciudad de cuño clasicista y moderno en sus manifestaciones artísticas, con auténtico rango de «escuela». La tercera, bajo la misma coordinación, es el libro que aquí presentamos: *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: relaciones e influencias* (Granada: Editorial Universidad de Granada, 2014).

Esta monografía se compone de un ramillete de trabajos cuyo denominador común estriba en abordar el desarrollo de las manifestaciones artística del arte granadino entre los siglos XVI y XVIII desde el punto de vista de las relaciones e influencias mantenidos con otros centros artísticos de la época. Cuestiones que dan forma al volumen son las relaciones con el arte clasicista italiano en arquitectura, pintura, escultura, modelos celebrativos y orfebrería; la utilización de repertorios comunes para las artes visuales que dieron lugar a trasvases y transliteraciones entre escultura, pintura, dibujo y estampa; la constatación en el arte de la ciudad de modelos comunes en el horizonte europeo; las relaciones, en fin, con otros centros artísticos, como las vecinas ciudades de Jaén o Málaga, el núcleo cortesano o el lejano horizonte colonial.

Los tres primeros trabajos forman un bloque dedicado al estudio de diversos modelos de inspiración para la configuración del arte granadino de la Edad Moderna. La profesora ayudante doctor de la Universidad de Zaragoza, D.<sup>a</sup> María Josefa Tarifa Castilla, bajo el título «Fuentes gráficas de inspiración y modelos de difusión de la arquitectura granadina del Renacimiento», da a conocer una minuciosa plasmación de los repertorios que conformaron los desarrollos de la arquitectura quinientista en la ciudad, no sólo de forma general, sino a través de ejemplos muy concretos, como son los grabados de Nicoletto Rossex da Modena o las orlas tipográficas en detalles de los grutescos de edificios granadinos, así como la utilización de los libros de arquitectura de Vituvio (las ediciones traducidas de Caporali, Cesariano o Villapalpando), las *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo y, especialmente, la influencia de la tratadística de Sebastiano Serlio, en las grandes empresas arquitectónicas de Machuca o de Siloe.

Por su parte, D. José Policarpo Cruz Cabrera, profesor titular de la Universidad de Granada, aborda en su estudio sobre «Grabado, dibujo, escultura y pintura. Intercambios y trasvases visuales en la plástica barroca granadina», los repertorios gráficos, de estampas y pictóricos que usaron los escultores granadinos de los siglos XVII y XVIII como fuente de inspiración para la realización de sus obras. No sólo se trata de revelar los modelos formales y temáticos utilizados, muchas veces como transliteraciones coetáneas entre las diferentes disciplinas artísticas, ni de estudiar la difusión de modelos tanto nórdicos como italianos

a menudo arraigados en los tiempos del humanismo renacentista, sino también de plasmar la predilección de los escultores granadinos por la conformación pictórica de sus obras, especialmente a partir de Cano, pues no sólo fueron hábiles policromadores, sino también buenos dibujantes.

En el tercer capítulo el profesor titular de la Universidad de Granada, D. José Manuel Gómez-Moreno Calera, se adentra en relaciones morfológicas en el texto titulado: «Columnas honorarias y triunfos españoles y europeos. Antecedentes históricos y temáticas específicas». Se trata de un original discurso (que a buen seguro se verá ampliado en trabajos subsiguientes) sobre el origen, difusión y evolución de la columna honorífica, desde el Mundo Antiguo a la actualidad, en su adaptación a intereses públicos, representativos y religiosos. Su imbricación con la temática artística granadina deriva de la presencia en la ciudad de uno de los primeros, más notables e influyentes modelos de triunfo inmaculista, el erigido a instancias del Concejo de la ciudad en 1621 y materializado por el escultor Alonso de Mena entre 1626 y 1634. Esta obra sería el punto de arranque de los triunfos marianos andaluces.

El segundo bloque de esta obra aborda las relaciones del arte granadino con núcleos artísticos comarcanos, las propuestas cortesanas y el lejano horizonte americano. Rosario Camacho Martínez, catedrática de la Universidad de Málaga, nos propone un viaje en su estudio titulado: «Los caminos de la arquitectura renacentista entre Granada, Antequera y Málaga: la huella de Italia». Traza la autora un hábil recorrido desde el tardogótico de la primitiva colegiata antequerana a la portada malacitana del Sagrario y al proyecto de Egas para la catedral de Granada hasta la incorporación del diseño clasicista e italianizante de Diego de Siloe para la sede metropolitana; de ahí, otro viaje, que nos conduce a la construcción de la catedral de Málaga como conjunto renaciente, para terminar, otra vez, en la ciudad de Antequera y en el diseño *a lo romano* de la nueva iglesia de Santa María. Y, en todo momento, sin perder en la línea del horizonte del viaje ni la calidad como arquitecto de Siloe ni el magisterio y capacidad proyectual de lo italiano.

El flujo artístico entre Jaén y Granada es el *leitmotiv* del trabajo del catedrático de la Universidad de Jaén, D. Pedro Antonio Galera Andreu: «Intercambios artísticos entre Granada y Jaén en la Edad Moderna». Un ágil y ameno discurso que muestra la incidencia de lo granadino en Jaén, especialmente patente a lo largo del Barroco, pero también la presencia de los artífices giennenses en Granada, atraídos unos y otros por las perspectivas de trabajo en las grandes empresas arquitectónicas y de alhajamiento de ambos reinos, propiciando así influjos, diálogos o interrelaciones según los casos. La presencia del maestro Bartolomé de Jaén, en Granada, para labrar la reja de la Capilla Real, o la de Pedro

Machuca en el retablo de San Pedro de Osma, de la catedral giennense, no son sino dos sencillos ejemplos de lo fecunda que fue la cercanía geográfica entre ambas ciudades en el terreno de la producción artística.

