



JUNTA DE ANDALUCÍA

CONSEJERÍA DE CULTURA

Patronato de la Alhambra y Generalife

~ «Julio y Alejandro»

Grutescos italianos y cartografía flamenca en el Peinador de la Reina

NICOLE DACOS

Directora honoraria de investigaciones del Fonds National de la Recherche Scientifique de Bélgica

RESUMEN

El análisis del Peinador de la Reina permite reconstruir la cultura de Julio de Aquiles, de los grutescos de Pinturicchio a los de Rafael y Giovanni da Udine, en el apartamento del cardenal Bibbiena y en las logias, así como reencontrar su mano en Roma, con Giovanni da Udine en la Villa Madama y en la *Stufetta* de Clemente VII en el castillo de Sant'Angelo, y a continuación en Génova, con Perin del Vaga en el palacio Doria. Estos componentes se unen primero en Valladolid, en el palacio Cobos, donde el decorado se conoce por las copias de Andrés de Melgar. En el Peinador, Alejandro Mayner, de formación flamenca, no pintó más que las vistas de la campaña de Túnez.

PALABRAS CLAVE

Grutescos. Julio de Aquiles. Rafael. Giovanni da Udine. Perin del Vaga. Andrés de Melgar. Alejandro Mayner.

SUMMARY

«JULIO AND ALEJANDRO» ITALIAN GROTESQUES AND FLEMISH CARTOGRAPHY IN THE QUEEN'S DRESSING ROOM

An analysis of the Queen's Dressing Room allows us to trace the development of Julio de Aquiles' artistic culture, from the grotesques of Pinturicchio to the grotesques of Raphael and Giovanni da Udine in Cardinal Bibbiena's apartment and the Loggias. It also permits us to rediscover his handiwork in Rome – the Villa Madama with Giovanni da Udine and the *Stufetta* of Clement VII in Castel Sant'Angelo – and later in Genoa at the Doria Palace with Perin del Vaga. These components were first combined in Valladolid at the Cobos Palace, the decoration of which has been partially preserved in the copies made by Andrés de Melgar. In the Dressing Room, the Flemish-trained artist Alejandro Mayner painted only the views of the Tunis campaign.

KEY WORDS

Grotesques. Julio de Aquiles. Raphael. Giovanni da Udine. Perin del Vaga. Andrés de Melgar. Alejandro Mayner.

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

«Julio y Alejandro»

En la torre de Abul Hachach en la Alhambra de Granada, las dos pequeñas habitaciones y el mirador que componen el Peinador de la Reina (il. 1) están adornadas con un decorado italiano que difiere de la arquitectura nazarí. En la entrada, grandes vistas con *trompe-l'œil* o trampantojo de la conquista de Túnez están situadas sobre un zócalo a la antigua que ya casi se ha borrado, bajo un friso de follajes animados. La habitación central, que constituye el Peinador en sí mismo, está cubierta por grutescos con cuatro pequeños compartimentos que ilustran el mito de Faetón. Este decorado continúa en la galería que une el Peinador por los tres lados exteriores, pero las figuras de las virtudes cristianas que lo animan (il. 2) no pertenecen al mismo programa: aunque muestran, desde el punto de vista estilístico, la intervención del mismo taller que los grutescos (il. 3), probablemente se trate de una intervención posterior.

A pesar de que los episodios de la conquista de Túnez y los de la historia de Faetón son aparentemente los únicos elementos del programa establecido en un principio para el Peinador, llaman menos la atención que la cantidad de animales y criaturas humanas y monstruosas que los pueblan: un mundo fantástico que se agita en medio de los festones, por los candelabros o dentro de pequeños templos a la antigua, entre los objetos más disparatados, en un conjunto con una viva policromía y una extraña calidad pictórica.

En España, dichos ornamentos ya habían llamado la atención de Pacheco quien, citando al padre Sigüenza, y por lo tanto basándose a continuación en Vasari, estudió detenidamente «los gallardos caprichos de los grutescos usados por los antiguos», mencionando su origen romano y cómo los retomaron Rafael y Giovanni da Udine¹:

«(...) en tiempo del Emperador Carlos V, que comenzó a favorecer todas las buenas artes y a restaurar las ruinas de los godos, enemigos del Imperio y de los ingenios romanos, el modo cómo se tornó a usar esta pintura fue que Juan de Udine y Rafael de Urbino, insignes pintores ... entraron una vez, entre otras, con la codicia de desenterrar los primores antiguos en su arte, en los soterranos, o grutas, de San Pedro «in vincula», donde dicen que fue el palacio de Tito, y encontraron allí con algunos pedazos desta manera de pintura, y quedaron grandemente admirados de su estrañeza y

hermosura, y de ver que el tiempo ni el lugar no hubiesen sido parte para quitar el lustre y la perfección de los colores. El Juan de Udine ... comenzó a contrahacerlos, probando tantas maneras de cal, estuco y colores que vino a hacer cosas excelentes en este género de pintura, y por haberla hallado en aquellas grutas la llamaron grutesco, y otros, brutesco, porque ven en ella diferencias de animales y monstruos, como sátiros, silvanos, nimfas, leones, tigres y mezcla de unos y de otros...».

Prosiguiendo con la difusión de grutescos en España, Pacheco nos brinda los nombres de los artistas que ejecutaron los del Peinador²:

«De aquí pienso yo que se enriquecieron Julio y Alexandro (si ya no es que fuesen discípulos de Juan de Udine o de Rafael de Urbino), los cuales valientes hombres vinieron de Italia a pintar las casas de Cobos, Secretario del Emperador, en la ciudad de Úbeda y de allí a la Casa Real del Alhambra en Granada...».

Más adelante se dedica a «Julio y Alejandro pintores» la tercera de las *Vidas* de Palomino³. El autor, que había visitado la Alhambra en 1712, manifiesta toda su admiración por «las bóvedas, salones, pasillos, miradores, y otros sitios» donde ambos artistas habían trabajado. Palomino también menciona su actividad en Úbeda, en el palacio de Francisco de los Cobos y en el Hospital de Santiago, y comenta la que habrían tenido en Alba de Tormes y en Mérida, pero que no figuran en ningún documento y queda por demostrar, para caer en la más total fantasía cuando cuenta que ambos pintores volvieron a Italia, donde murieron ya en los años treinta.

Los nombres de Julio y Alejandro se habían perdido⁴ cuando Manuel Gómez-Moreno publicó en 1873 un primer estudio sobre el Peinador de la Reina. Al examinar los archivos del palacio de la Alhambra, había descubierto un documento de 1546 que evaluaba las pinturas del Peinador, hechas por Machuca a petición de Julio, quien la firmó⁵. Se enteró entonces de que Julio se apellidaba «de Aquiles» y que éste había trabajado en el Peinador, designado como la «Estufa», de 1537 a 1542. Era el punto de inicio de un trabajo pionero, que el sabio ha retomado en varias ocasiones, para profundizar en él y enriquecerlo hasta ofrecer su versión definitiva en 1919⁶. Gómez-Moreno comunicaba, por otra parte, que antes de trabajar en Granada, Julio había parado en Valladolid, donde en 1533 se le había encomendado evaluar el retablo ejecutado por Alonso Berruguete



Il. 1. Peinador de la Reina, vista de conjunto. Alhambra, Granada. APAC, 2007 (fotografía: Alberto Caballero).

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

para el monasterio de San Benito⁷. Se volvería a encontrar otra vez con el artista en Granada en 1545, cuando fue bautizado allí su hijo Marcantonio, antes de perder su pista definitivamente en 1546.

En los archivos de la Alhambra, Gómez-Moreno también había descubierto el nombre de Alejandro, que se apellidaba Mayner, por lo que dedujo en un primer momento que era probablemente de origen flamenco⁸. Estando en la Alhambra desde 1537, Mayner había participado en 1541 en la decoración del pasillo que conduce al Peinador y reaparecía en Granada el año siguiente, cuando se encargó de evaluar un retablo. Un documento permite establecer que falleció en 1545⁹. Puesto que en la evaluación del Peinador, en 1546, no se mencionaban figuras, el erudito dedujo que las del Peinador debían de ser obra de Alejandro, a quien no se cita en el documento. Por lo tanto, según él, Julio debía de ser el autor de los grutescos¹⁰.

Sobre la producción anterior de los dos pintores en España, Cristóbal de Villalón ofreció un elemento posterior, y ya en 1536, y por lo tanto en vida de los artistas, escribía¹¹:

«El Comendador mayor de León, Francisco de los Cobos, traxo aquí asalariados de Italia dos ingeniosos mancebos Julio y Alexandro para labrar sus casas, los cuales hizieron obras al gentil y antigüedad que nunca el arte subió a tanta perfección».

