

estratégico antes de la conquista, en beneficio de la haragana soldadesca posterior. Debieron apoyarse estas tabernas sobre la cara exterior de la muralla citada y poco a poco, como aún puede observarse en varios puntos de la cerca de Granada, la irían demoliendo y suplantando con alacenas, escaleras y otros aprovechamientos, hasta absorberla por completo.

El reconocimiento del terreno a E. y O. de lo explorado ahora, dará, sin duda, más luz, no sólo sobre los restos cuya situación y forma se recogen en el plano que se acompaña (fig. 21), sino también sobre la organización medieval y reformas posteriores de la totalidad de este importante sector de la Alhambra.

J. B. P.

La Obra de Niccolo da Corte en Granada, por Earl E. Rosenthal.

Después de su importante monografía sobre la Catedral de Granada, el profesor Rosenthal sabemos investiga sobre otro monumento capital del renacimiento español, también existente en esta ciudad, y en directa relación con el renacimiento italiano: el Palacio de Carlos V.

Un avance de lo que será, sin duda, otra valiosa aportación a la Historia del Arte Español, es un artículo publicado en «Art Quarterly», con el título de *El escultor lombardo Niccolo da Corte en Granada, desde 1537 a 1552*¹.

Desde las noticias publicadas por D. Manuel Gómez-Moreno y González en la Revista de España, en 1885, en la *Guía de Granada*, en 1892, y en las *Aguilas del Renacimiento*, muy pocas veces se han vuelto a leer los documentos del archivo de la Alhambra referentes al Palacio de Carlos V, de una manera tan sistemática y exhaustiva, como sabemos ha hecho el profesor Rosenthal, quien con los necesarios medios y su plena dedicación, ha revisado toda la historia del monumento, desde los contratos de traída de piedra de las canteras a la Alhambra, hasta las últimas intervenciones de los artistas, ya españoles ya extranjeros, en la decoración y en la fábrica en general.

Nos ofrece en el presente trabajo los problemas que plantea el estudio de la intervención del escultor lombardo Niccolo da Corte en la decoración de la portada sur del Palacio, y en el Pilar de Carlos V, también en el recinto de la Alhambra.

Aunque bien documentada la producción de Niccolo da Corte en Italia, desde 1529

¹ ROSENTHAL, Earl E.: *The Lombard sculptor Niccolo da Corte in Granada*. «The Art Quarterly». Vol XXXIX, N.º 3-4, 1966.

a 1537, año en que viene a España, su arte es poco conocido, debido a que las obras que hasta nosotros han llegado, son precisamente las realizadas en colaboración con artistas como Della Porta, que también se nos presenta un tanto inconcreto en cuanto a sus rasgos estilísticos definitorios. Por ello, afirma Rosenthal, la actividad en Granada de Niccolo da Corte es de especial interés para conocer su arte.

Al comienzo del trabajo puntualiza que no se puede atribuir toda la decoración de la portada a Niccolo, pues se inicia antes de 1537, fecha de su llegada a España, y se acaba tres años después de su muerte, ocurrida en 1552. Por otro lado, sabemos que las esculturas del Pilar fueron muy restauradas por Alonso de Mena a principios del s. XVII.

También considera tema de revisión la afirmación de que la mayoría de estas esculturas se hicieran conforme a los diseños de Pedro Machuca, siendo la intervención de Niccolo sólo la de ejecutar estos diseños.

Desde la publicación de D. Manuel Gómez-Moreno, en 1885², se viene repitiendo la noticia del pago hecho a Niccolo da Corte, el 15 de noviembre de 1537, de 120 ducados por una figura que hizo para la portada sur, en piedra de Sierra Elvira y que fue tasada por Diego Siloe, Pedro Machuca y Julio de Aquiles, trabajo que en el documento se especifica «es la figura intitulada la Fama», sin concretar entonces ni ahora cuál de las dos figuras de las enjutas fue la realizada por el artista.

En 1908 Justi y después el Marqués de Lozoya, puntualizaron que el pago se refería a la figura del lado derecho, realizando después el mismo Niccolo, la del lado izquierdo y el relieve del frontón que representa la Abundancia.

