

JUNTA DE ANDALUCÍA
CONSEJERÍA DE CULTURA
Patronato de la Alhambra y Generalife

~ *La torre de la Estufa y la introducción del clasicismo en la Alhambra*

JUAN CARLOS HINOJOSA CANOVACA

Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Granada

RESUMEN

La torre de la Estufa sintetiza con claridad, el nuevo espíritu que animó las intervenciones del siglo XVI en la Alhambra, en las que las nuevas ideas humanistas se imbricaron con las arquitecturas hispanomusulmanas, con un notable afán de convivencia y comprensión de la sensibilidad del vencido. Las obras de remodelación de la torre nazarí introdujeron nuevas formas *alla anticha* que demuestran el deseo de la monarquía y sus servidores de dotar a la Alhambra de espacios acordes a los nuevos gustos y necesidades. Las formas de habitar de los príncipes italianos, imbuidas de cultura clásica, eran el espejo en el que debía mirarse el resto de Europa. El emperador Carlos V, el nuevo César, debía rodearse de un espacio apropiado a su nombre. Las decoraciones desplegadas en la torre nos muestran la extraordinaria calidad técnica de sus artífices, venidos directamente de Italia y formados en el entorno de Rafael. Tanto por la técnica empleada como por la inclusión de ciertos elementos en el conjunto de las pinturas, declaran esa filiación. Asimismo, el énfasis en el disfrute del paisaje, gracias a la construcción de las logias, nos informa de la cultura humanista de sus promotores.

PALABRAS CLAVE

Torre de la Estufa. Clasicismo. Alhambra.

SUMMARY

THE TOWER OF THE STOVE AND THE INTRODUCTION TO CLASSICISM IN THE ALHAMBRA

The Tower of the Stove synthesizes clearly the new spirit that inspired the modifications realized in the Alhambra in the XVI Century. The new humanistic ideas intermingled with the Hispanomuslim architecture and the Christian victors made a big effort to comprehend and respect the culture of the conquered. The modifications made over the nazari tower introduced new forms *alla anticha* that demonstrate the wish of the monarchy to give to the Alhambra new spaces in harmony with the new styles and necessities. The way of living of the Italian princes, inspired by the classical culture, was a model for other European monarchs. The Emperor Charles V had to create an appropriate space for himself as a new Caesar. The ornaments of the tower show us the splendid skills of their designers, most of them of Italian origin and trained by Raphael and his pupils. Their technique and certain components of the paintings prove this theory. In a similar way, the construction of the loggias gives emphasis on the landscape and informs us of the humanistic culture instigator.

KEY WORDS

Tower of the Stove. Classicism. Alhambra.

Patronato de la Alhambra y Generalife

Los estudios realizados en torno a las obras cristianas en la Casa Real Vieja han destacado el proceso de adecuación de un espacio musulmán a las exigencias de uso propias de la cultura recién establecida. Un transcurso que comenzaría en tiempos de los Reyes Católicos, pero que se promoverá con un perfil claro a raíz de la visita de Carlos V a la ciudad de Granada en 1526. Las obras emprendidas hasta entonces se concentraron, en su mayoría, en labores de conservación según las disposiciones de los Reyes Católicos que serían ratificadas por la reina Juana y más tarde por Carlos V. Será ese proceso de transformación uno de los temas de mayor interés para la historiografía artística¹.

Cuando se profundiza en la historiografía dedicada a la Alhambra cristiana es fácil percibir que su principal objeto de estudio ha sido la gran obra del Palacio de Carlos V o Casa Real Nueva. Esto es comprensible por la gran trascendencia del proyecto, que ha propiciado que se mantengan en un segundo plano de interés otras intervenciones quinientistas como una serie de obras menores en el seno mismo de los palacios nazaríes.

Sin embargo, son esas obras las que pueden mostrar con más claridad el deseo de la Corona de incorporar las construcciones precedentes a los nuevos modos de entender la arquitectura y que, de forma paralela, ejemplifica cómo sus aspiraciones no se imponen a la preservación de los espacios nazaríes. Precisamente, debido a la menor envergadura del proyecto, la fase de ejecución quedó prácticamente completada en su momento, por lo que las habitaciones pueden mostrarnos algunos de los elementos propios de los interiores palaciegos renacentistas; el sector más importante culminó su fase decorativa y, de esta forma, techos y paredes fueron intervenidos con algunas de las soluciones decorativas más actualizadas en los nuevos modelos italianos. Ese es un nivel de ejecución al que no se acercará el palacio nuevo.

La estancia imperial dejó constancia, ante todo, de que el celo conservador de esos espacios tenía que suavizarse de alguna manera, si lo que se quería era que la Alhambra siguiera siendo una residencia real. Los tiempos habían cambiado. Las costumbres de los nuevos soberanos diferían demasiado de las nazaríes como para seguir disfrutando con comodidad esas estancias. Se planteó la necesidad de una remodelación más profunda que las puntuales intervenciones realizadas en tiempos de los Reyes Católicos; su mayor exponente será el plan de construcción del palacio de Carlos V. Pero la magnitud de la obra nueva y el gusto del emperador, cuando habitó en los palacios nazaríes, suscitaron una controlada intervención en esos espacios para hacer la estancia más confortable y apropiada a las necesidades de espacio de un príncipe extranjero.