El sexto capítulo se dedica a Granada y la Corte. Los trasvases estilísticos del núcleo cortesano en la pintura barroca granadina son la base del trabajo de D. José Manuel Cruz Valdovinos, catedrático de la Universidad Complutense de Madrid: «Alonso Cano en Madrid». Su estudio traza un recorrido ejemplar por las tres estancias del universal artista granadino en la Villa y Corte: de 1638 a 1644, de 1645 a 1651 y su etapa final de 1657 a 1660, aportando numerosos datos tanto sobre su producción artística, con especial atención a la identificación de obras y desarrollos cronológicos, como sobre las influencias que recibió a lo largo de los citados periodos y sobre las circunstancias personales, por vecindad y por prestigio, que facilitaron muchos de los encargos. Todo lo aprendido y realizado en Madrid envolvería la aureola de Cano como gran artífice a su llegada a Granada en 1652, convirtiéndolo en el epicentro y gran representante del barroco granadino.

Por su parte, Rafael López Guzmán, catedrático de la Universidad de Granada, nos abre los ojos a las relaciones ultramarinas con su trabajo sobre «Granada y América. Proyección artística y cultural». Texto magistral que entreteje un tapiz con los múltiples hilos que unen lo granadino y lo americano, desde la toponimia a los personajes y sucesos, las tramas urbanas, formas arquitectónicas tan influyentes como las derivadas de las técnicas mudéjares, obras exportadas e importadas, artistas granadinos que cruzaron el Atlántico (Luis Lagarto, Diego de Pesquera, Francisco Gómez de Valencia o Lorenzo Rodríguez), iconografías que irradiaron a ultramar, como es el caso de las imágenes y ciclos americanos dedicados a san Juan de Dios. Todo ello, como carta de presentación del proyecto de excelencia que este profesor dirige, sobre Andalucía en América: arte, cultura y sincretismo estético.

El tercer bloque del libro se estructura en dos capítulos que versan sobre las relaciones de la producción artística granadina con el ámbito del arte flamenco. El estudio de D. Didier Martens, profesor titular de la Universidad Libre de Bruselas (Bélgica), «De Burgos à Grenade: Isabelle la Catholique, une protagoniste originale et innovante de l'histoire de la peinture flamande», constituye un excepcional referente el importante papel de Isabel de Castilla no sólo en la configuración de un peculiar gusto hispano por polípticos de una tabla central y dos laterales subdivididas en dos cuadros cada una (muy infrecuente en el mundo flamenco), sino también en la difusión, a través de su propio gusto personal, de pinturas pertenecientes a todos los grandes centros artísticos de Flandes, tanto originales como copias de excepcional calidad. Supone, en fin, una

impagable puesta al día de varias de las atribuciones del tesoro artístico de la Capilla Real.

La impronta de los grabadores calcográficos flamencos en la estampa española del Barroco centra el trabajo conjunto de D. Antonio Moreno Garrido, catedrático de la Universidad de Granada y de D.<sup>a</sup> Ana María Pérez Galdeano, becaria de investigación predoctoral en dicha institución. Bajo el título «Los Países Bajos y su influencia en la obra gráfica peninsular del siglo xvii», desarrollan un interesante recorrido desde las condiciones estructurales de la estampa hispana de la época a la caracterización de los grandes grabadores extranjeros asentados en los principales centros de producción de la época, como es el caso de la Corte ( Pedro Perret, Cornelis Boel, Diego de Astor, Alardo de Popma, Juan de Courbes, entre otros), el núcleo sevillano (Isaac Lievendal, el citado Popma, los hermanos Francisco y Bernardo Heylan) y, finalmente, Granada, donde la huella de los Heylan —Francisco, Bernardo y Ana— tendría un papel extremadamente relevante.

El último bloque de esta monografía aborda desde diferentes puntos de vista las relaciones artísticas entre Granada y la Península Itálica. El capítulo décimo, de D.<sup>a</sup> Maria Concetta Di Natale, catedrática de la Universidad de Palermo, titulado «Oreficeria al tempo di Isabella la Cattolica tra Spagna e Sicilia», constituye una rigurosa investigación sobre las relaciones de la joyería entre la Península Ibérica y la región siciliana, centrado sobre todo en el reinado de los Reyes Católicos, pero prolongándose hasta el periodo barroco en la descripción de piezas tales como coronas, collares o pendientes de carácter áulico. Uno de los mayores logros de su metodología de trabajo ha sido la comparación explícita entre las obras de orfebrería materiales y las que aparecen reproducidas en las pinturas, lo que ha permitido caracterizar en su justo valor la singular corona de la reina, conservada en la Capilla Real, más pieza de uso funcional elevada a la categoría de reliquia histórica que joya suntuaria de carácter ceremonial.

Bajo el título «L'arte di Bartolomé Ordóñez tra Spagna e Italia», D. Francesco Pastore, joven investigador y licenciado en Historia del Arte por la Universidad del Salento (Lecce, Italia) realiza un discurso integrador entre la historiografía española y la italiana dedicadas al estudio del célebre artífice del sepulcro regio de doña Juana y don Felipe en la Capilla Real de Granada. Partiendo de la base y comentario del testamento del artista, que ya diera a conocer el canónigo Pietro Andrei en 1871, y a través de las contribuciones de historiadores como los Gómez-Moreno o Migliaccio, nos aproxima al ambiente artístico en que se formó Bartolomé Ordóñez, a sus relaciones familiares y a las obras indubitadas de su producción en ambos países, constituyendo,



en definitiva, una puesta al día de lo que conocemos sobre una de las «águilas» del Renacimiento hispano.