Francisco de los Cobos, el poderoso secretario del emperador, podría haber empleado a ambos artistas antes de su llegada a Andalucía.

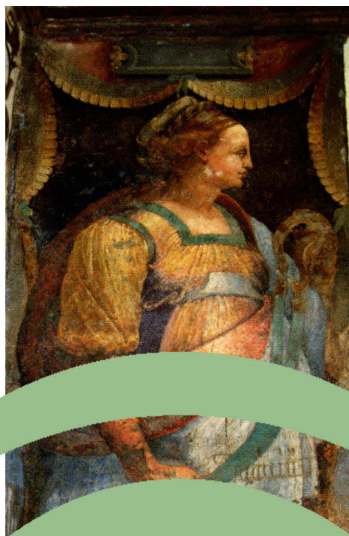
El origen del primer artista también se descubría gracias a los documentos en los que algunas veces se hacía llamar —y no sin ambigüedad— Julio Romano: el apellido «de Aquiles» no era más que la forma hispanizada de «Aquili», que pertenecía a la célebre familia de pintores de origen romano, cuyo miembro más ilustre fue Antoniazzo, el también llamado Romano, gran maestro de la segunda mitad del siglo xv de quien Julio tal vez fuera hijo¹².

Esta brillante investigación de Gómez-Moreno sobre Julio y Alejandro había caído en el olvido cuando Rosa López Torrijos la retomó en 1987; ella tuvo el mérito de ponerla al día en lo referente a la bibliografía y a los documentos aparecidos entre tanto. Como el nombre de Marcantonio, puesto por Julio a su hijo, era el de su padre, dedujo lógicamente que Julio debía ser el nieto, y no el hijo, de Antoniazzo Romano. Por otra parte, proponía reconocer en una serie de dibujos que llevaban el nombre de Julio en el Museo de Arte Metropolitano de Nueva York, proyectos del artista relacionados con los decorados de la Alhambra¹³. Finalmente, observaba que Julio había trabajado también en Úbeda, en la capilla del chambelán Francisco de Vago de la iglesia de San Pablo que fue acabada en 1536¹⁴. Sabemos, por el contrato que se conserva de dicha capilla, que además de ornamentos, contenía también escenas religiosas. La única figura que ha sobrevivido, aunque parcialmente, en la bóveda, no permite hacerse una idea de cómo era el decorado.

Por otra parte, la historiadora de arte ha publicado un estudio sobre dos techos del apartamento que había sido acondicionado provisionalmente para Carlos V en la prolongación del Peinador¹⁵, mientras se terminaba su nuevo palacio. Allí podemos admirar, aislados en los artesones sobre un fondo muy oscuro, casi negro, unos ramos de frutas y verduras del campo granadino. Hay que añadir que en las dos estancias se conservan trazos de la decoración de las paredes, en las que se adivinan vestigios de pequeños templos rodeados de ornamentos a la antigua.

Los grutescos del propio Peinador, que destacan con una gama de colores brillantes sobre fondo rojo, recuerdan inmediatamente a los de Rafael y sus alumnos. Sin embargo, el tono ya no es el de la alegría franca de los grandes conjuntos dirigidos por el maestro en sus últimos años. Se asemeja más al aire menos sereno establecido tras su muerte, cuando sus alumnos tuvieron que concluir las obras que había dejado interrumpidas.

Recuerda sobre todo a Giovanni da Udine, al que también recuerdan, aquí y allí, detalles sacados de la naturaleza, como el encantador motivo del cangrejo que atrapa entre sus pinzas



Il. 2. Templanza, detalle del mirador. Alhambra, Granada. APAG, 2007 (fotografía: Alberto Caballero)

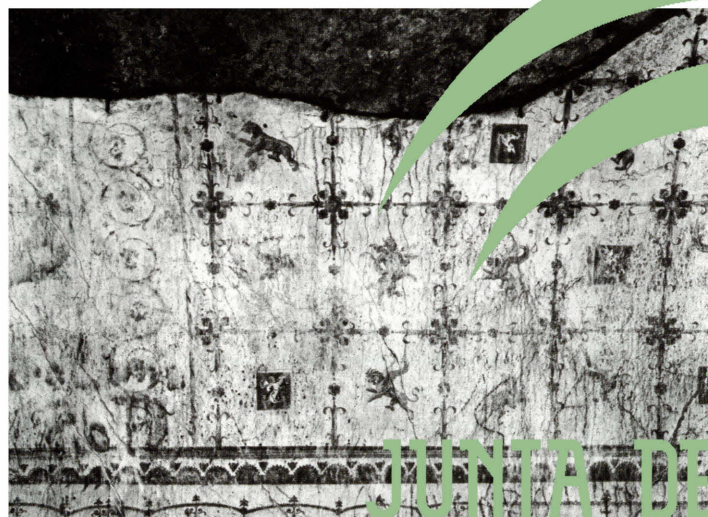


Il. 3. Figura de la sala de Faetón. Alhambra, Granada. APAG, 2007 (fotografía: Alberto Caballero)

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

una pequeña coquina (il. 41). No obstante, algunos elementos evocan los decorados pintados bajo el mando de Perin del Vaga, en el palacio Doria, en Génova, y otros, más arcaicos, nos hacen pensar en Pinturicchio y en Morto da Feltre, amalgamándose todos estos componentes en un estilo muy coherente que cuesta atribuir a principiantes. Pero no sabemos nada sobre un eventual pasado italiano de Julio y Alejandro. ¿Qué tenían en su haber cuando bajaron a España? ¿Cómo podemos distinguir las distintas facetas de su cultura y sacar a la luz su originalidad? Es decir, ¿es posible delimitar sus respectivas partes en la decoración del Peinador? Y el estilo que pueden haber importado de Italia, ¿se adapta al marco arquitectónico de la torre árabe? Para dar respuesta a estas preguntas hay que volver a una lectura de las pinturas, primero de forma visual, penetrando en el mundo de los grutescos, que

Vasari, lo creyó Pacheco, sino de las del palacio de Nerón, la famosa Domus Aurea (ils. 4 y 5), para retomar el nombre que le da el pintor-escritor portugués Francisco de Holanda en la acuarela que representa una de las bóvedas más célebres, la *Volta dorata*¹⁷. Suetonio cuenta que Nerón había concebido su residencia como una villa inmensa cuyos jardines, e incluso bosques, se extendían hasta donde alcanzaba la vista en pleno centro de Roma. Añade que, en su deseo de no negarse lujo alguno, el emperador había incluso mandado cubrir de oro sus paredes¹⁸. Pero tras su muerte se abandonó el edificio y después fue rellenado de tierra para servir de construcción base a las termas de Trajano. Pinturas y estucos fueron sepultados y de este modo pudo preservarse su brillo hasta finales del siglo XV, cuando se excavaron las propiedades que se extendían sobre el monte Oppius con la esperanza de encontrar allí



Il. 4. Bóveda del criptopórtico, detalle. Roma, Domus Aurea de Nerón (fotografía: Gabinete Fotográfico Nacional, Roma)

Il. 5. Bóveda del criptopórtico, detalle. Roma, Domus Aurea de Nerón (fotografía: Gabinete Fotográfico Nacional, Roma)

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

se armonizan con el Peinador con una perfección de relojería, para demostrar sus mecanismos y penetrar en sus secretos. Pero antes de eso, hay que volver a trazar el origen de los grutescos y su difusión en España con el fin de determinar cómo situar la producción de Julio y Alejandro. Arriesgándonos a descubrir inexactitudes en los textos de Villalón y de Pacheco, se trata por lo tanto de abarcar, en toda su complejidad, la cultura italiana del Peinador¹⁶.

Los primeros grutescos

Bastante antes de que lo hicieran Rafael y Giovanni da Udine, muchos artistas penetraron en las grutas de Roma. No se trataba de las ruinas del palacio de Tito como, después de

antigüedades. Al excavar las galerías subterráneas, se descubrió el espacio libre sobre la tierra de este desplazamiento, lo que permitió circular tanteando bajo las bóvedas originales del palacio de Nerón. Fue una auténtica locura: artistas y amateurs se deslizaron por las estrechas galerías, que designaron con el nombre de «grutas», llamando «grutescos» a las decoraciones que las cubrían y dedicándose a copiarlas en sus cuadernos de esquemas para incorporarlos después a sus propias obras.