Los núcleos principales, los palacios de Comares y de los Leones, serán tasadamente modificados; incluso la destrucción parcial del pabellón septentrional de Comares —la denominada sala de las Aleyas— no representa una pérdida sustancial para el conjunto. Una remodelación parcial que podemos calificar de respetuosa con las áreas más representativas de los palacios hispanomusulmanes, que se inscriben en zonas accesorias, sin alterar la relación jerárquica establecida.

El sector de mayor entidad intervenido en este momento es el localizado al norte del palacio de los Leones, en donde se constituirán las denominadas «Habitaciones de Carlos V». Uno de los espacios más singulares del conjunto de dependencias es la torre de la Estufa, nombre con el que se conoció en el siglo XVI a la torre de Abū-l-Ḥaḡyāy o Abū-l-Ÿuyūš, una torre nazarí integrada en el sistema defensivo de la ciudadela, situada al norte del espacio al que se abre el mirador de Daraxa, parte central de las salas de Dos Hermanas, en el palacio de los Leones.

Antes de las actuaciones del siglo XVI tuvo una única habitación situada en la parte baja. Dentro del plan de construcción de las «Habitaciones de Carlos V» se creó un piso en el segundo tramo de la torre y se conectó a la «antecámara», al «corredor que mandó hazer su Magestad» (como así aparece denominado en la Planta Grande de la Biblioteca del Palacio Real); y al «dormitorio de la emperatriz»² mediante corredores. En el informe que Juan de la Vega realizó en 1590, para la evaluación de daños por la explosión del polvorín de San Pedro, habla de «corredores y estufas» para referirse a estas dependencias, que habían perdido sus vidrios por la onda expansiva³.

Las denominaciones que hacen referencia a una «reina», como «torre del Peñador de la Reina», son posteriores y pueden deberse a alguna de las reinas que ocuparon las habitaciones en visitas reales posteriores. Ni el hijo de Carlos V, Felipe II, ni su nieto, Felipe III, visitaron la Alhambra. Sería su bisnieto, Felipe IV, el primer soberano que ocupara las habitaciones en 1624 junto a su primera mujer, Isabel de Borbón. Los siguientes reyes en visitar la Alhambra serán Felipe V e Isabel de Farnesio en 1730. Se piensa que las iniciales que aparecen en casetones alternos de la Sala de la Estufa, «F^c» e «Y» corresponden a unos de estos reyes. La ocupación de estos espacios por sus auténticos destinatarios no llegó a producirse. Isabel de Portugal murió en 1539 y los acontecimientos políticos internacionales exigieron del emperador una constante atención que no le permitieron volver a Granada, y cuando decidió la retirada en 1556, eligió el monasterio de Yuste, probablemente porque, pese a estar muy aislado, estaba relativamente cerca de los centros de decisión; situación contraria a la que presentaba Granada que, además, empezaba a vivir una situación de tensión creciente con la población morisca.

Veamos en qué partes se distribuye el sector de la torre de la Estufa: por un lado la galería que une la torre con la «antecámara» y con el «corredor que mando hazer su Magestad»; la logia que rodea los tres lados exentos de la torre, sobre el barranco del río Darro; la sala de la Linterna —el cuerpo de luces de la torre nazarí— que se abre a la logia por nueve ventanitas arqueadas y por un arco de medio punto, a la parte que nos resta que es la sala de la Estufa. La decoración de estos espacios responde a un complejo programa iconográfico destinado a dar una imagen del emperador como «príncipe prudente y victorioso»⁴.

Entre las novedades asimiladas por una aristocracia deseosa de estar al día podemos destacar la instalación de estufas en las grandes casas y palacios. No todas fueron un baño con hipocausto como las *stufæ* romanas; la mayoría funcionaron sólo como estancias en las que de alguna manera era caldeado el ambiente pero no tenía por qué ser mediante un horno que calentara el suelo. En la estufa de la Alhambra, una losa de mármol con agujeros horadados dispuesta en un ángulo de la sala permitiría que el aire caliente o perfumado, generado en la estancia inferior de la torre, ascendiera a la superior.

El uso de estufas fue extendiéndose por Europa y había distintos mecanismos de calefacción que podían alcanzar resultados similares. En las habitaciones de Yuste, el frío intenso del lugar, sumado a su estado de salud, llevó al emperador a pedir insistentemente que se le instalara una estufa. La demora en la llegada del artillero desde Flandes llevó a su mayordomo, Luis de Quijada, a cederle la suya que tenía instalada en su casa de Villagaría. Este dato nos informa de que este tipo de instalaciones, aun siendo muy raras, no eran imposibles de encontrar incluso en manos de la pequeña nobleza. Se construyó una pequeña estancia adosada a la edificación de las habitaciones en la que se colocó una estantería para libros y una mesa. En otra pequeña cámara se albergaba la estufa propiamente dicha, que estaba separada de la sala principal por un «corredorcillo»⁵. Unas cristaleras iluminaban intensamente y se abrían al paisaje, con la huerta de naranjos en primer término, pues la estufa y la galería estaban situadas en el lado de levante, donde estaba el jardín de cítricos.