El duodécimo capítulo aborda una temática inédita en la historiografía granadina, a través de las reflexiones que D. David García Cueto, profesor titular de la Universidad de Granada, comparte sobre «La pintura italiana en la Granada del Barroco: artistas y coleccionistas, originales y copias». Su trabajo constituye una primicia —punto de partida de una investigación que se seguirá desarrollando en el futuro— sobre la presencia en la ciudad de importantes obras pictóricas importadas (caso de los cuadros firmados por Ribera en el Retablo de Jesús Nazareno del templo catedralicio), pero también sobre un amplio conjunto de copias (algunas de notable calidad y seguramente de factura italiana) repartidas por toda la ciudad, que ilustran los gustos estéticos de mecenas y coleccionistas, así como la aceptación de las más diversas propuestas pictóricas, demostrando así la apertura de Granada a las novedades de su tiempo frente a la tradicional visión autárquica de su arte.

Finalmente, D.<sup>a</sup> Simonetta La Barbera, catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Palermo, presenta un estudio sobre «*La meravigliosa fabbrica per il viceré de Olivares: celebrazione e persuasione nell'arte dell'effimero tra Spagna e Sicilia*». Evidentemente no se trata de un trabajo centrado en la historia del arte granadino, al comentar, con una vasta erudición sobre la literatura artística del barroco italiano (sobre todo a partir de la relación escrita por Gaspar D'Arriano), los fastos para conmemorar la entrada en Palermo, en 1592, del virrey de Nápoles don Enrique de Guzmán y Mendoza, II conde de Olivares. Sin embargo, se pueden extrapolar relaciones al ambiente granadino en el sentido en que, en cierto modo, la capitánía general del Reino de Granada, ostentada por los Mendoza, supuso en sus inicios un ensayo para la erección de los virreinos; y, especialmente, en la forma de celebrar las entradas en un núcleo de importancia geopolítica.

El presente libro, por tanto, muestra un mosaico multicolor, nutrido de artículos sobre las relaciones e influencias en el arte granadino de la Edad Moderna; una imagen polimorfa que deseamos agrade al lector, refresque un tanto las concepciones historiográficas sobre el tema de estudio y suponga un nuevo avance en nuestro conocimiento del Renacimiento y el Barroco en Granada. Queremos hacer constar nuestro agradecimiento a las instituciones que han colaborado en la configuración de esta obra. Así, a la editorial Universidad de Granada, especialmente en la persona de su directora, Doña María Isabel Cabrera García, al secretariado diocesano de patrimonio de la archidiócesis de Granada regentado por don Antonio Muñoz Osorio, a los cabildos eclesiásticos de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana, Capilla Real y Abadía del Sacromonte, al Museo

de Bellas Artes de Granada, y especialmente al buen amigo, fotógrafo e historiador del arte José Carlos Madero López. Deseamos también, en fin, hacer llegar nuestro más profundo agradecimiento a los autores de todos los trabajos, sin cuya desinteresada participación este libro no habría podido ser alumbrado.

*José Policarpo Cruz Cabrera*  
La Zubia, Granada, agosto de 2013

## FUENTES GRÁFICAS DE INSPIRACIÓN Y MODELOS DE DIFUSIÓN DE LA ARQUITECTURA GRANADINA DEL RENACIMIENTO

MARÍA JOSEFA TARIFA CASTILLA  
*Universidad de Zaragoza*

El lenguaje renacentista se difundió con rapidez en el ámbito artístico granadino del siglo XVI gracias, por un lado, a la llegada de artistas extranjeros que aportaron nuevas soluciones y modelos, como el florentino Jacobo Torni (1476-1526) (Hernández Perera, 1957: 24-32), quien inició la construcción de la iglesia del monasterio de San Jerónimo, o mediante la importación de obras labradas en suelo italiano, de lo que es un ejemplo sobresaliente el sepulcro de los Reyes Católicos esculpido por Domenico Alesandro Fancelli (1469-1519) (León Coloma, 1994a: 69-82). La pronta asimilación de la nueva estética *a lo romano* también se vio favorecida por el viaje de artífices hispanos a Italia, donde completaron su formación Bartolomé Ordóñez (ca. 1515-1520), Diego de Siloe (1495-1563) o Pedro Machuca (ca. 1490-1550) (Gómez-Moreno Martínez, 1963; 1983), quienes a su regreso aplicaron los conocimientos adquiridos en las empresas artísticas acometidas a partir de entonces. Otra vía específica de transmisión de los principios renacentistas fue el manejo de dibujos, estampas y grabados de libros impresos, entre los que se encontraban los tratados de arquitectura italianos y españoles, fuentes gráficas que se convirtieron en uno de los principales medios de conocimiento, tanto del nuevo repertorio ornamental italiano como de los órdenes clásicos, de las que bebieron los artistas que trabajaron en Granada a lo largo del Quinientos, como veremos a continuación.

## LA LLEGADA DEL ORNATO *AL ROMANO*: CUADERNOS DE DIBUJOS Y GRABADOS

El 2 de enero de 1492 los Reyes Católicos entraron en la ciudad de Granada, recuperando el último bastión del Islam en la Península Ibérica que convirtieron en un centro administrativo, militar y simbólico de primer orden. La mezquita mayor y los edificios emplazados en sus alrededores fueron derribados, construyéndose en este espacio y sus inmediaciones la Capilla Real, la Catedral, la parroquial del Sagrario, la Lonja de Mercaderes, la Universidad, el Palacio Arzobispal y otros monumentos de significación religiosa o burocrática que hicieron de este emplazamiento un núcleo urbano eminente<sup>1</sup>. Conjuntos arquitectónicos que se acometieron de acuerdo al nuevo lenguaje renacentista italiano, que a principios el siglo XVI convivía con el estilo tardogótico. La asimilación de los fundamentos clásicos en los que se basaba el arte *a la antigua* se produjo en las décadas iniciales del Quinientos a través de los elementos decorativos (Pérez Ruiz, 2001) manteniendo en líneas generales tipologías del gótico final, al igual que sucedió en el resto del territorio español (Marías, 2011: 225-251) y países europeos, como Francia en la zona del valle del Loire y la Normandía, con la recepción de las formas ornamentales tomadas de la antigüedad aplicadas principalmente en las fachadas (Guillaume, 2003: 143-176).