El conjunto más completo de dichos dibujos aparece en el códice Escorialensis (el nombre de la biblioteca donde está conservado), un recopilatorio anónimo, probablemente toscano, que se remonta a finales de los años ochenta o principios de los noventa del siglo XV¹⁹. Parte de las hojas que lo componen permiten comprender cómo los artistas procedían en sus copias,

reproduciendo los esquemas geométricos de los conjuntos, o más a menudo, aislando los motivos que retomaban y desarrollaban a su gusto en los bordes de sus propias composiciones. Ya antes del descubrimiento de la Domus Aurea habían empezado a trabajar así, partiendo de los ornamentos que encontraban en los relieves antiguos o inspirándose en los márgenes de los manuscritos ilustrados, que se animaban a menudo con gracias. Pero fue de la bajada a las grutas de donde surgió la moda, primero en Roma y después, a menudo a través de los grabados, más allá, llegando a favorecer incluso en España el nacimiento del estilo llamado plateresco. De las grandes superficies de pintura y estucos que se descubrieron en la Domus Aurea, sobre las bóvedas y en lo alto de las paredes, los artistas sacaron los motivos que repartieron simétricamente, en ambas partes de un eje

fondo, y están pobladas por mil criaturas y objetos sacados de modelos neronianos: harpías y lirás, máscaras frondosas y medallones, centauros y delfines, cisnes con cuello torcido a la par de incitantes sátiras. El decorado así concebido parece por lo tanto independiente de las escenas religiosas a las que acompaña, y su función es simplemente lúdica.

La idea del fondo amarillo oro de dichos bordes procede de las miniaturas. Pese a las afirmaciones de Suetonio, en la Domus Aurea el oro no cubre más que las molduras en estuco y no las paredes. Sólo en algunas salas las pinturas tienen reales del metal precioso, aplicados para dar la impresión del brillo de la luz, siendo el fondo blanco o de un color fuerte —rojo, amarillo, turquesa, entre otros tonos, incluso negro—,



Il. 6. Pinturicchio y taller, capilla de Domenico della Rovere. Roma, Santa Maria del Popolo (fotografía: Vasari, Roma)



Il. 7. Julio de Aquiles, sala de Faetón. Alhambra, Granada. APAG, 2007 (fotografía: Alberto Caballero)

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

central, de acuerdo con modelos que ya les eran familiares. Al superponerlos entonces en el sentido de la altura, en ambos lados de un candelabro, o repitiéndolos horizontalmente, de forma que se crearan frisos, crearon sus propios grutescos.

Los motivos más antiguos de este repertorio aparecen en los conjuntos pintados bajo el mando de Pinturicchio, quien había empezado a introducir en sus frescos candelabros en claroscuro inspirados en relieves. Poco antes de 1490, se desconoce la fecha exacta, ofreció una primera versión policroma, inspirada en las grutas, en la capilla del cardenal Domenico della Rovere de la iglesia de Santa Maria del Popolo de Roma (il. 6). Las pilastras que bordean el muro del altar y los muros laterales de la capilla, así como los vanos de las ventanas, están cubiertos por candelabros que se destacan con colores vivos sobre el amarillo oro del

pero nunca dorado. Por lo tanto en los primeros grutescos, a las reminiscencias góticas se unen los préstamos arqueológicos. Sin embargo éstos todavía están presentes en el Peinador. En los extremos de la sala de Faetón así como en los vanos de las ventanas (il. 7), las composiciones están encajonadas por pilastras, esta vez con un fondo blanco. En el arco que da a la sala de Faetón, la parte superior del intradós es incluso dorada, haciéndose de hecho eco del brillo de la linterna de la torre nazarí, lo que permite distinguir enseguida el repertorio moderno de sus prototipos neronianos.

El conjunto más famoso dirigido por Pinturicchio es el de los apartamentos que el papa Alejandro VI Borgia hizo trasladar a los Palacios Apostólicos. En las salas que mandó decorar entre 1492 y 1494, los grutescos se insinúan por

todas partes en las pilastras y los frisos, así como en los más recónditos rincones de las paredes y las bóvedas. A menudo ya no se representa el candelabro, sino que es apenas evocado para dictar la repartición simétrica de los motivos. Evidentemente Pinturicchio no era el único que decoraba dichas superficies. Estaba rodeado por numerosos colaboradores, entre los cuales tal vez había procedentes de Valencia, atraídos por el papa de su nación. En lo que se refiere a los grutescos, se apoyaba sobre todo en Morto da Feltre, así denominado según Vasari porque se pasaba la mayor parte del tiempo en las ruinas subterráneas²⁰. Todavía no se ha identificado su obra. Podría ser el autor de los monstruos marinos en claroscuro que animan los arranques de la bóveda de la sala llamada de las Sibilas en los apartamentos Borgia, así como de los ornamentos de la bóveda de la capilla Basso-Della Rovere, también en Santa Maria del Popolo y, algunos años más tarde,

Hacia 1500, la Domus Aurea debía de estar a rebosar de visitantes. Los pintores se afanaban en todas las épocas y la visita debía de ser larga puesto que para bajar se proveían de un picnic. En un célebre poema cuyo autor es anónimo y se declara milanés, la bajada a las ruinas se describe así²²:

Andian per terra con nostre ventresche
con pane con presutto poma e vino
per esser piu bizzarri alle grottesche.

(Avanzamos por tierra boca abajo, provistos de pan, jamón, fruta y vino para estar más raros ante los grutescos).

Los visitantes también querían hacer constar su aventura subterránea: las bóvedas del monumento se cubrieron poco a poco con inscripciones, sobre todo firmas escritas con el negro de humo, sangre, piedra negra o incisiones y, más tarde,



Il. 8. Pinturicchio y taller (Morto da Feltre?), grutescos con grifones, Roma, Santa Maria del Popolo, bóveda del Corazón (fotografía: Anderson, Roma)

de los motivos que animan el coro de la misma iglesia (il. 8)²¹. Sin embargo, es tal vez de la sala de las Sibilas de donde deben de extraerse los monstruos femeninos que terminan con una cola de pez que aparecen en varias ocasiones en el Peinador: en la sala de Faetón, bajo algunas de las historias mitológicas y, en la sala misma, bajo los edículos en forma de construcción Renacimiento, en la sala de la conquista de Túnez, en las extremidades de la arcada del pasillo central. Además, es del coro de Santa Maria del Popolo de donde parecen derivar los follajes acabados en cabezas de grifos amenazadores que observamos sobre la historia de *Faetón recogido por las Heliadas*, así como en el friso de la sala de la conquista de Túnez (il. 9). Respecto al repertorio de Rafael y los suyos, estos monstruos pertenecientes a una generación anterior, en los que los recuerdos antiguos se unen a los de las miniaturas, destacan por su aspecto viejo.

escritas con lápiz, en capas sucesivas en todo tipo de formatos, hasta el punto de cubrir las pinturas y de hacerlas desaparecer. Entre algunos cientos de nombres que se han podido descifrar, no faltan ni el de Pinturicchio ni, más adelante, los de Giovanni da Udine y de Perin del Vaga²³. Sin embargo una curiosa coincidencia quiso que ocurriera lo mismo en el Peinador, pero los nombres que están allí escritos o grabados en la pintura no constituyen, como en las grutas, un libro de oro que recuerda el paso de artistas célebres.

Mientras tanto, los grutescos se expandían en pintura, pero también en las técnicas más diversas: miniaturas, en relieve sobre madera o piedra, en mayólica, en marquetería y en esgrafiado sobre las fachadas. El estilo iniciado en los apartamentos Borgia también empezaba a traspasar fronteras. A partir del 1503 el arco del portal del oratorio del Alcázar de

Sevilla se animó con un decorado rico en cerámica que mostraba sátiras brincando entre los follajes, obra del autor de Pisa Francisco Niculoso²⁴. Pero si por todos lados la difusión de grutescos se efectuaba sobre todo en primer lugar por los grabados, no se desvela ningún préstamo de ellos en el Peinador, donde todos los elementos del repertorio se remontan directamente a las pinturas italianas.

El renacer de Rafael

La moda sacada de las grutas se superaba en adeptos cuando Rafael bajó a su vez a las ruinas neronianas, llevado según Vasari por Giovanni da Udine²⁵. Los grutescos tenían más de treinta años. El maestro los volvió a hacer florecer en el apartamento que le había acondicionado en el centro de los

filiformes inspiradas directamente en la Domus Aurea²⁶; éstas volvemos a hallarlas en la sala de Faetón, adornadas con tejidos del mismo tipo y camafeos parecidos sobre el fondo negro (il. 39). Mientras que en la *Stufetta* el resto de ornamentos de la estufa han sido pintados sobre fondo negro o dorado, los edículos se destacan con un tono rojo vivo, tomado prestado del palacio neroniano: precisamente el color adoptado en el Peinador. Siendo una sala con carácter privado, la *Stufetta* se engalana con una decoración solamente pagana. Se ha lanzado una moda que brillará con sus últimos fuegos en la Alhambra²⁷.