No sabemos el nivel de eficacia conseguido por la estufa de la Alhambra. Es probable que el sistema que se planteó aquí no tuviera que ser tan potente como el que se instaló en Yuste, en donde, por la enfermedad del emperador, era necesario conseguir un espacio lo más caldeado posible. Las reducidas dimensiones de la estancia, unidas al gran poder calorífico conseguido con esa modalidad de estufa, hicieron que Quintana destacara cómo el calor de la estufa de Yuste era excesivo⁶.

Rosenthal nos informa de que después de 1537 se decide conectar las habitaciones con los baños reales, que quedaban a la izquierda del corredor de acceso desde Dos Hermanas⁷. En los baños se coloca una pila para el baño a la romana o por inmersión. Se completarían de esta forma todas las nuevas comodidades de las que disfrutaban algunos de los príncipes más cultos de Italia. El emperador también las tendría, aunque fuera de manera algo forzada por la determinación de no alterar significativamente los palacios nazaríes.

López Torrijos destaca cómo en la Planta Grande de la Biblioteca del Palacio Real aparece la torre con el segundo cuerpo, la galería de comunicación con la «antecámara» y la bajada al piso inferior. Pero en la planta, el espacio de la sala de la Estufa no se corresponde con la distribución que tendrá después, lo que le hace pensar que la decisión de construir una estufa pudo surgir después de 1537 —cuando se consideró colocar la pila en los baños— y por eso fue la última en finalizar su decoración, en 1544⁸. Habría que plantear la decisión de asignar esa función y decoración a las estancias, que no tendría que ver con la visita triunfal de Carlos V a Italia después de la campaña de Túnez de 1535, y su toma de contacto con las nuevas formas y usos que se estaban generalizando en la península transalpina.

Los príncipes italianos no sólo aspiraban a construir grandes edificios monumentales, ya fueran palacios, iglesias o cualquier edificio público que diera muestra de su poder y liberalidad. Paralelo al gusto por la magnificencia y grandeza externas, se unía un particular interés por la reclusión y la intimidad en escenarios pequeños, abarcables y exquisitos donde relajarse, cultivar el espíritu y saciar su curiosidad; tendencias



Losa perforada en la torre de la Estufa. APAG, 2007 (fotografía: Adrian Tyler)

contradictorias de un momento de grandes cambios sociales y espirituales que son característicos de este momento. Las estufas italianas se hallaban asociadas al resto de dependencias privadas de los príncipes. Así ocurrió con la que el cardenal Bibbiena se construyó en los palacios vaticanos en 1516: la *Stufetta* comunicaba con la *Loggetta* y con su dormitorio.

A todas estas formas de habitar contagiadas de cultura clásica, se añadía el gusto extendido desde finales del siglo XV en Italia por decorar las paredes con pinturas de «grutescos», conocidas desde mucho antes pero que desde el descubrimiento de las ruinas de la Domus Aurea, se popularizaron entre los artistas y fueron reclamadas por unos mecenas eruditos y modernos, o sea, *alla anticha*, que querían guarnecer arqueológicamente sus palacios, escenario de sus «heroicas» y «literarias» vidas. Deseo de emulación de los antiguos en sus épicas hazañas y en sus formas de vida. Carlos era el César, el forjador de la unidad del imperio y de la consecución de la paz universal; el objeto en el que se depositaban todas las expectativas. Castiglione, en *El cortesano*, refleja claramente este sentimiento:

«Muy grande esperanza también se tiene en don Carlos, príncipe de España, el cual no siendo aún de edad de diez años, muestra ya tan gran ingenio y tan ciertos indicios de bondad, de prudencia, de beninidad, de grandeza de ánimo, y de toda virtud, en fin, que si el imperio de la cristiandad viniere, como se espera, en sus manos, creerse puede que con su fama porná silencio en la de muchos emperadores antiguos y se igualará con los que más famosos han sido en el mundo»⁹.

Como dice Marías, la mitología de héroes antiguos y modernos se funde para proclamar la fama virtuosa de la clientela, que completa su exaltación con escenas de la propia historia familiar, como

es el caso de las escenas de la campaña de Túnez en la torre de la Estufa o las campañas de Álvaro de Bazán en su palacio de El Viso¹⁰. Rodeado de imágenes míticas que se le asimilan; absorto en su propia gloria también en la intimidad de sus habitaciones, el príncipe repasaba sus hazañas y las comparaba con las de sus antecesores, a los que estaba obligado a superar.

Las pinturas de la Estufa se realizaron entre 1539 y 1544. El foco de atención lo ocupan los ocho frescos que se distribuyen por las paredes de la sala principal y que representan la campaña de Túnez de 1535, la primera empresa militar con la participación directa del emperador, un hecho fundamental en su carrera y un perfecto ejemplo de lo que Checa denominó «ilustración heroica a la vida del guerrero»¹¹. El gusto por representar escenas de batalla con una fiel representación de los escenarios en que se desarrollaron, tendría su máxima expresión en el XVI español en las decoraciones del palacio del Viso del Marqués, del marqués de Santa Cruz y, sobre todo, en las realizadas años después en El Escorial para Felipe II.

Las escenas se disponen sobre un zócalo con greca dividida en recuadros que presentan pequeñas historias, como una en la que aparece un amorcillo jugando con un delfín que recuerda los de la *Stufetta* de Bibbiena. Por encima de los frescos de Túnez aparece un friso con *putti*, roleos, metamorfosis vegetales de figuras humanas, águilas, etc. Tanto cada fresco de batalla como los frisos y los marcos de las puertas aparecen enmarcados por molduras de estuco.