Este bilingüismo de edificio gótico al que se suman elementos decorativos itálicos se hizo patente en la *Capilla Real* que promovieron los Reyes Católicos en Granada para acoger sus restos mortales (1506-1521) (Reyes Ruiz, 1994: 35). Junto al lenguaje tardogótico imperante en la edificación, como reflejan la planimetría y alzado de soportes fasciculados, arcos apuntados y cresterías (Pita, 1994: 49-67), hace su aparición el nuevo repertorio ornamental de inspiración clásica presente en el pasamanos y antepecho de la escalera de acceso al presbiterio realizado en mármol de Macael. Una fina labor de talla formada por grutescos ejecutada por Francisco Florentino (1520-1521) sobre diseño de su hermano Jacobo Florentino (Hernández Perera, 1957: 26; Gómez-Moreno Martínez, 1991: 99-100; Gallego Burín, 2006b: 60), compañero de Miguel Ángel en el taller de Ghirlandaio y discípulo de Pinturicchio, formación que denota su relación con las formas del Quattrocento italiano y la afinidad con el sistema decorativo aplicado por su maestro a las

1. Este proceso de renovación arquitectónica del núcleo urbano con una significación religiosa y administrativa ha sido estudiado por Gómez-Moreno González (1892), Gallego Burín (1991), Galera Mendoza y López Guzmán (2003) y Cruz Cabrera (2009: 75-96).

grandes pilastras pintadas en los *frescos de la Librería Piccolomini* en la catedral de Siena (1501-1506)<sup>2</sup>. Un repertorio ornamental que más tarde utilizó el propio Jacobo en las pilastras del primer cuerpo de la *torre de la catedral* de Murcia (1522-1526), continuando el trabajo iniciado por su hermano Francisco (1519-1522) tras su fallecimiento, decoradas con guirnaldas de frutos, vasos de cuerpo gallonados, arreos militares y animales fantásticos (Gutiérrez-Cortines, 1987: 117-129).

Un lenguaje *all'antica* que, por otra parte, había hecho su aparición con anterioridad en Granada en el patio del *Castillo de La Calahorra* (Zalama, 1990a) que mandó remodelar en clave renacentista Rodrigo Díaz de Vivar y de Mendoza, marqués de Zenete. La decoración escultórica fue encomendada al taller lombardo de Michele Carlone (1509-1512) que esculpió piezas de mármol de Carrara traídas desde Italia<sup>3</sup>, utilizándose como modelo de algunos ornamentos figurativos, por ejemplo los capiteles o excepcionales portadas, la colección de dibujos italianos conocida como *Codex Escorialensis* (Marías, 2005: 14-35).

Este repertorio *a lo romano* también se hizo presente en la propia ciudad de Granada en la *Lonja de Mercaderes* (López Guzmán, 1987: 525-532; León Coloma, 1994b: 249-257), erigida entre 1518 y 1522, concretamente en la portada que acometió el cantero Juan García de Pradas (o Praves) hacia 1521 (Gómez-Moreno Martínez, 1991: 108-109), como reflejan las pilastras que flanquean el vano adintelado de entrada que presentan una fina decoración de motivos dispuestos *a candelieri*, formada por jarrones, cuernos de la abundancia, flores, delfines afrontados unidos por la cola y otros animales fantásticos (Fernández Gómez, 1987: 313-316) (Fig. 1a). Grutescos cuyas fuentes primarias se encuentran en los grabados de artistas de fines del siglo xv y principios del xvi, como Nicoletto Rosex da Modena o Zoan Andrea, inspirados inicialmente en los elementos ornamentales descubiertos en la *Domus Aurea* neroniana,

2. La prosperidad del taller de Ghirlandaio pudo originar que estos motivos decorativos, presentes en la mayor parte de sus obras por el interés que hubo de recuperar los elementos arquitectónicos y ornamentales de la Antigüedad Clásica, produjeran una especie de fondo cultural común, puesto que se copiaban en láminas que continuamente utilizaban y modificaban los diferentes artistas. Sobre la producción de este pintor y otros artífices italianos que emplearon arquitecturas renacentes de enmarques en sus obras pictóricas véase *Les Protagonistes de l'Art Italien. Première et seconde Renaissance. Ghirlandaio, Le Pérugin, Pinturicchio, Luca Signorelli, Mantegna, Giovanni Bellini, Carpaccio, Véronèse*. París: Ediciones Hazan, 2006.

3. Sobre este tema hay amplias referencias bibliográficas (Sebastián, 1969: 144-148; Fernández Gómez, 1987: 129-210; León Coloma, 1995: 345-359 y 1997: 33-47; Scaglia, 2001: 87-96).

estampas que se convirtieron en un vehículo de difusión privilegiado del lenguaje decorativo del renacimiento en la Península Ibérica, fundamentalmente para aquellos artífices que no tuvieron la fortuna de salir del país. Estampas y grabados procedentes principalmente de Italia, Francia y Flandes, la mayor parte de los cuales fueron recogidos en la colección que se conformó en la biblioteca del monasterio de El Escorial (González de Zárate, 1992a), diseños sugerentes que estimularon la creatividad de los maestros. Desgraciadamente, el número de ejemplares que nos han llegado de estas décadas iniciales del Quinientos es reducido en comparación con el volumen de fuentes gráficas conservadas del resto de la centuria, circunstancia que dificulta la búsqueda y hallazgo del modelo inicial que pudo originar los repertorios decorativos que nuestros artistas plasmaron en las obras desarrolladas en el primer tercio.