Rosenthal señala que el mismo término de «Fama» iconográficamente no es justo en este caso. Los símbolos que nos presentan las dos figuras pertenecen a representaciones de «Victorias», y no de Famas, tema que en el siglo XVI se le diferenciaba ante todo con el atributo de la «trompeta», como bien podemos ver en los relieves bajos de la portada principal del mismo Palacio, cosa que Rosenthal no señala y que creemos interesante para reforzar su afirmación, ricamente respaldada por varias citas de trabajos de iconografía y atributos del renacimiento.

Gracias a la lectura de la documentación de los trabajos y pagos de salarios a los que intervenían en la hechura de la portada, Rosenthal llega a la razonable conclusión de que la Victoria de la enjuta de lado izquierdo no pudo ser hecha por Niccolo, llegado a Granada, según él opina, para colaborar en los trabajos del famoso palacio de D. Alvaro de Bazán, poco después del 10 de abril de 1537.

Trabajaría en el relieve de la Victoria de la enjuta derecha por los meses de julio

² GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, M.: *Palacio de Carlos V en la Alhambra*. «Revista de España», Vol. CIII, pág. 212.

y agosto, dejándola terminada antes del 15 de noviembre, fecha del documento de tasación. Por las fechas en que los documentos nos dicen se trabajaba ya en las letras del entablamento, principios de febrero de 1538, y por las circunstancias de que dicho entablamento asienta sobre el fondo de los relieves de las victorias, puede afirmar el profesor Rosenthal que cuando entregó Niccolo da Corte el relieve de la Victoria, ya estaba acabada la del lado izquierdo. Esta afirmación la respalda, además, el investigador americano, con un meticuloso análisis comparativo formal y estilístico de las dos figuras, en las que señala ciertas y evidentes diferencias de concepto escultórico y del relieve que le llevan a clasificar la Victoria de la izquierda como obra muy española, frente al italianismo de la realizada por Niccolo. Matiza aún más, y afirma que aquélla pertenece al círculo de Siloe, y busca posibles sugerencias en las mismas figuras femeninas que Siloe esculpe en la Portada del Perdón de la Catedral granadina, recostadas sobre el arco principal. La considera obra de un discípulo de Siloe o por lo menos escultor de su círculo.

Estas anteriores afirmaciones y análisis le llevan a negar lo hasta ahora también afirmado de que Machuca fuera el autor de los diseños. Compara con el arte de Machuca el de Siloe y también el de Niccolo, y señala claras diferencias que justifican su afirmación de que Machuca no realizó los diseños para la decoración escultórica del primer piso de la portada sur del Palacio de Carlos V.

Estudia a continuación los finísimos relieves de los plintos del cuerpo bajo, haciendo interesantes aclaraciones al estilo fino y pictórico de los mismos y buscando, tanto por la técnica como por los temas, antecedentes lejanos en relieves romanos, y más cercanos en los hechos por Pietro Lombardi entre 1476-1481 en el sepulcro de Pietro Mocenigo en S. S. Giovanni e Paolo de Venecia, y los realizados por el mismo Niccolo en 1532 en colaboración con Giacomo della Porta, para el portal del Palacio Salvagio en Génova, ciudad ésta donde, según el profesor Rosenthal, arraigó profundamente este tema decorativo de las armas.

Del italianismo de estos relieves, que demuestra asimismo la paternidad de Niccolo de los diseños, nos habla el tipo y técnica de las armas representadas, que el autor del trabajo que reseñamos, estudia detenidamente y con interesantes comparaciones con grabados y dibujos de armas del llamado estilo «maximiliano», diferentes a las preferidas por los españoles, y que Machuca representó en su cuadro del Descendimiento, de hacia 1547, en el Prado.

Considera Rosenthal proyectados y ejecutados, primero los del lado izquierdo, llamando la atención sobre el criterio seguido de repetir las composiciones al lado opuesto, con sólo invertir los diseños, cosa, como sabemos, también realizada en la portada principal. Piensa fuese imposición del Conde de Tendilla por razones económicas,

por el ahorro de un nuevo proyecto o diseño, siendo sólo necesario realizar el sacado de puntos al contrario o invirtiendo el diseño primero.