Los temas representados en los ocho frescos de batalla son: la salida de la flota del puerto italiano de Cagliari; la travesía hacia África; el desembarco, el ataque y asalto de la fortaleza La Goleta; la marcha sobre Túnez y, después de la toma de la ciudad, la salida y regreso al puerto de Trapani, en Italia. Ellos son los protagonistas del espacio. Fueron iniciados cuatro años



Vista del Generalife desde la logia de la torre de la Estufa. APAG, 2007 (fotografía: Adrian Tyler)

después de la expedición contra Khair-Eddin Barbarroja, jefe de los piratas berberiscos y tributario de los turcos, que mantenía el Mediterráneo occidental en permanente estado de alerta con sus incursiones en las costas españolas e italianas. Su sede estaba en Argel y en 1534 se apoderó de Túnez, tributario de los españoles.

Los movimientos en Europa encaminados a minar el creciente poder imperial hicieron que personajes tan inesperados como Francisco I de Francia e incluso el papa Clemente VII comenzaran un proceso de aproximación a los enemigos del imperio en el Mediterráneo. Carlos V no podía consentirlo. Así, se reunió en mayo de 1535 en Cagliari una flota de 300 naves con Andrea Doria al mando, y Carlos V que viajaba en la embarcación principal, la Bastarda. Las ocho pinturas narran esa expedición victoriosa a las costas de la antigua Cartago, de la que se representa su acueducto. Una referencia a la conquista de Cartago que no es casualidad, ya que después de esta campaña, Carlos fue asimilado a la figura de Escipión el Africano, conquistador de Cartago en 146 a.C. El conde de Tendilla, figura fundamental en todo el proceso de creación de estos espacios y sus decoraciones, participó en la expedición en calidad de capitán general del reino.

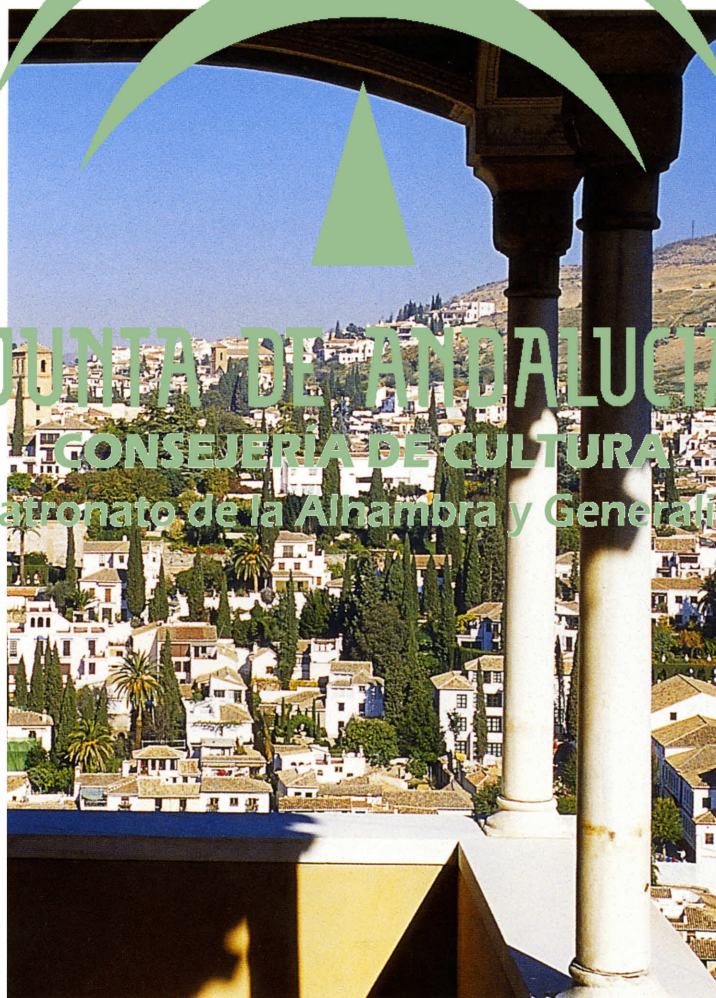
El techo es, como los de las galerías, un alfarje en el que los cuadros que forman jácenas y jaldetas contenían originalmente pinturas de grutescos, que serían sustituidos con posterioridad por pequeños florones dorados sobre fondo azul¹². En las zonas donde estos florones se han perdido aún pueden percibirse restos de grisallas antropomorfas.