A las pilastras de la portada de la *Lonja* se adosan novedosos soportes formados en la parte inferior por una media columna de fuste estriado, a la que se superpone un balaustre con decoración de hojas en la base y rematado con capitel vegetal y volutas. Este mismo tipo de columna mixta fue empleada por Alonso de Covarrubias en el *sepulcro del obispo Fernando del Castillo* (1521) en la catedral de Toledo (Ávila, et al., 1998: 118) y por Francisco de Baeza en la portada de la *capilla de los Arce* en la catedral de Sigüenza (1523-1526) (Cervera, 1986: III, 847), coincidencia que refleja el gusto por el empleo de este tipo de elemento sustentante en las obras acometidas en las primeras décadas del siglo XVI.

Por encima de los balaustres que delimitan la portada de la *Lonja* corre un friso (Fig. 1b) decorado con motivos clásicos, ovas y dardos en la parte superior y contario en la inferior, en cuyo frente Pradas talló un jarrón gallonado con estrías en su cuello, tapadera rematada por anilla y con dos pequeños animales a modo de asas, vasija muy próxima a los modelos grabados por Albrecht Altdorfer (*The illustrated Bartsch*, 1980: vol. 14, 85)<sup>4</sup> (Fig. 1c) y Daniel Hopfer (*Ibidem*, 1981: vol. 17, 190)<sup>5</sup> (Fig. 1d), en los que el artista pudo inspirarse, recipiente frente al que se disponen simétricamente dragones alados que apoyan en él una de sus patas. La parte posterior de los animales se metamorfosea en elementos vegetales que se enroscan a modo de voluta y terminan en flor, la cual picotea un pájaro en el extremo izquierdo, composición que muestra correspondencias con el grabado de Hopfer con un grifo

4. La citación bibliográfica se corresponde con el volumen *Early german masters: Albrecht Altdorfer, Monogrammits*.

5. La citación bibliográfica se corresponde con el volumen *Early german masters: Hans Brosamer, the Hopfers*.

alado del que arranca una elaborada rama vegetal con hojas y flores de similares ondulaciones (*Id.*, 1981: vol. 17, 176) (Fig. 1e), o con la lámina de Giovanni Antonio da Brescia, cuyo panel ornamental con follaje incluye el ave (*Id.*, 1980: vol. 25, 375)<sup>6</sup>.

Una decoración próxima a la que se esculpió en el friso que remata la puerta de la capilla del *palacio granadino de la Calahorra* (León Coloma, 1997: 34), en la actualidad en el Museo de Bellas Artes de Sevilla y a otras obras contemporáneas realizadas en la catedral de Sigüenza, como el friso principal del *sepulcro del obispo Fernando de Arce*, acometido por Francisco de Baeza hacia 1523 y situado en la capilla de San Juan y Santa Catalina (Cervera, 1986: III, 842), o el frente del *mausoleo de Iñigo López Carrillo* en la capilla de San Ildefonso de la catedral de Toledo, obra de Vasco de la Zarza (1515) (Franco Mata, 2010: 210). Decoración de dragones enfrentados que se vuelve a repetir con gran similitud en el friso central que cierra el segundo cuerpo de la puerta de entrada al *Hospital de la Santa Cruz de Toledo*, acometida por Alonso de Covarrubias (Fernández Gómez, 1987: 273), coincidencias todas ellas que ponen de manifiesto el empleo de las mismas fuentes grabadas por artistas que trabajaron en fechas coetáneas en distintos puntos de la Península Ibérica. Finalmente, la portada de la Lonja granadina se completa con un peculiar remate fitomorfo de disposición piramidal, en el que las volutas estriadas se enlazan con un jarrón gallonado que actúa como eje de simetría, flanqueado todo ello en los extremos por candelabros. Composición que nuevamente recuerda la decoración aplicada a la enjuta del arco del referido sepulcro del prelado Fernando de Arce en la catedral de Sigüenza (*Ibidem*, 262).

La ornamentación renaciente también se hizo presente en las ventanas del segundo piso de la fachada principal del *Hospital Real* de Granada, fundado por los Reyes Católicos en 1504. Desde 1521 aparece como maestro de la obra en los trabajos de cantería Juan García de Pradas (Félez, 2012: 119), a quien se le atribuye la ventana derecha que flanquea la puerta de entrada y que presenta la «Y» coronada (*Ibidem*, 135) (Fig. 2a), ya que el otro vano situado a la izquierda de la portada, que contiene la inicial del monarca Fernando, fue tallado en 1641 por Alberto Alonso y Juan Durán, de modo similar «al modelo y forma de la otra... del lado derecho» (Gila Medina, 2006: I, 385-386). El ventanal presenta un diseño adintelado formado por antepecho inferior, balaustres y pilastras sin capitel con una fina ornamentación *a candelieri* a los lados, grutes-

6. La citación bibliográfica se corresponde con el volumen *Early italian master, Commentary*.

cos que también se aplican al friso y remate superior. Composición y decoración que muestra paralelismos con los grabados que ilustran libros contemporáneos, como el modelo de frontispicio utilizado en distintas obras impresas en Alcalá de Henares por Miguel de Eguía, formado por un marco rectangular con decoración vegetal en la parte inferior, pilastras laterales profusamente ornamentadas, friso y remate fitomorfo, según apreciamos en las *Introductiones in latinam grammaticem* (1528) de Antonio de Nebrija (Fig. 2b), *De rebus Hispaniae memorabilibus* (1530) del siciliano Lucio Marineo Sículo, los *Cinco Libros de Séneca en romance* (1530) o la dedicatoria de la obra de los *Comentarios de Cayo Julio César* (1529) (Martín Abad, 1991: I).