Para concebir este decorado, Rafael no explotó sólo los modelos pintados. También se refirió al famoso pasaje del tratado de Vitruvio estigmatizando los decorados parietales de la época de Augusto. El texto es muy conocido. El arquitecto



Il. 9. Julio de Aquiles, grutesco con grifones, sala de Faetón. Alhambra, Granada. APAG, 2007 (fotografía: Alberto Caballero)

Palacios Pontificios al cardenal Bibbiena. Era el año 1516: dicho apartamento constituye el precedente inmediato del Peinador.

Lo primero que se decoró fue la *Stufetta*, es decir la sala del baño. Inspirándose en un decorado antiguo, sin duda el de una tumba hoy en día desaparecida, el maestro dividió las paredes en tres registros (il. 10): un reparto que se hará un clásico en los grutescos y que encontramos en la Alhambra (il. 2). En cada compartimento del zócalo, un Amor conduce un tiro arrastrado por animales reales o imaginarios, ilustrando el tema *Omnia vincit Amor*. En el registro mediano toman lugar pequeñas historias de amores de los dioses, de las que Venus era la protagonista. Una estatuilla de la diosa debía, de hecho, decorar la habitación. En las ventanillas, entre paños y pequeños camafeos sobre fondo negro, se erigen arquitecturas

rechazaba dichos decorados en nombre del respeto a la realidad y exclamaba²⁸:

«(...) todas estas cosas no existen, es imposible y siempre lo ha sido. ¿Cómo podría de verdad sostener una caña el peso de un techo, o un candelabro los ornamentos de un frontón, o cómo un gusanillo flexible y tierno podría soportar una estatuilla sentada y cómo sus raíces podrían dar lugar a flores o a bustos?».

Yendo más allá de todo lo que podía verse en las pinturas romanas, Rafael reinició el desafío. No contento con mostrar, como en una de las bóvedas neronianas²⁹, un Amor que, contrariando todas las leyes del peso, se mantiene de pie sobre una ligera rama, llegó a imaginar a un chico joven aventurándose sobre un simple tallo apoyándose con las manos, temiendo perder el equilibrio. Desafió las críticas de Vitruvio y fue así



Il. 10. Rafael y Giovanni da Udine, *Stufetta* del cardenal Bibbiena, vista de conjunto. Roma, Palacios Pontificios (fotografía: Archivo fotográfico de las Galerías y Museos vaticanos, Ciudad del Vaticano)



Il. 11. Giovanni da Udine, grutesco con edículo. Roma, Palacios Pontificios, *stufetta* del cardenal Bibbiena (fotografía: Archivo fotográfico de las Galerías y Museos vaticanos, Ciudad del Vaticano)

JUNTA DE ANDALUCIA

CONSEJERÍA DE CULTURA

Patronato de la Alhambra y Generalife



Il. 13. Rafael y taller, *Loggetta* del cardenal Bibbiena, vista de conjunto. Roma, Palacios Pontificios (fotografía: Archivo fotográfico de las Galerías y Museos vaticanos, Ciudad del Vaticano)



II. 12. Julio de Aquiles, grutesco con edículo de la sala de Faetón. Alhambra, Granada. APAG, 2007 (fotografía: Alberto Caballero)

más allá ironizando sobre la irrealidad (il. 11). En el Peinador, por el contrario, a pesar de la evidente derivación de la *Stufetta* del cardenal Bibbiena, no se retomó el desafío: Julio prefirió dejar de lado las versiones excesivamente transgresoras de su modelo para acentuar el decorado de pequeños templos más sólidos (il. 12).

En la Estufa Rafael lo inventó todo, pero no pintó nada, apoyándose en un numeroso equipo, con Giovanni da Udine a la cabeza para los ornamentos. Tras un primer aprendizaje en su Fiuli natal, éste había vivido en Venecia donde Giorgione le había iniciado en la pintura de tonos: gracias a esta formación, consiguió más adelante descubrir la pintura «compendiaria» mencionada por Vitruvio. Dicha técnica consistía, como su nombre lo indica, en proceder con largos toques de pincel rápidos, dando la impresión de una pintura que hoy en día calificaríamos de «impresionista». El objetivo no era estilístico, se trataba simplemente de avanzar rápido. No obstante, dicha técnica no se adoptó en el Peinador.

En el apartamento del cardenal Bibbiena, Rafael también concibió, siempre a la antigua, la decoración de una pequeña logia que se ha quedado con el nombre de *Loggetta*, encomendando una vez más la ejecución a sus alumnos, bajo el mando de Giovanni da Udine³⁰. Esta vez, y era la primera, la galería se cubrió de grutescos desde el zócalo hasta el techo y se dio otra novedad: los ornamentos se pintaron sobre fondo blanco, incluso el revestimiento, sin preparación previa. Pero en el Peinador, el reparto de grutescos sobre las paredes fue retomado en la *Loggetta*, mientras que la bóveda conservó una decoración nazarí.

A pesar de que en la actualidad ya no se aprecie el efecto que lograba que la *Loggetta* (il. 13) aparentara estar cerrada con ventanas, Rafael jugó también con la relación que tenía la galería con la naturaleza. En la bóveda imaginó una pérgola tomando como modelo la del criptopórtico de la Domus Aurea, sobre la cual acentúa el ilusionismo. Introduce así el mundo vegetal en el edificio y lo evoca en los grutescos: se trataba de otra novedad que también prometía éxito. En la *Loggetta*, los candelabros fitomorfos alternan con edículos cuyas columnas son de una delgadez extrema. Estos edículos albergan divinidades antiguas rodeadas de pequeños seres, animales y objetos relativos a su culto. Por la parte interior, en la pared, se han pintado falsos nichos con estatuas femeninas en claroscuro y se han insertado en ella medallones sobre fondo negro que ilustran la historia de Apolo y Marsias. Estos están sacados de una tumba antigua hoy desaparecida, pero de la cual se han conservado los dibujos. En toda la sala, los préstamos de la Domus Aurea son tan frecuentes que casi nos parece estar en medio de una sala romana. La solución conllevaba por

lo tanto un riesgo de desviación arqueológica: a este riesgo le hace el contrapunto el frescor del decorado, que no es nunca esclavo de una simetría rigurosa y está actualizado por objetos inesperados, alusiones irónicas de la vida contemporánea. Sin embargo, en la sala de Faetón, la secuencia de edículos y de candelabros, así como el tema mitológico y el tipo de grutescos son elementos que evocan la *Loggetta*, y es igualmente de este decorado de donde deriva, en las paredes del mirador, la fórmula de las figuras femeninas que se erigen en los nichos con *trompe-l'œil*.

Hacia 1517 Rafael abrió un taller más ambicioso, el del «triple pórtico» que Bramante había empezado a edificar como fachada monumental para ocultar el viejo palacio del Vaticano. Intervino primero en el segundo piso, que ha conservado el nombre de logias de Rafael (il. 14)³¹. Sin embargo modificó el proyecto de su predecesor con elementos salientes, de forma que dividía la galería en trece tramos y elevaba cada uno de ellos mediante un estuco blanco a la antigua. Giovanni da Udine había vuelto a descubrir la fórmula. Rafael subrayó las arquivoltas, las enjutas y los medallones de las pilastras y a continuación hizo cubrir todos estos elementos de figuras, de animales y monstruos sacados de las fuentes más variadas. No obstante es de los estucos de las logias de donde Julio sacó en el Peinador las molduras encuadrando candelabros, ventanas, friosos y las historias de Faetón. En las logias estas molduras eran doradas: lo mismo ocurría en el Peinador donde es igualmente posible distinguir todavía algunas huellas del metal precioso. En la valoración del decorado hecha en 1546, Machuca mencionaba de hecho el uso de 500 «panes de oro».

En lo referente a las pilastras y contra-pilastras de las logias, Rafael volvió a proponer la vieja fórmula del candelabro con grutescos, pero sobre fondo blanco, como en la *Loggetta* del cardenal Bibbiena, renunciando a las provocaciones del equilibrio para conseguir una disposición más ordenada. Esto no impidió que los seres fitomorfos instalados en los medallones de estuco o aparentando sostenerlos con el brazo provocasen una vez más ilusiones de *trompe-l'œil*³². No obstante, la idea de estas figuras volvió a aparecer en la sala de Faetón a una escala mucho mayor y combinada con los efectos de los paños.