La sala de la Linterna tiene una temática distinta. Podríamos denominarla como la sala de Faetón, ya que es la historia mitológica que se narra. La techumbre de la sala es de origen nazarí, «...de cuatro paños y almizate, cuajados de lazos de ocho, que tuvo bovedita de mocárabes, hoy perdida, en su centro, y se doró y pintó en el

siglo XVII¹³. Presenta tres ventanillas de medio punto en cada uno de los tres lados de la sala, al norte, al este y al oeste, que se abrieron a la loggia quinientista que rodea el espacio. En el siglo XVI estuvieron cerradas por cristales decorados con grutescos, pero se perdieron con la explosión del polvorín de San Pedro de 1590. En los macizos que rodean esas ventanas, la central de cada lado más ancha, se disponen grutescos sobre fondo rojo que llegan hasta la base de las ventanas. En ellos aparecen personajes mitológicos cercados por arquitecturas imposibles, *putti*, jarrones, guirnaldas de hojas y florecillas, grifos, mariposas, etc. En los ángulos se disponen bandas verticales de grutescos sobre estuco blanco enmarcadas con molduras, a diferencia del resto de las pinturas de la torre, que están realizadas al fresco con base de fino mortero¹⁴. Son muy semejantes a los que se observan en las logias vaticanas, y en ellos aparecen toda una serie de animales fantásticos, *putti*, pájaros, hombres flor con alas de ave, flores, aceitunas, espiguijas, medallones con minúsculas historias, veneras, cabezas humanas, todo en torno a un eje central y enmarcados por estuco blanco.

Hay dos elementos originales en estas bandas decorativas que sorprenden, y a la vez confirman, la conexión de sus autores, Julio Aquilis o Aquiles y Alexander Mayner, con el equipo de Rafael. El primero hace referencia directa al emperador y rubrica este espacio como suyo: el emblema imperial del águila bicéfala se coloca formando parte del ritmo general de la decoración y haciendo las veces de animal fantástico. Es el mismo guiño, mitad homenaje mitad broma, que Rafael y su equipo hicieron cuando colocaron en las pilastras de las logias vaticanas el león, emblema del papa León X.

Otro elemento original es la presencia de mazorcas de maíz (*Zea mays* L.) en las dos bandas de los testeros oriental y occidental. El maíz ya aparecía en los festones que Udine realizó en la loggia de Psiqué



Vista del Albaycín desde la loggia de la torre de la Estufa. APAG, 2007 (fotografía: Adrian Tyler)



Emblema imperial en la sala de la Linterna. APAG, 2007
(fotografía: Adrian Tyler)

(1517-1519), en la Farnesina. Es posible que estos constituyan la más temprana inclusión de maíz en una obra artística europea. Podríamos destacar que si incluyó maíz en los festones lo hizo como un alarde más de la enorme variedad de la naturaleza, al igual que representó setas, cítricos, calabazas de formas extrañas o papagayos. Fue reproducido de manera anecdótica y no llegó a incluirlo en su repertorio de formas para los grutescos. Aparece en los festones que rodean las pinturas de historias, pero no en los grutescos propiamente dichos. Festones o guirnaldas que estarían más emparentados con los que Mantegna utilizaba para orlar algunas de sus pinturas que con la pintura decorativa romana en la que se inspiran los grutescos renacentistas.

En el caso del maíz representado en las bandas de la sala de la Linterna de la Alhambra, aun siendo puntual su presencia, lo hace formando parte del repertorio de elementos que integran el grutesco. No intentan destacarlo sobre el resto de formas, ocupa el lugar que se adjudica al trigo en otras representaciones y, de hecho, se adapta a su forma. La representación del maíz en la Alhambra nos parece una forma ya asimilada —la diferencia entre una representación y otra es de veinte años— que es utilizada de manera escasa, porque la variedad de formas y la amenidad es una imposición del género.

En el caso de las representaciones que hizo Udine de esta especie se aprecia un mayor interés naturalista y agilidad técnica. Su representación se anticipó en casi treinta años a la aparición del maíz en la ilustración científica, cuya fecha de aparición se remonta a la estampa del herbario de Leonardo Fuchs, *De Historia Stirpium*, que fue editado por primera vez en Basilea, en 1542¹⁵.

Según Giulia Caneva, la representación de Fuchs sería la primera representación del maíz¹⁶. Comprobamos cómo en este caso los artistas se adelantaron a los científicos en la ilustración de una nueva especie. Si las mazorcas de la logia de Psiqué en la villa Chigi —Farnesina— son, posiblemente, la primera inclusión del maíz en el repertorio artístico, las mazorcas de la Linterna de la Estufa de la Alhambra lo serían en España.

El proceso de inclusión en las obras artísticas de fragmentos de naturaleza se irá incrementando progresivamente, hasta desembocar en el establecimiento de la ilustración naturalista como género hacia la década de 1530. La introducción de nuevas especies de plantas, principalmente del Nuevo Mundo y de Oriente supuso un cambio decisivo en el panorama botánico de la época. Desde 1492 hasta las primeras décadas del siglo XVII, llegaron a Europa especies de la trascendencia económica y social del maíz, la patata o el tabaco, junto a otras ornamentales como el clavel o el tulipán.

Como hemos dicho, en la sala se narra la fábula de Faetón. Muy sucintamente diremos que la historia comienza en el cuadro de la pared occidental y representa la petición de Faetón a su padre, el Sol, de que le deje conducir su carro de fuego. En el testero norte la imagen representa el carro de Faetón abatido por un rayo de Júpiter. En la pared este se representa a la Helíades, llorando la muerte de su hermano y transformándose en sauce, y a su primo Cigno convirtiéndose en cisne. La última escena se coloca encima del arco de entrada y figuran las Náyades llorando ante el cuerpo de Faetón.