Efectivamente, además del referido empleo de dibujos o estampas, otra vía a través de la cual los artistas granadinos accedieron al conocimiento del repertorio ornamental *all'antica* en las décadas iniciales del siglo XVI fue por medio de las láminas que embellecían los volúmenes editados en la época, orientados a servir de modelos tipológicos y formales, diseños que emplearon indistintamente los impresores establecidos en diferentes localidades españolas. Decoraciones de elementos vegetales dispuestos simétricamente en orlas rectangulares, de fácil copia y trasposición por parte de los entalladores a detalles de puertas o ventanas<sup>7</sup> como el caso que nos ocupa, según ejemplifican las portadas del libro de Antonio Carbonel, *Questiones logice* (Alcalá de Henares, Arnao Guillén de Brocar, 1523) (García Vega, 1, 1984: lámina 55) (Fig. 2c), o la del volumen editado por Antonio de Nebrija bajo el título *Segmenta ex Epistolis Pauli, Petri, Iacobi et Ioanis*, impresa por Miguel de Eguía en 1525, cuya orla inferior de profusa ornamentación vegetal pudo ser reinterpretada en el basamento del ventanal del hospital granadino que acoge la «Y» coronada.

A su vez, las pilastras de la referida ventana del *Hospital Real* quedan jalonadas por balaustres divididos por molduras circulares que separan las estrías de la base de las guiraldas de la parte central y decoración vegetal superior, en la línea de los soportes empleados en el *retablo mayor de la Capilla Real* de Granada realizado entre 1520 y 1522 por Felipe de Bigarny y Diego de Siloe (Martínez Medina, 1994: 97-111; Del Río, 2001: 162-179). Sobre ellas corre el friso en el que se ha esculpido un jarrón central con dragones enfrentados que se metamorfosean en su parte posterior en elementos vegetales que se

7. Sobre el influjo de las fuentes gráficas literarias en edificios navarros acometidos en el siglo XVI, véanse algunos trabajos de Tarifa Castilla (2005: 173-174; 2011a: 477-478; 2011b: 3215-3223; 2012: 491-494).



enroscan, es decir, una composición de gran similitud a la realizada en el friso de la anteriormente mencionada portada de la *Lonja*, lo que avala la hipótesis de la autoría de este ventanal por parte de García de Pradas. El vano de iluminación queda rematado en la parte superior por dragones alados dispuestos frontalmente a un jarrón con una cabeza de duende, en la línea de las orlas de las portadas del impresor sevillano Andrés de Burgos, como *Sevillana medicina* escrito por Juan de Aviñón (1545) (Fig. 2d) o la traducción al castellano del *Laberinto de Amor* de Giovanni Bocaccio (1546).

En el caso de las otras dos ventanas abiertas en la mitad derecha de la fachada del hospital granadino, más avanzadas cronológicamente como indican los emblemas del emperador y que han sido atribuidas a Juan de Marquina (Félez, 2012: 126-127) por las concomitancias que presentan en su lenguaje ornamental con otras obras realizadas por este artista en fechas similares, como la *fachada de la Universidad* (1530) o las portadas de las *iglesias de San Andrés* (1530), *San Cecilio* (1533) y del *Colegio de Niñas Nobles*, siguen el mismo esquema compositivo y decorativo que el vano de iluminación anteriormente descrito, si bien en este caso las plásticas columnas abalaustradas, recortadas sobre pilastras corintias, son más elaboradas y abultadas<sup>8</sup>. Diseños que nuevamente están relacionados con los ejemplos que reproducen las portadas de libros impresos en la época, como *La crónica del rey don Pedro* de Pedro López de Ayala (Toledo, 1526), *La muy lamentable conquista y cruenta batalla de Rhodas*, de Jacobus Fontanus (Sevilla, 1526) y otros volúmenes que salieron de la imprenta granadina de los Nebrija, inicialmente en manos de Sancho y Sebastián (1534-1555) (Vílchez Díaz, 1997: 21-36), como *Dilucidarium Quaestionun super quinque universalis Porphyrii iuxta tres vias in scholis receptissimas* de Martín Pérez de Ayala (1537) (Gan, 1996: 72), las *Intruccionen in Latinam Grammaticen* de Antonio de Nebrija (1540) o *De febrium differentiis* de Pedro de Mercado (1583).

Por su parte, la segunda ventana del *Hospital Real* situada en el extremo derecho acoge en los relieves de la cornisa dos esfinges aladas colocadas de espaldas que unen sus cuerpos transformados en elementos vegetales en el centro de la composición. Un tipo de decoración que acusa el empleo por parte del artista que la esculpió de modelos cercanos a los

8. Estas ventanas granadinas muestran un diseño y decoración en la línea de lo realizado en los vanos de la portada del *Hospital de la Santa Cruz de Toledo*, que a su vez presentan un repertorio ornamental similar a lo que se estaba acometiendo en el *altar de Santa Librada* de la catedral de Sigüenza, contratado por Alonso de Covarrubias en 1518. (Díez del Corral, 1986: 169-171).

popularizados por grabadores como Nicoletto Rosex da Modena (hacia 1510) (Berliner, 1928: 1, lámina 31.3; *The illustrated Bartsch*, 1980: vol. 25, 129)<sup>9</sup>, en uno de cuyos paneles ornamentales dibujó estos mismos seres mitológicos, modificando nuestro entallador con posterioridad la fuente impresa, ya que las extremidades de los monstruos quedan unidas en alto, como resuelve el mimo Rosex da Modena en la parte inferior de otra estampa que reproduce otros animales fantásticos (Berliner, 1928: 1, lámina 31.2; *The illustrated Bartsch*, 1980: vol. 25, 128)<sup>10</sup>.