Siguiendo un complejo sistema de relaciones formado por ejes invisibles, los grutescos se corresponden en las logias, en una y otra parte, en el interior y en el exterior, y después en el conjunto de la galería, desde principio hasta el final. Se trata de un sistema parecido al que se reprodujo a menor escala en el Peinador, en particular en la sala de Faetón³³, donde además aparecen una gran cantidad de elementos tomados de las logias de Rafael: no sólo los follajes, los *putti*, a veces terminados en acanto, los animales y los objetos relacionados con el



Il. 14. Logias de Rafael, vista de conjunto. Palacios Pontificios, Roma

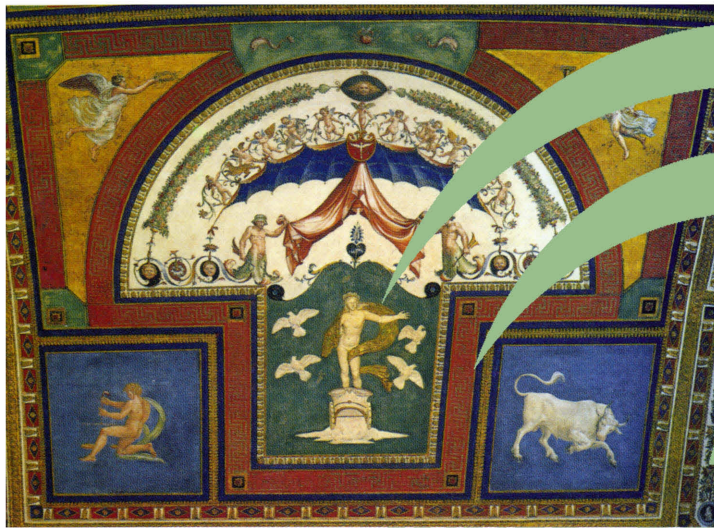
culto a las divinidades antiguas, sino también los paños puestos sobre delgadas ampliaciones (ya frecuentes en la Domus Aurea), los collares de perlas que se cuelgan en ellas (como en la *Loggetta*) o los hilos que servían para unir objetos, pretexto para formar nudos y dibujar elegantes lazos. El inagotable vocabulario de los grutescos de las logias se ha mantenido en la fuente misma del Peinador.

En este conjunto más oficial, un tema religioso era inevitable, pero las historias, que han mantenido el nombre de Biblia de Rafael, fueron relegadas a las bóvedas. Lo mismo ocurrió en el Peinador: tras haber querido limitarse al tema pagano, Julio tuvo que introducir a su vez elementos cristianos, pero los redujo a pocos elementos y los relegó al mirador.

El resto de las logias de Rafael está dedicado a lo antiguo y a la naturaleza. En esa misma época Rafael había hecho decorar otra logia, la de Psique en la Farnesina. Los cientos de plantas que Giovanni da Udine pintó, incluyendo incluso esencias que provenían de América, dejan adivinar el enorme trabajo científico que implicó semejante empresa³⁴. Cuando el maestro retomó el tema en las logias de Rafael, imaginó el lado interior de falsas ventanas que se abrían sobre un fondo de cielo azul y allí hizo pintar opulentas guirnaldas de flores, frutas y verduras, que habitaban pájaros e insectos. Este filón no se desarrolló en el Peinador, donde las ventanas de verdad ya se abren sobre la nobleza de la vegetación del valle del Darro. El hecho de representar sobre las paredes algunos animales y algunas plantas también está sacado de las logias de Rafael. Y tal vez sea para evocar las golondrinas que todavía hoy pasan rozando las torres de la Alhambra por lo que Julio las pintó en la cumbre de los candelabros de la sala de Faetón (il. 7). En lo que se refiere a las frutas y verduras que sobreviven en los techos del apartamento de Carlos V, representan uno de los desarrollos más inesperados a partir de las logias y de la Farnesina³⁵, a pesar de que Julio no haya reproducido las esencias con el carácter naturalista del de Friuli y que se asemejen más a una ilustración científica³⁶.

Con Giovanni da Udine

Cuando la muerte de Rafael, el 6 de abril de 1520, puso fin a su extraordinario impulso creador, se paralizaron numerosos trabajos que los alumnos tuvieron que retomar solos. Giovanni da Udine intervino en el primer piso de las logias vaticanas³⁷, exactamente debajo de las de Rafael, y pudo acabarlas ese mismo año³⁸. En las bóvedas, las pequeñas cúpulas de la arquitectura de Bramante excluían la inserción de escenas figuradas: el artista adornó algunas de ellas con estucos, de acuerdo con los esquemas del piso superior³⁹, pero cubrió otras con parras animadas por todo tipo de animales, tras los



Il. 15. Giovanni da Udine, sala de los Pontífices, bóveda, detalle de los grutescos. Apartamentos Borgia, Palacios Pontificios, Roma (fotografía: Archivos fotográficos de las Galerías y Museos vaticanos, Ciudad del Vaticano)

cuales se vislumbra el cielo azul. Algunas veces los racimos les dejan sitio a las rosas y al jazmín, unidos a la hiedra y los membrillos. La idea de esta exuberante vegetación debía de provenir de Rafael: la ruptura es todavía más sorprendente con el resto de las partes de la galería, donde el maestro no tuvo tiempo de dejar su huella. Arquivoltas, enjutas y pilastras están decoradas por grutescos pintados, pero divididos en pequeños compartimentos, y por lo tanto compuestos por motivos aislados. Tan solo en las paredes los grutescos componen pequeñas construcciones, menos esbeltas sin embargo que en el apartamento del cardenal Bibbiena: iniciada en las logias, se confirma la tendencia a un reparto más disciplinado. No obstante, Julio lo continuó a su vez en España. También se acordó, lo veremos, de las plantas de jazmín, utilizándolas cuando pintó una especie de candelabros en el palacio de Francisco de los Cobos en Valladolid⁴⁰. Pero no parece haber retomado la idea de las parras. En todo caso renunció a ella en el Peinador, donde sólo las ventanas dan al exterior, mientras que la decoración está más encerrada sobre sí misma.

Siempre en los Palacios Pontificios, y sin duda aún en ese mismo año, Giovanni da Udine intervino en la bóveda de la sala de los Pontífices, al final de los apartamentos Borgia, donde se predispuso el tema astrológico. Esta vez compartió la dirección de los trabajos con el joven alumno de Florencia de Rafael, Perin del Vaga. A Giovanni da Udine debieron de tocarle los estucos y grutescos, de los cuales se han retomado de las logias de Rafael los motivos a la antigua: pequeños trípticos, camafeos, sombrillas y esfinges, máscaras ya sea alegres o ceñudas que se repiten regularmente en el centro de los folla-

jes. Y sin embargo todos estos elementos vuelven a aparecer en el Peinador⁴¹.

Entre los grutescos de la bóveda se distinguen los que terminan la arcada en sus dos extremidades. Pequeñas siluetas masculinas acabadas en acanto abren un doselete rojo sobre una pequeña divinidad en estuco (il. 15). El motivo se remonta a la *Volta gialla* de la Domus Aurea⁴², pero ya había sido retomado en las logias de Rafael⁴³; reaparece en el Peinador en las grandes figuras situadas bajo tres de las historias de Faetón.

La bóveda de la sala de los Pontífices tenía que estar acabada cuando falleció León X, en diciembre de 1521. Pero desde el año anterior Giovanni tomó parte en la villa hoy llamada Madama, por el nombre de Margarita, la hija natural de Carlos V, que la heredó por matrimonio. El cardenal Giulio de Medici, futuro Clemente VII, se la hizo construir en el monte Mario. Esta vez se planteó el problema de la participación de Julio de Aquiles.

Al principio, Giovanni da Udine compartió la dirección de los trabajos con Giulio Romano. No obstante, no reinaba la armonía entre los dos artistas, «quei duo pazzi» (esos dos locos), como los designa el secretario del cardenal en una misiva que le dirige. No hay necesidad de una gran exégesis para determinar el contraste que los enfrentaba. Basta una ojeada a la gran logia de la villa; por una parte, los pequeños grutescos de las tres cúpulas, que se inscriben en la ampliación natural de la obra de Giovanni da Udine en las logias, por el otro, la enorme masa del Polifemo invertido en una ventanilla, que anunciaba el gigantismo de Giulio Romano en el palacio del Té⁴⁴. Era imposible que ambos hombres llegaran a un acuerdo. La solución se debió a las circunstancias: en 1523 Giulio tomó el camino de Mantua, dejando a Giovanni da Udine como único maestro de la decoración (il. 16)⁴⁵.