A cada escena se le asignan dos dioses, que son las figuras que se inscriben en las falsas arquitecturas antes señaladas. A la petición de Faetón a su padre, se asocian Baco y Diana, a la caída, Fama y Victoria, a la metamorfosis de las hermanas, Júpiter y Minerva. La escena sobre la entrada está flanqueada por dos *putti* con una tabla y una rama de olivo en las manos respectivamente.

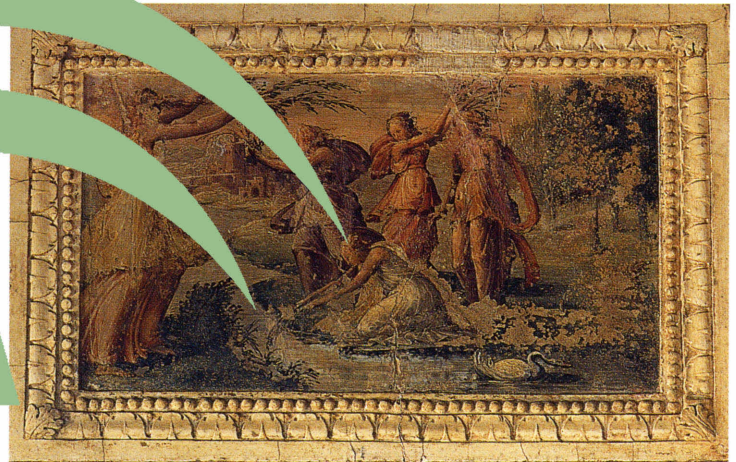
El tema está sacado de las *Metamorfosis* de Ovidio. El mito vendría a simbolizar «...a los que no quieren subordinarse a la monarquía universal, impidiendo así la paz permanente, simbolizada por los atributos de los angelotes»¹⁷. Una historia extraída de la mitología clásica que ejemplifica la importancia de la prudencia, la toma de decisiones y, por extensión, se incluyó entre las historias ejemplarizantes destinadas a la formación del buen príncipe cristiano. La historia se desarrolla en cuatro cuadros enmarcados con estuco y centrando la decoración de las paredes; algo común a las decoraciones con grutescos italianas, como en la *Loggetta* de Bibbiena¹⁸ o en la de la *Stufa* de Clemente VII en el castillo de Sant'Angelo. En 1930, Torres Balbás eliminó el suelo para repriminar el aspecto medieval de la torre, y colocó la baranda de madera que separa este espacio de la sala de la Estufa¹⁹.

JUNTA DE ANDALUCÍA
CONSEJERÍA DE CULTURA
Patrimonio de la Alhambra y Generalife



Ilustración del maíz. Fuente: FUCHS, L., *The New Herbal of 1543*, Colonia: Taschen, 2001, lámina 473

Maíz integrado en la decoración de la sala de la Linterna. APAG, 2007 (fotografía: Adrian Tyler)



JUNTA DE ANDALUCÍA
CONSEJERÍA DE CULTURA
Patronato de la Alhambra y Generalife

Historia de Faetón en la sala de la Linterna de la torre de la Estufa. Fuente: LÓPEZ TORRIJOS, R., «Las pinturas de la Torre de la Estufa o del Peinador». AA.VV. *Carlos V y la Alhambra*, Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2000, pp. 108-129

La loggia que rodea la torre completa es en cierta manera la decoración del interior de la linterna. En este caso, el programa alegórico-mitológico se dedica a la representación de personificaciones de las virtudes: Fe, Esperanza, Caridad, Justicia, Fortaleza y Templanza, ya identificadas por Simón de Argote a principios del siglo XIX²⁰ y recogida por Gómez-Moreno a finales de ese mismo siglo²¹. Sólo la Templanza es todavía visible claramente. Entre los vanos de las ventanas que iluminan la linterna aparecen templetos con divinidades, difíciles de identificar para López Torrijos²², pero que se han reconocido como personificaciones de Júpiter, Neptuno²³, la Abundancia y el Fuego Sacro²⁴. El resto de la superficie de la loggia se halla decorado con pintura de grutescos. Aparecen *putti* de múltiples formas, unos vegetalizados sosteniendo tridentes encima de las ventanas de la linterna, otros llevan antorchas, etc. También elementos arquitectónicos, como falsos pilares que sujetan arcos de guirnalda de hojas y pequeñas flores.

Las diferencias con el interior estriban en el mayor uso de elementos naturales como abundantes pájaros, como los que sostienen guirnalda y telas encima de las dos puertas y que parecen cernícalos o un pequeño búho con las alas extendidas, que marca el eje de la composición del tramo sobre la puerta oriental.

Un motivo semejante a los que aparecen en la *Loggetta* de Bibbiena. Elementos vegetales, algunos pequeños frutos parecidos a aceitunas y ciruelas, espigas, etc. Arcos escarzanos se abren al barranco del Darro y se apoyan sobre columnillas y capiteles de mármol «arábigos»²⁵. Los intradoses de estos arcos también se hallan decorados con grutescos.

Aunque todas las pinturas de la torre de la Estufa presentan un deficiente estado de conservación, son estas galerías exteriores las que han tenido que soportar las inclemencias del

aire libre y, por lo tanto, las que peor estado presentan. No han sido los elementos los únicos responsables del deterioro de las pinturas ya que hay que tener muy en cuenta la observación de Gómez-Moreno, que achaca la ruina a la que se encaminaban las pinturas a «...el desorden con que los alcaides enseñaban la casa Real»²⁶.