Que los artistas que trabajaron en la Granada del siglo XVI poseyeron cuadernos llenos de dibujos, además de grabados y libros impresos ilustrados y que los emplearon como fuente de inspiración o copia servil, es indudable, si bien se hace difícil identificar los ejemplares de que disponían, ya que rara vez los inventarios de bienes y almonedas lo especifican. Es el caso del afamado Diego de Siloe, quien en su testamento fechado en 1563 dejó a su discípulo predilecto Juan de Maeda, «todas mis trazas y dibujos, así de arquitectura como figuras» (Gómez-Moreno Martínez, 1983: 96) al considerarlos entre los bienes más preciados de la profesión, sin especificar más al respecto, entre los que evidentemente se encontrarían los planos para el proyecto catedralicio granadino (Rosenthal, 1990; 2005: 1, 93-127; Marías, 1997: 200-217), que a su vez heredó el hijo de éste, Asensio de Maeda cuando continuó las obras en 1583 (Gómez-Moreno Calera, 2005: 1, 131). Por su parte, cuando Juan de Maeda hizo inventario de sus bienes en 1569 a raíz de su enlace matrimonial con Ana de Bazán, viuda de Siloe, entre sus posesiones se registraron «ciertos modelos y antiguallas con unos papeles de mucho valor con unas trazas questan en unos pliegos de pergamino», quizás los propios dibujos que le había legado en su codicilo Siloe y «un arcon de pino con ciertos papeles questan dentro y adreços de hierro y de plata pa traçar» (Domínguez Cubero, 1984: 94). Asimismo, la almoneda de bienes de Juan de Orea, yerno de Pedro Machuca, realizada en diciembre de 1580, revela que disponía, además de papeles de dibujos, «un libro de estanpas, en libro muy bueno» (Martínez Ruiz, 1965: 70), sin que el inventario refiera más al respecto.

Esta forma de realizar la decoración de edificios a través de motivos representados en dibujos y grabados que circulaban de un país a otro con gran facilidad y que los artistas adquirieron como materiales de trabajo, explica las coincidencias que ofrecen obras distantes geográficamente. Un ejemplo lo encontramos en el modelo de capitel corintio formado

9. La citación bibliográfica se corresponde con el volumen *Early italian master*.

10. La citación bibliográfica se corresponde con el volumen *Early italian master*.

por hojas de acanto, dobles volutas y roseta central que se repite sistemáticamente, tanto en una de las láminas del *Codex Escorialensis*, cuaderno empleado para ornamentar el patio del *castillo granadino de La Calahorra* (*Codex Escorialensis*, 2000: II, 22.3), modelo a su vez ejemplar similar a los capiteles esculpidos en el *palacio almeriense de Vélez Blanco* (Fernández Gómez, 1986: 83-87) promovido por Pedro Fajardo Chacón, primer marqués de Vélez, como en los labrados en el primer cuerpo de la *torre de la catedral de Murcia* ejecutados por Jacobo Florentino (1522-1526) (Gutiérrez-Cortines, 1987: 126) o los tallados por Diego de Siloe en el cuerpo inferior de la *puerta de San Jerónimo* de la catedral de Granada (1532) (Rosenthal, 1990: 115). Arquetipo de capitel que a través de grabados como los de Marcantonio Raimondi (1480-1534) (*The illustrated Bartsch*, 1978: vol. 27, 211)<sup>11</sup> dedicados a los órdenes clásicos realizados en colaboración con Agostino Veneciano (1528) (Zerner, 1988: 282), o las ediciones ilustradas de los tratados de Sebastiano Serlio, como el Libro IV de las *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere degli edifici* (Venecia, 1537) (Serlio, 1537: 19-19v.º), quedará establecido como el ejemplo más característico del orden corintio. En definitiva, estampas que se difundieron por toda Europa con facilidad, ofreciendo diseños sugerentes a los artistas.

## EL MAGISTERIO DE DIEGO DE SILOE

Conforme avance el tiempo, la familiaridad creciente con el lenguaje renacentista italiano llevó a los artífices a alterar y reinterpretar las fuentes visuales, elaborando un repertorio propio y original, cada vez más libre de los grabados de importación, dándose también las transformaciones por exigencias de adaptación al marco, lo que en nuestro caso ha hecho en ocasiones infructífera la búsqueda del modelo gráfico que motivó una determinada composición o parte de la misma. Buen ejemplo de ello es la *Puerta del Perdón de la catedral* (Sánchez-Mesa, 2005: I, 384-389), la más monumental de toda la escultura pétreo granadina y ejemplo destacado del renacimiento español, cuyo cuerpo bajo fue realizado por Diego de Siloe en 1537 (Chueca, 1953: 237). La riqueza de los elementos escultóricos invade la portada con grutescos de excelente modelado donde se dan cita motivos fantásticos, antropomorfos y zoomorfos y otros más comunes como ángeles, máscaras y cornucopias,

11. La citación bibliográfica se corresponde con el volumen *The works of Marcantonio Raimondi and his school*.

comparables con lo mejor elaborado por Siloe en obras anteriores como la *Escalera Dorada* de la catedral de Burgos (1519-1522) (Bustamante, 1985: 171-174; Speranza, 2001: 19-44). Un repertorio ornamental ideado por el burgalés que encuentra numerosas correspondencias con las representaciones que se muestran en los cuadernos de dibujos y grabados de la época, así como con las obras pictóricas de destacados artistas que acometieron la decoración de estancias italianas a comienzos del XVI, como Pinturicchio, Luca Signorelli o Perugino, algunas de las cuales pudo contemplar directamente a raíz de su viaje a Italia, como señalamos a continuación.