Hasta 1545 no se tienen nuevas noticias de Niccolo. En este año firma el contrato para el Pilar de Carlos V, en el que también se relatan todas las partes arquitectónicas, posiblemente diseñadas por Machuca.

A través del documento en el que Alonso de Mena solicita el pago de su trabajo en la restauración del Pilar en 1624, conocemos todo lo que se rehizo y retocó. Partiendo de este documento, Rosenthal señala lo que puede ser obra de Niccolo, y que se reduce al escudo central con las armas del Emperador, en el que Mena sólo retocó una pequeña parte en la cartela inferior, los emblemas de las pilastras centrales de este cuerpo y, lo más importante, uno de los angelotes y los cuerpos de otros tres.

En las calidades del escudo central, y en su ya perfecto manejo del nuevo material, mármol de Sierra Elvira, encuentra el profesor Rosenthal analogías y semejanzas que le permiten atribuir al escultor lombardo la inscripción puesta en 1528 en la portada del Palacio Andrea Doria en Génova. Explica y señala estas semejanzas e igualdades en el dibujo, modelado y aun en los rasgos y trazado de las letras.

Con evidentes indicaciones, afirma la paternidad de Niccolo del «putto» con delfín del lado izquierdo del escudo. Por el estudio comparativo con el de la enjuta de la derecha de la portada sur, del Palacio de Carlos V, y los del Palacio Doria, concluye enumerando sus igualdades y semejanzas. También señala la extraña colocación de la cabeza del angelote del lado derecho, realizada en la restauración de 1624.

Estudia después el autor del artículo las esculturas de la parte alta de la portada sur del Palacio. En el contrato del 26 de octubre de 1548, ya publicado por Gómez-Moreno, se habla de algunos temas iconográficos concretos y de otros dejados a la elección del Conde de Tendilla. El escultor tuvo amplia libertad, aparte, claro está, de la fijación del marco arquitectónico, ya dado por Machuca.

Niccolo trabajó en el nuevo encargo, aunque es cierto no lo terminó antes de su muerte en 1552, dando remate a la obra el artista Juan del Campo, en junio de 1555, o con mayor seguridad el ayudante italiano de Niccolo da Corte.

Los temas de los relieves de los plintos del piso alto, referidos a Neptuno y Anfítrite son motivo de minucioso estudio por parte del profesor Rosenthal, que después de señalar sus errores iconográficos, que justifica por la falta de obras en las que el escultor podría inspirarse, señala algunos antecedentes, como la famosa «Batalla de los dioses del mar», de Mantegna, y algunos relieves de sacófagos romanos, así como los hechos junto a Della Porta en la Catedral de Génova.

Después de analizar estilísticamente estos relieves de temas marinos, concluye afirmando que son los dos del lado derecho los que mejor expresan el arte de Niccolo,

aunque se da el caso curioso de la aparición de la borla típica, que hacía las veces de firma del autor, en el relieve, no de más calidad, como es el segundo de la derecha. La mano de un ayudante es también evidente aún en estas mismas composiciones.

Considera los dos relieves de las enjutas de la parte alta, los últimos trabajos realizados. Documentalmente los gastos para los materiales se fijan hacia junio de 1551. Aunque se describen en el contrato, como Victorias con dos jarrones a los pies, Rosenthal puntualiza un más concreto significado iconográfico para ellas. Así define el relieve de la derecha como alegoría de la Historia, y presenta interesantes antecedentes iconográficos en el grabado de principios del s. XVI de Nicoletto Rosex da Modena, que demuestra la posibilidad de que Niccolo, si no conocía el grabado, sí el tipo iconográfico.