La torre se presenta, ante todo, como una atalaya cuyas vistas dominan una buena parte de la ciudad y del paisaje de los alrededores de Granada. Esta privilegiada situación de dominio del paisaje fue aprovechada y explotada al máximo. El humanismo italiano demostró un vivo interés por el entorno que se vio reflejado en la fascinación que ejerció el paisaje de



Representación de un cernícalo y un búho en la logia de la torre de la Estufa. APAG, 2007 (fotografía: Adrian Tyler)

JUNTA DE ANDALUCÍA
CONSEJERÍA DE CULTURA
Patrimonio de la Alhambra y Generalife

De hecho, la galería de comunicación con la antecámara ha perdido las pinturas originales. Sobre esta logia hay pocos datos, ya que pronto se perdieron sus pinturas. Funciona como las *loggje* renacentistas, que en Italia se fueron incorporando a las fachadas para adaptar las construcciones medievales a los nuevos gustos; como ocurrió, por ejemplo, en el caso de las logias del palacio Vaticano. La fortuna hizo que quedara un comentario sobre su decoración, de la mano de Simón de Argote:

«...sostenida de columnas árabes de mármol blanco; en cuyos arcos rebaxados, se ven restos de adornos de pintura, executados con perfeccion, por el estilo de las lochas de Rafael. En los plafones se representan metamorfosis de hombres y mugeres en árboles, aves y otros animales; y en el medio, medallas con bustos, y medallones con estatuas de ríos. Encima de los capiteles hay pintados otros caprichos por el mismo gusto, que llenan el intermedio de los dos arcos»²⁷.

En cuanto a los techos de ambas, nos quedaremos con el comentario de Gómez-Moreno: «Las flores que decoran las vigas y los pájaros pintados en las tabicas, son de mal gusto y de mediana ejecución, debiendo corresponder a alguna de las restauraciones allí verificadas»²⁸. Los florones dorados, que luego se imitaron en la sala de la Estufa para tapar los deteriorados grutescos del techo, se colocaron en las galerías en 1538²⁹.

Granada en los acompañantes italianos de Carlos V. Con todo, ese impresionante cinturón de villas suburbanas —cármenes— que bordeaban la ciudad, y con la disposición de la colina de la Alhambra frente al trasiego ciudadano de Granada, los humanistas entendieron mejor que los castellanos no adheridos a las nuevas corrientes, el sentido hedonista de la vida desarrollado por los nazaríes. Para entender esto mejor, sólo habría que analizar el paisaje suburbano castellano en los siglos XV y XVI. El artículo de Leopoldo Torres Balbás sobre los contornos de las ciudades nos informa de este desinterés cristiano por el paisaje suburbano en las principales ciudades, frente al gusto de la tradición hispanomusulmana por el cuidado y disfrute del entorno³⁰.

Así, se construyeron las logias o galerías para disfrutar de las vistas, tal y como se venía haciendo en las cortes italianas, aunque esta práctica ya empezaba a ser habitual en el resto de Europa. Pero también empezaba a realizarse en la arquitectura hispana, como la galería construida para Juana I en su retiro de Tordesillas, dispuesta para disfrutar de las hermosas vistas sobre el río Duero. El palacio de la madre de Carlos V en Tordesillas fue siempre elogiado por sus buenas vistas. Incluso cerca de las habitaciones de la reina se encontraba una «huerta» que en otros documentos fue calificada como «jardín» que tenía «árboles y cepas»³¹, con la habitual vacilación de la época en cuestiones terminológicas jardineras.

Como hemos podido ver, la torre de la Estufa sintetiza perfectamente el nuevo espíritu que animó las intervenciones del siglo XVI en la Alhambra, en las que las nuevas ideas humanistas se imbricaron con las arquitecturas hispanomusulmanas, con un extraordinario afán de convivencia y comprensión de la sensibilidad del vencido. Asimismo, en la torre de la Estufa es patente el deseo de la monarquía y sus servidores de adaptarse a las nuevas formas antiquizantes, como único lenguaje posible en el reflejo solvente de la nueva monarquía universal, simbolizada por el César Carlos. Son esos servidores cercanos, una aristocracia implicada en el proyecto imperial, los que influyen decisivamente en la inclusión de los nuevos lenguajes *alla anticha*. En el caso de la Alhambra, el conde de Tendilla será una figura capital. Serán personajes como él los grandes mediadores entre los artistas y el gran cliente que fue la Corona. Esa labor irá perdiendo peso conforme avance el siglo, pero en este momento la aristocracia humanista es la que introduce y conoce el nuevo lenguaje, aunque finalmente sea la monarquía, suprema promotora, la que deba tomar la decisión de apostar por el «antiguo» como lenguaje público y propio.