En las caras interiores de las pilastras que sustentan el arco de medio punto de entrada de la puerta del Perdón, Siloe esculpió una elaborada composición ornamental, que repite en ambos casos, para la que pudo tomar como punto de partida grabados de Nicoletto Rosex da Modena de los que copió elementos fantásticos que luego reelaboró (Fig. 3), como era habitual en el proceder de artistas sobresalientes, con una gran capacidad inventiva. Así lo manifiestan las concomitancias existentes con la lámina que contiene la inscripción «Un bel morir tuta la vida honora» (1507) (Fig. 3) (Berliner, 1928: I, lámina 28), como las aves enfrentadas a un jarrón de la parte superior, cuyas patas se transforman en elementos vegetales en el caso del relieve picoteando el contenido de un vaso, o los dragones alados dispuestos de espaldas en la zona inferior. Otro grabado de Rosex da Modena, de hacia 1510 (Fig. 3) (*Ibidem*, I, lámina 77; *The illustrated Bartsch*: 1980, vol. 25, 131)<sup>12</sup>, prestaría probablemente más elementos a la composición labrada en la pilastra de la puerta, como el diseño de cartela de extremos enrollados a modo de volutas que centra el panel, si bien la parte superior la talló Siloe completamente recta, y la cara foliácea de la que salen tallos vegetales que se metamorfosean en cabezas barbadas de animales monstruosos colocada en la zona inferior.

Por su parte, el friso que remata la hornacina baja del intercolumnio derecho de la portada, acoge un monstruo barbado de largo cuello y extremidades en forma de garra (Fig. 4a), que recuerda el grabado de la esfinge con rostro asimismo de anciano acometido por el monogramista conocido bajo las iniciales G.I. que deriva del taller de Zoan Andrea (Berliner, 1928: I, lámina 77) (Fig. 4b).

En el amplio friso que remata el primer cuerpo de la portada del Perdón se esculpieron otros animales fantásticos, como el situado en la esquina sobresaliente del lateral izquierdo, un ser con patas y cuerpo de león, alas, brazos humanos que terminan en extremidades vegetales

12. La citación bibliográfica se corresponde con el volumen *Early italian master*.

y cabeza masculina barbada (Fig. 4c), que acusa el empleo de modelos similares a los recogidos por Daniel Hopfer en sus paneles ornamentales (hacia 1530) (*Ibidem*, 1, lámina 61; *The illustrated Bartsch*: 1981, vol. 17, 173)<sup>13</sup> (Fig. 4d); o la cabeza de león cuyo cuerpo adopta el aspecto de una hoja vegetal curva (Fig. 4e), muy próximo a los mismos animales fantásticos que forman parte del grutesco dibujado por el monogramista Maestro N. NW, realizado en 1534 (*Ibidem*, 1980, vol. 14, 260) (Fig. 4f).

Asimismo, en el frente de una de las pilastras laterales que recorre la parte derecha de la portada se dispone sobre la hornacina avenerada superior un animal cuadrúpedo fantástico, cuyas patas delanteras se metamorfosean en vegetal, quedando dicho monstruo rematado por un candelabro en el que descansa un ángel desnudo, elementos que también aparecen en uno de los grabados de Lucas van Leyden fechado en 1528 (*Ibidem*, 1981, vol. 12, 301)<sup>14</sup>, correlación que confirma nuevamente la capacidad inventiva de Siloe y su poder de síntesis en la reelaboración de modelos que se repiten a lo largo del renacimiento italiano.

En el caso de la cara frontal de la rosca del arco de medio punto que conforma la portada del Perdón, Siloe esculpió repetidamente dos cabezas de león enfrentadas a un candelabro que se transforman en la extremidad inferior en vegetal por donde quedan unidas, composición simplificada de uno de los grabados realizados por Lucas van Leyden en 1527 (*Id.*, 1981, vol. 12, 298) (Fig. 5a), y por otro lado motivo habitual en la elaboración de grutescos, como apreciamos por ejemplo en una de las pilastras pintadas en la escena de la Anunciación que Pinturicchio compuso para la *capilla Baglioni* en Santa María la Mayor de Spello en Perugia (1501) (Dacos, 1969: 65-66, lámina 48, fig. 86).

También existen analogías entre la figura femenina alada situada en el friso que remata el primer cuerpo de la portada del Perdón, dispuesta con las manos abiertas sujetando cintas y cuyo cuerpo arranca de un jarrón, con un detalle similar que enmarca el tondo que representa a Júpiter pintado por Perugino en la bóveda de la *sala de la Audiencia del colegio del Cambio* en Perugia (*Ibidem*, 76, lámina 70, fig. 118) (Fig. 5b). En definitiva, el interés entre los artistas por este tipo de motivos ornamentales renacientes produjo una especie de fondo cultural común, modelos de grutescos que se copiaron en láminas que continuamente utilizaron y modificaron los distintos artífices.

13. La citación bibliográfica se corresponde con el volumen *Early german masters: Hans Brosamer, the Hopfers*.

14. La citación bibliográfica se corresponde con el volumen *Hans Baldung Grien, Hans Springinklee, Lucas van Leyden*.