Al lado opuesto, otra figura alegórica completa la misión de la Historia, es decir, muestra lo ya escrito. Es cierto que las inscripciones explicarían todo el sistema iconográfico de la portada. No se escribieron nunca y sólo nos dejaron las actitudes de estas alegorías. Recordando la obra de Miguel Angel en los sepulcros de los Médicis, concluye puntualizando a esta segunda representación como la «Fama». Curiosa es la dificultad de significado que pudieran dar a las ánforas que se colocan bajo estas figuras y junto a los óculos. Rosenthal desecha la relación por otros apuntada, respecto al mar, y afirma, después de detalladas comparaciones iconográficas, que dichos elementos son símbolos de las virtudes y excelencias cristianas de Carlos V, por los que el Emperador pudo alcanzar los triunfos aquí recordados en tierra y mar.

Aparte de estas aclaraciones iconográficas, señala como obra cierta de Niccolo la representación de la Historia, atribuyendo al continuador del maestro la ejecución de la Fama, realizada ya después de su muerte, ya que se demuestra no haber estado corregida por el escultor italiano.

Termina esta interesante aportación, presentando como final los trabajos que, según su criterio, pertenecen al escultor lombardo Niccolo da Corte, que son: En el cuerpo bajo, los relieves de armas, la Victoria y Genio de la enjuta del lado derecho y sus diseños correspondientes. En el cuerpo alto, los relieves del matrimonio de Neptuno y Anfitrite y la mayor parte del relieve compañero que representa al joven Tritón y la figura de la enjuta alta del lado derecho, representando la Historia, así como los diseños de la Fama (enjuta izquierda de la parte alta), del relieve de Neptuno calmando la tempestad y los relieves menores de toda la portada. En el Pilar de Carlos V, sus obras mejor conservadas son: las armas imperiales, el encuadre de la inscripción y el putto del lado izquierdo y, con algunas reservas, los cuerpos de los otros tres y los dos emblemas de las pilastras altas y centrales.

Esta conclusión le lleva a afirmar que el arte de Niccolo fue de mayor calidad y

originalidad, de la que se le venía dando. El culto que él mismo da a su personalidad se refleja en el hecho de sus firmas a través del símbolo de la borla. Y aunque sus fuertes fueron los putti y las figuras femeninas vestidas, diseñó también figuras de bastante vitalidad y calidades en el estudio de sus desnudos, dejando aparte una gran virtud, consistente en acertadas combinaciones de lo escultórico con lo puramente arquitectónico.

Aparte del natural desarrollo de su arte, afirma Rosenthal la personalidad ya definida del artista antes de las colaboraciones con Della Porta, y de su llegada a Granada, por lo que hay que estar dispuestos a concederle un puesto más trascendental e importante en las obras en que trabajó, y aun en sus correspondientes diseños.

Sólo nos deja el profesor Rosenthal las dudas del escultor siloesco que antes de su venida ya había trabajado en la portada, así como el de su continuador.

Ninguna mención hace de las semejanzas de parte de estas obras con las realizadas en París por Goujon y Lescot, motivo que hizo decir a Bertaux que las elegantes alegorías de este portal hacían pensar en los artistas franceses.

DOMINGO SANCHEZ-MESA.

Una aportación importante al estudio de la jardinería Islámica

En las páginas 96 a 99 del número dos de estos CUADERNOS, constan los datos de los jardines del Partal fundados por don Leopoldo Torres Balbás, el año 1924, pero sería en balde que el investigador buscase, o en esta descripción o en los jardines mismos, la evidencia de que el eminente arqueólogo aplicó criterios arqueológicos al problema planteado de crear en torno de los edificios árabes un ambiente en armonía con la naturaleza de su arquitectura.

Para conocer mejor la jardinería musulmana, es muy útil la lectura de la obra: *Persian Gardens and Garden*, del arqueólogo americano M. Donald Wilber¹, quien limitándose a una sola zona del mundo islámico —el Irán—, nos ofrece el estudio más extenso que hasta ahora se ha realizado de cualquier aspecto de la jardinería islámica. Aunque más famosos que los otros jardines musulmanes, los de Persia responden a un arquetipo o plano que estaba difundido por el mundo islámico ente-

¹ *Pavilions*: Rutland, Vermont (U.S.A.) y Tokyo, Japón. Charles E. Tuttle e Company, 1962. 239 págs., con 77 fotografías en blanco y negro, 22 en color y 20 planos.