Los dibujos preparatorios conservados para las historias mitológicas de las tres cúpulas revelan la intervención de tres artistas: Baldassare Peruzzi, tal vez fuese llamado para reemplazar a Giulio Romano para dar ideas, pero sin estar encargado de ejecutarlas, Giovanni da Udine, así como un colaborador de este último que es el autor de tres modelos puestos en cuadrícula. No se trataba por lo tanto de un principiante puesto que podía intervenir a nivel de los dibujos. Dos de ellos ilustran los *Jeux d'Amours*, según Filóstrato, unos jugando a la pelota y otros con los cisnes (il. 17)⁴⁶, y el tercero muestra a *Dédalo construyendo la vaca para Parsifae*. Con el pretexto de que tenían una vieja inscripción con el nombre de Giulio Romano, se ha llegado algunas veces a relacionarlos con dicho artista, que obviamente no tenía nada que ver con ellos. Mien-

tras que los modelos de Giovanni se señalan por su ligereza y su atención a los matices de la luz, los de este ayudante se caracterizan por su vigor.

En la organización de un trabajo italiano, los frescos, ya se sabe, no debían ser necesariamente pintados por el que había ofrecido el proyecto⁴⁷. La historia de Dédalo (il. 19) se corresponde tan exactamente con el dibujo preparatorio que muestra necesariamente que se trata de la misma mano. Sin embargo la comparación de los *putti* del fresco con los de la sala de Faetón (il. 21) demuestra una fuerza igual, la misma consideración de los volúmenes e incluso la misma tendencia a imponer una connivencia con el espectador: ¿el colaborador de Giovanni no sería entonces ese otro Giulio, que se iba a convertir en Julio de Aquiles?

Las obras de la villa Madama se prolongaron varios años. En 1525 Giovanni da Udine modeló su firma sobre los estucos blancos de la entrada; dos años más tarde el saqueo de Roma puso punto final a las obras de la villa, que quedó sin terminar. Mientras tanto, Clemente VII había subido al trono pontificio. En sus apartamentos del castillo de Sant'Angelo se hizo acondicionar una *Stufetta* (il. 22), y se volvió a dirigir a Giovanni da Udine para que se encargase del decorado: se hace constar la presencia del futuro Julio de Aquiles⁴⁸.

Las paredes de esta nueva *Stufetta* muestran con *trompe-l'œil* unos tronos sobre los que ha sido dejada la ropa. Los pocos objetos que la acompañan designan a los dioses antiguos. Se crea la ilusión de una habitación vacía donde Mercurio ha dejado su abrigo, su pétaso y su caduceo; Marte, su casco, su lanza y su coraza; Apolo, su lira, su aljaba y la honda...⁴⁹. Parece que los dioses hubieran ido a darse un baño y pudieran volver de forma inminente, de la forma más natural: un *happening* que muestra el gusto del taller de Rafael cuando se decoró el apartamento del cardenal Bibbiena. A pesar de que en la bibliografía que se le dedicó, Vasari atribuyese el decorado de la *Stufetta* de Clemente VII a Giovanni da Udine⁵⁰, la broma que se sobreentiende no se le puede imputar más que a Rafael, y probablemente no sea casualidad que, en su discurso, el pintor-escritor sitúe el decorado en cuestión antes de la muerte del maestro. No obstante, con los préstamos a la Domus Aurea⁵¹, las conchas sacadas sin duda de algún decorado antiguo con estilo rústico, y sus mariposas tomadas de las logias de Rafael⁵², los modelos debieron de ser proporcionados por Giovanni da Udine, del cual se reconoce la cultura.

Tal vez a excepción de los estucos, la *Stufetta* de Clemente VII ya no revela la mano del de Friuli, que debía de estar rodeado de colaboradores. Un primero debió de pintar, con el

método «compendiario» de los romanos, el paisaje referente al Nilo frente a la bañera y las cuatro pequeñas historias de Venus⁵³. Un segundo artista debe de ser el autor de los ornamentos de volúmenes bien marcados en tonos brillantes: amplias sombrillas (il. 24), follajes llenos de savia, pájaros y ante todo los cuerpos macizos de grifos (il. 26) y *putti* (il. 23); se respira la fuerza de sus tensos músculos exactamente como los existentes en los dibujos de los *Jeux d'Amours* de la logia de la villa Madama.

Hay que incluir en el repertorio de este mismo artista el dibujo de un putto montado a horcajadas sobre un caballo



Il. 16. Giovanni da Udine y colaboradores, logia, conjunto. Villa Madama, Roma (fotografía: Gabinete Fotográfico Nacional, Roma)



Il. 17. Julio de Aquiles, *Juego de putti*, dibujo. Musée du Louvre, Cabinet de los Dibujos, París (fotografía: Réunion des Musées Nationaux, París)



Il. 18. Julio de Aquiles, *Putto cabalgando sobre un caballo marino*. Musée du Louvre, Cabinet de los Dibujos, París (fotografía: Réunion des Musées Nationaux, París)



Il. 19. Julio de Aquiles, *Dédalo*, detalle de la bóveda. Villa Madama, logia, Roma (fotografía: Gabinete Fotográfico Nacional, Roma)



Il. 20. Julio de Aquiles, *putti* de la sala de Faetón. Alhambra, Granada. APAG, 2007 (fotografía: Alberto Caballero)



Il. 21. Julio de Aquiles, detalle de la sala de Faetón. Alhambra, Granada. APAG, 2007 (fotografía: Alberto Caballero)

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



Il. 22. Giovanni da Udine y colaboradores (Giulio Aquili y Domenico Zaga), *Stufetta* de Clemente VII, vista de conjunto. Castillo de Sant'Angelo, Roma (fotografía: Gabinete Fotográfico Nacional, Roma)



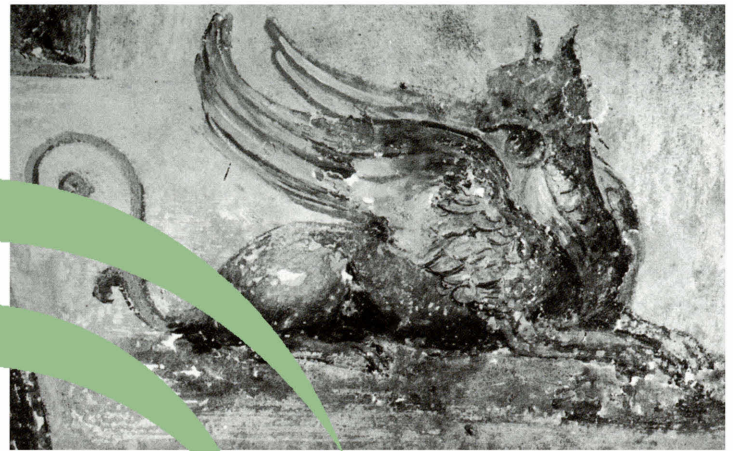
Il. 23. Julio de Aquiles, *putto*. *Stufetta* de Clemente VII. Castillo Sant'Angelo, Roma (fotografía: Gabinete Fotográfico Nacional, Roma)



Il. 24. *Stufetta* de Clemente VII. Detalle

marino (il. 18)⁵⁴ que también aparecía en un friso de grutescos de la logia de la villa Madama, y posteriormente en un medallón de estuco de la *Stufetta* de Clemente VII⁵⁵. El motivo también se relaciona con Giovanni da Udine, pero se reconoce la mano del autor de los dos dibujos de *Jeux d'Amours*. Parece ser entonces que su autor siguió trabajando al lado de Giovanni.

Si ahora comparamos el conjunto de la *Stufetta* de Clemente VII con el Peinador, es sorprendente ver cómo encontramos muchos elementos comunes: toldos con forma de sombrilla vistos de lado (ils. 24 y 25), fragmentos de som-



Il. 26. Atribuido aquí a Juan de Aquiles, *Stufetta* de Clemente VII, detalle. Castillo de Sant'Angelo, Roma (fotografía: Gabinete Fotográfico Nacional, Roma)



Il. 29. Detalle de la *Stufetta* de Clemente VII. Castillo de Sant'Angelo, Roma

brillas parecidas a abanicos insertados en ángulos, guirnaldas, pájaros, paños, jarrones de donde salen llamas, esfinges, grifos (ils. 25 y 26), máscaras (ils. 28 y 29)... Y más allá: sombrillas y guirnaldas dibujan exactamente las mismas formas, los cuerpos de las esfinges y de los grifos se alargan de forma parecida, los follajes y los drapeados se endurecen con una curva perfectamente igual, así como las alas de los monstruos. Pero hay todavía más: la apariencia de las hojas, unidas por colores y contrastadas, es idéntica, igual que la de los jarrones, presentados con sus redondeces. No queda duda alguna: el colaborador de Giovanni da Udine en la villa Madama y en el castillo de Sant'Angelo es efectivamente el que se convertirá en España en Julio de Aquiles; cuando aventuraba la idea de un aprendizaje con Giovanni da Udine o incluso con Rafael, Pacheco estaba en lo cierto.