JUNTA DE ANDALUCÍA
CONSEJERÍA DE CULTURA
Patronato de la Alhambra y Generalife

NOTAS

- 1 LÓPEZ GUZMÁN, R. *Colección de documentos para la historia del arte en Granada. Siglo XVI*. Granada: Universidad de Granada, 1993, p. 22.
- 2 Seguiremos la nomenclatura establecida por Rosenthal por ser la más conocida. En ROSENTHAL, E. E. *El Palacio de Carlos V en la Alhambra*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- 3 AA. Leg. 21, 3-4.
- 4 CHECA CREMADES, F. *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*. Madrid: Cátedra, 1983, p. 180.
- 5 MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. «El Palacio de Carlos V en Yuste». *Archivo Español de Arte*, XXIII, 1950, notas 38 y 39.
- 6 MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. «El Palacio de Carlos V en Yuste». *Archivo Español de Arte*, XXIII, 1950, p. 40. Es interesante destacar cómo las estufas llegan a España de manera casi simultánea a la difusión de las chimeneas, aunque con desigual fortuna. La chimenea no fue la fuente habitual de calefacción; lo más común hasta finales del siglo XV fue la utilización de braserillos de clara ascendencia andalusí y las chimeneas solían estar limitadas a las cocinas. La llegada del emperador con su corte flamenca dio un empuje decisivo a la extensión de la chimenea monumental en los salones reales, que acabaría por influir en la generalización de su uso al resto de las clases dominantes. Todas las habitaciones principales de Yuste tuvieron chimenea, aunque en la Alhambra sólo dos piezas disfrutaron de ellas. En el caso de las estufas, su empleo nunca pasó de ser una rareza.
- 7 ROSENTHAL, E. E. *El Palacio de Carlos V en la Alhambra*. Madrid: Alianza Editorial, 1988, p. 47.
- 8 LÓPEZ TORRIJOS, R. «Las pinturas de la Torre de la Estufa o del Peinador». AA.VV. *Carlos V y la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, 2000, p. 111.
- 9 CASTIGLIONE, B. *El cortesano* (trad. de Juan Boscán, Barcelona: 1534). Madrid: Espasa Calpe, 1984, p. 327.
- 10 MARIAS, F. *El siglo XVI. Gótico y Renacimiento*. Madrid: Sílex, 1992, p. 172.
- 11 CHECA CREMADES, F. *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*. Madrid: Cátedra, 1983, p. 398.
- 12 GÓMEZ-MORENO, M. «Los pintores Julio y Alejandro y sus obras en la Casa Real de la Alhambra». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XXVII, 1919, p. 28.
- 13 TORRES BALBÁS, L. «La Torre del Peinador de la Reina o de la Estufa». *Archivo Español de Arte y Arqueología*, n.º 7, 1931, p. 200.
- 14 GÓMEZ-MORENO, M. «Los pintores Julio y Alejandro y sus obras en la Casa Real de la Alhambra». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XXVII, 1919, p. 30.
- 15 FUCHS, L. *The New Herbal of 1543*. Colonia: Taschen, 2001, capítulo CCCXX, lámina 473.
- 16 CANEVA, G. *Il Mondo de Cerere nella Loggia di Psiche*. Roma, 1992, p. 82.
- 17 HENSSLER, R. «Una visión en piedra: el Palacio de Carlos V y la idea de Imperio Universal». *Cuadernos de la Alhambra*, vol. 29-30, 1994, pp. 238-239.

- 18 En este caso la diferencia estriba en que en la *Loggetta* no se usan las molduras de estuco, y son muy utilizadas en la decoración de las Logias Vaticanas, algo posteriores.
- 19 TORRES BALBÁS, L. «La Torre del Peinador de la Reina o de la Estufa». *Archivo Español de Arte y Arqueología*, n.º 7, 1931, p. 198.
- 20 ARGOTE, S. *Nuevos paseos históricos y artísticos, económicos-políticos por Granada y sus contornos*. Granada: Albaida, 1985, p. 191.
- 21 GÓMEZ-MORENO, M. «Pinturas del Tocado de la Reina en la Casa Real de la Alhambra». Granada: Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia, 1873, p. 8.
- 22 LÓPEZ TORRIJOS, R. «Las pinturas de la Torre de la Estufa o del Peinador». AA.VV. *Carlos V y la Alhambra*, Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2000, p. 116.
- 23 En la obra de Argote la figura de Neptuno es identificada como Minerva. ARGOTE, S. Op. cit. (1985), p. 191.
- 24 GÓMEZ-MORENO, M. «Pinturas del Tocado de la Reina en la Casa Real de la Alhambra». Granada: Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia, 1873, p. 8.
- 25 TORRES BALBÁS, L. «La Torre del Peinador de la Reina o de la Estufa». *Archivo Español de Arte y Arqueología*, n.º 7, 1931, p. 201.
- 26 GÓMEZ-MORENO, M. «Pinturas del Tocado de la Reina en la Casa Real de la Alhambra». Granada: Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia, 1873, p. 11.
- 27 ARGOTE, S. Op. cit. (1985). p. 187.
- 28 GÓMEZ-MORENO, M. «Los pintores Julio y Alejandro y sus obras en la Casa Real de la Alhambra». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XXVII, 1919, p. 28.
- 29 AA, L-2-2.
- 30 TORRES BALBÁS, L. «Los contornos de las ciudades hispanomusulmanas». *Al-Andalus, Revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada*. 1950, n.º 15, p. 439.
- 31 ZALAMA RODRÍGUEZ, M. A. *Vida cotidiana y arte en el palacio de la reina Juana I en Tordesillas*. Valladolid: Secretario de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid, 2000, pp. 190 y ss.



JUNTA DE ANDALUCÍA
CONSEJERÍA DE CULTURA
Patronato de la Alhambra y Generalife