Antes de proseguir la investigación sobre los grutescos del Peinador nos gustaría hacer un balance sobre las fuentes del Peinador que Julio extrajo del taller de Rafael, y a continuación del de Giovanni da Udine, levadura misma de su cultura. Las paredes de la sala de Faetón fueron pintadas con el mismo



Il. 25. Julio de Aquiles, sala de Faetón, detalle. Alhambra, Granada. APAG, 2007 (fotografía: Alberto Caballero)



Il. 27. Julio de Aquiles, sala de la conquista de Túnez, detalle. Alhambra, Granada. APAG, 2007 (fotografía: Alberto Caballero)

rojo que la *Stufetta* del cardenal Bibbiena y están rodeadas de pilastras decoradas con candelabros siguiendo la fórmula más antigua de grutescos, ya experimentada en el taller de Pinturicchio, tal vez por Morto da Feltre, en Santa Maria del Popolo en Roma. Pero, sobre las pilastras, se destacan los candelabros sobre fondo blanco, como los de la *loggetta* del cardenal Bibbiena como los de las Logias de Rafael, o más exactamente, como los de las contra-pilastras, de menores dimensiones, que las flanquean a lo largo de la galería. Motivos parecidos, al igual sobre fondo blanco, adornan los vanos de las ventanas.

Sobre tres de las paredes de la sala se sitúa la historia de Faetón, la historia mitológica está encima del grupo de las tres ventanas; sobre la cuarta (por la que se accede a la sala cuando salimos de la de la conquista de Túnez), está situada sobre la arcada que se abre sobre ella, en el mismo nivel. Sin duda a semejanza de la *Loggetta* del cardenal Bibbiena, los grutescos se



Il. 28. Julio de Aquiles, sala de la conquista de Túnez, detalle. Alhambra, Granada. APAG, 2007 (fotografía: Alberto Caballero)

articulan a partir de candelabros situados entre las ventanas y flanqueados en la parte exterior por edículos que contienen divinidades o sus alegorías. De acuerdo con el mismo modelo una vez más, la composición se completa abajo con un zócalo decorado con pequeños compartimentos que separa un friso de grutescos sobre fondo blanco. Estos distintos elementos, así como el marco de las historias de Faetón se subrayan con molduras de estuco que recuerdan a las de las logias de Rafael.

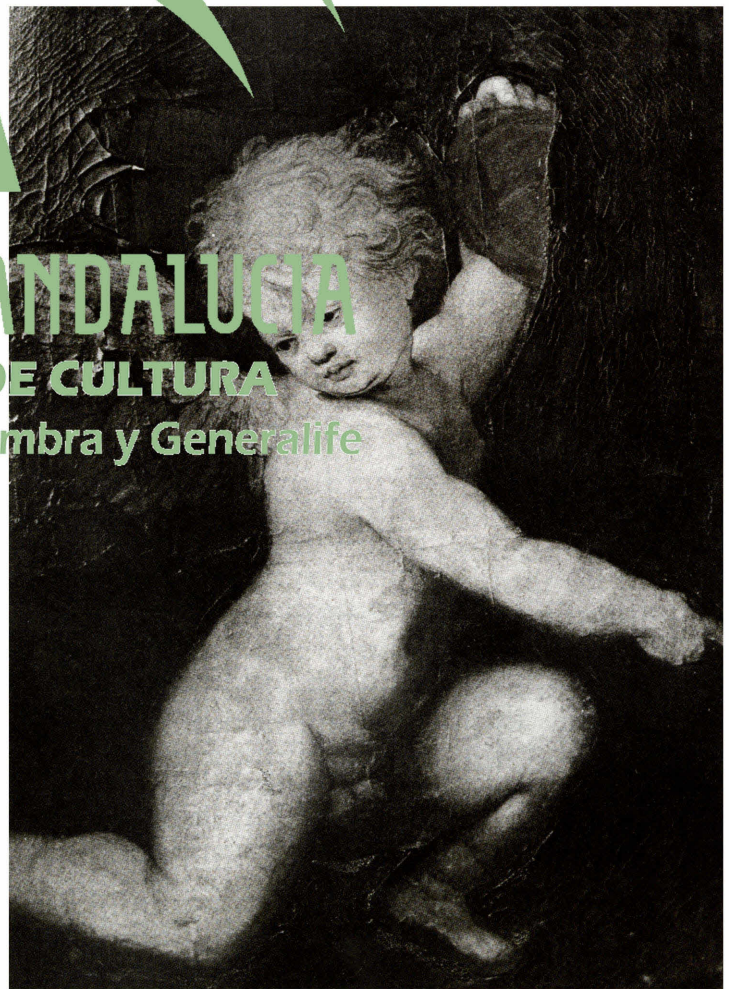
En la sala de Faetón edículos y candelabros se reproducen simétricamente sobre cada pared. Lo mismo ocurre con las extremidades de los candelabros sobre fondo blanco: como en un espejo, el decorado de una pared se repite en la pared opuesta, de acuerdo con un sistema de recuerdos sacado de la *Loggetta* del cardenal Bibbiena y más directamente todavía de las logias. El conjunto resultante cuenta por lo tanto con dos tipos de composiciones: una en la que las divinidades se erigen sobre una base semicircular y están protegidas por un toldo

del que está suspendida una lámpara, pero los muros son casi inexistentes; la otra, limitada a la pared norte, frente al Albaycín, en la que los edículos tienen forma de un pequeño templo de Renacimiento, como en las logias del primer piso de los Palacios Pontífices limitadas por una base semicircular. En su interior se erige una estatuilla que sostiene una trompeta, sin duda la Fama.

En comparación con el apartamento del cardenal Bibbiena, los grutescos de la sala de Faetón reflejan el gusto del *trompe-l'oeil* así como el de una simetría más rigurosa, anunciada en las logias de Rafael. De la *Loggetta* del cardenal Bibbiena proceden también, sobre las paredes internas del mirador, los ornamentos sobre fondo blanco y los nichos en los que se erigen las virtudes. Lo mismo ocurre con los elementos que componen cada candelabro, cuyo repertorio se ha recuperado, alargado en los decorados que han seguido: las logias de Rafael, las logias del



Il. 30. Perin del Vaga, *Putto*, cartulina. Colección Princesa Vittoria Odescalchi, Roma



Il. 31. Perin del Vaga, *Putto*, cartulina. Colección Giancarlo Doria, Jadis, Génova

primer piso, la bóveda de la sala de los Pontífices, villa Madama, y la *Stufetta* de Clemente VII.

Para concluir, añadiremos unos datos adicionales. Alrededor de toda la sala de Faetón, entre el techo y la moldura de estuco, corre en caracteres dorados una inscripción árabe que se remonta a la arquitectura original de la torre. Ejecutada sobre un fondo rojo parecido al de los grutescos, se integra bastante bien en el resto del decorado: habría que aclarar la razón de dicha inesperada armonía.

En el taller de Perin del Vaga

A pesar de todas las relaciones que se han podido establecer, determinados elementos del Peinador resultan ajenos al repertorio de Giovanni da Udine, empezando por los grandes *putti* con alas instalados en la sala de Faetón, sobre la arcada

que conduce a la sala de la campaña de Túnez (il. 32). En dos de las paredes, sosteniendo unos marcos o espejos bordeados de cartuchos, juegan con unos lazos y responden a las figuras femeninas que muestran unos paños, mientras que con la otra sujetan unos pequeños cuadros que narran la historia de Faetón (il. 34). Ya se estableció la relación entre dichas figuras y las criaturas vegetalizadas de los grutescos de la sala de los Pontífices en el Vaticano (il. 15). Al igual que los *putti*, éstas se distinguen, sin embargo, por sus proporciones, además de por sus actitudes. Teniendo en cuenta que sostienen unos pequeños cuadros, pertenecen al sistema de los grutescos. Sin embargo, por sus dimensiones y quizá también por la mirada que una de ellas dirige al espectador, parece que se alejan de los ornamentos, al igual que los *putti* con alas, aunque la relación entre estos últimos y el espectador resulte menos evidente. Por lo tanto, el artista introduce un nivel intermedio entre el mundo real y el de los grutescos, y crea una ilusión posterior que incrementa la complejidad del decorado. Pero,



Il. 32. Julio de Aquiles, *Putto* de la sala de Faetón. Alhambra, Granada. APAG, 2007 (fotografía: Alberto Caballero)

desde un punto de vista estilístico, todas estas figuras no se distinguen en absoluto de los demás ornamentos y, contrariamente a cuanto pensaba Gómez-Moreno, no niegan la posible participación de un segundo artista. Con vistas a especificar su origen, se trata de volver la mirada a Italia, siguiendo las huellas, en esta ocasión, de Perin del Vaga.

Antes de imponerse entre los alumnos de Rafael y de dar su propio impulso al desarrollo de los grutescos, Perin del Vaga, ya lo hemos recordado, compartió la experiencia de los ornamentos al estilo antiguo con Giovanni da Udine en la sala de los Pontífices del Vaticano. Cuando, como consecuencia del saqueo de Roma, todas las obras de la ciudad se paralizaron y los artistas, uno tras otro, desertaron, Giovanni da Udine viajó hasta la región de Friuli y Perin del Vaga decidió aceptar la invitación de Andrea Doria y acudir a Génova para decorar su palacio. Era una oportunidad única para expandir la cultura rafaelesca. Iba a interpretarla de una manera más intelectual que gráfica con la elegancia que siempre le caracterizó.

Entre las grandes figuras que Perin pintó en el palacio de Doria destacan las que se encuentran sentadas en la Loggia degli eroi, que parecen dar la bienvenida a los visitantes con los brazos alzados, en actitudes menos habituales⁵⁶. Sin embargo, el gesto de varias de estas figuras pertenece al mismo repertorio que los *putti* de la sala de Faetón⁵⁷. En el Peinador se impone una relación con otras figuras de Perino, en particular con las de la época genovesa (ils. 30 y 31)⁵⁸. Nuevamente Perino se hace eco de su movimiento zigzagueante en la escena de la *Caída de Faetón* (il. 53)⁵⁹: no es imposible que Julio de Aquiles hubiera tenido en cuenta la composición del florentino hoy en día perdida. En efecto, Perino había representado el episodio en una sala del apartamento de Peretta Usodimare, esposa de Andrea Doria, dedicada íntegramente al mito del hijo del Sol y del cual no han sobrevivido más que algunos vestigios⁶⁰.

En Génova, Perino se situó pronto al frente de un gran taller al cual acudían los artistas para trabajar bajo sus órdenes. De hecho Vasari precisa que los frescos del palacio Doria fueron «guidate da lui e fatte condurre da' suoi garzón» (dirigidos por su persona y ejecutados bajo su dirección por sus muchachos)⁶¹. En los apartamentos privados del príncipe y de su esposa, las historias mitológicas decoran los plafones y las vitrinas mientras que los pedestales más pequeños y los apoyos se hallan cubiertos por sencillos ornamentos. Las salas llamadas de Persia, de Cadmos, del Zodiaco y de los Sacrificios, que componen el apartamento de Andrea, suponen el regreso a los decorados de la Domus Aurea, reinventados a pequeña escala y con colores suaves. Muchas ideas nuevas surgieron del taller de Perino, quien se convirtió, en lo que se refiere al ornamento, en un auténtico crisol en los años treinta.

Sin embargo, la sala de Persia (il. 33)⁶² tiene numerosos elementos que volvemos a encontrar en el Peinador: las figuras femeninas de la sala de Faetón (ils. 34 y 35), los monstruos



Il. 33. Perin del Vaga, sala de Persia, vista de conjunto. Palacio Doria, Génova

vegetalizados que se repiten sobre las escenas de la conquista de Túnez, las máscaras que vuelven a aparecer con el mismo peinado y la misma expresión, las esfinges con un cuello desmesurado como las que se ven sobre los episodios de la batalla. Otro elemento de los grutescos del apartamento de Andrea Doria se retoma en el Peinador: la máscara vista de perfil, apoyada a lo largo de dos de las historias de Faetón, que ya aparecían de forma tímida en la sala de los Pontífices⁶³; se impone de manera mucho más evidente en una de las historias de la sala del Zodiaco⁶⁴. Evidentemente, Julio pasó por el palacio de Doria y estudió atentamente sus soluciones decorativas. Los lazos que unen ambos conjuntos permiten llegar más lejos. En los pedestales y los agarres de la sala de Persia, la relación con el Peinador es muy estrecha y, hasta donde podemos juzgar, la comparación resulta tan evidente, que nos lleva a plantearnos si el futuro Julio de Aquiles no es el responsable

de su ejecución y si, antes de pasar por España, no pudo formar parte durante un tiempo del grupo de los «grottescatori».

De Giulio Aquili a Julio de Aquiles

Llegados a este punto, hay que recordar un documento de archivos en latín que se refiere a nuestro artista en Italia: en 1528, un tal maestro Giulio realizó unos frescos, en la capilla de la cofradía de Santa María en Rieti, no lejos de Roma. No se conoce el tema, y las pinturas han desaparecido, pero en éste consta que no se habían acabado a la muerte de Marcantonio, su padre, que era hijo y discípulo de Antoniazzo Aquili, llamado Romano⁶⁵. Se deduce entonces que éste ya tenía relación con Rieti. El hijo de Marcantonio, y por lo tanto nieto de Antoniazzo, Giulio, se refugió allí probablemente tras el saqueo de Roma. El hecho de que en el documento ya se mencione su calidad de maestro resulta plenamente compati-

Giulio Aquili, se juntó en Génova con Perin del Vaga, otro alumno de Rafael, antiguo compañero de Giovanni da Udine, y podría haber colaborado con él en el palacio Doria.

Pese a que la cronología de la obra resulta imprecisa, sabemos que la mayor parte de los trabajos concluyeron en torno al mes de marzo de 1533, cuando tuvo lugar la visita de Carlos V. El emperador debió de quedar deslumbrado por el palacio, al igual que Francisco de los Cobos, quien lo acompañaba. El interés que este último manifestaba por el arte italiano es bien conocido. Durante su estancia en Bolonia con Carlos V en el año 1530, celebró un contrato que aún se conserva en virtud del cual se haría cargo de los pintores Bartolommeo di Bagnacavallo y Biagio Pupini⁶⁶. Probablemente su intención era hacerles decorar sus palacios de España. No obstante, por una causa que desconocemos, la iniciativa no tuvo continuidad. Aprovechando entonces la ocasión de su paso por Génova, Cobos se dirigió al equipo de Perin del Vaga y seleccionó a Giulio Aquili. Desde el mes de julio de 1533, éste se desplazó a Valladolid, donde se le encargó llevar a cabo la estimación del retablo de Berruguete para San Benito⁶⁷. Su misión consistiría en trabajar en el palacio de Francisco de los Cobos: se iniciaba la carrera de Julio de Aquiles.

Una aportación de Fontainebleau

Un único elemento de los grutescos del Peinador permanece ajeno a la manera de Giovanni da Udine y de Perin del Vaga: se trata de los cartuchos, de los cuales los más espectaculares se hallan en el friso que corona las escenas de la campaña de Túnez (il. 36)⁶⁸. Elementos similares derivan de los papeles recortados que los editores franceses hacían representar en los frontispicios de sus libros, y en los que Le Rosso se inspiró para enmarcar sus grandes composiciones en estuco en la galería de Francisco I en Fontainebleau⁶⁹. Los cartuchos de Julio de Aquiles se distinguen no obstante de los prototipos por ser más rígidos, como si se hubieran trasladado a metal. El artista no podía sin embargo conocer los modelos franceses, y en los años treinta no existían todavía grabados. Tal vez había interpretado los dibujos de los que se habían derivado. Un artista procedente de Francia, cuya identidad sigue siendo una incógnita, debió de transmitirle el motivo de la obra real⁷⁰.

En el palacio de Francisco de los Cobos en Valladolid

El monumental palacio que Francisco de los Cobos hizo que se construyera en Valladolid, con toda seguridad tras la celebración de su matrimonio en 1522, sirvió de residencia de Carlos V a partir de los años treinta y por ello ha adoptado el



Il. 34. Perin del Vaga, sala de Persia, detalle. Palacio Doria, Génova

ble con la hipótesis que aquí se aventura de un posible aprendizaje de Giovanni da Udine. Cuando el artista volvió a su patria, probablemente todavía respondiendo al nombre de



Il. 36. Julio de Aquiles, cartucho, detalle de la sala de la conquista de Túnez. Alhambra, Granada. APAG, 2007

JUNTA DE ANDALUCÍA

CONSEJERÍA DE CULTURA

Patronato de la Alhambra y Generalife

nombre de «palacio real». No ha sobrevivido nada de su decoración⁷¹. La pérdida es más que deplorable puesto que se trata de la primera obra en la que Julio pudo trabajar de forma autónoma. Ofrecía por lo tanto la posibilidad de ver el modo en que interpretó y combinó las distintas facetas de su cultura. Sin embargo, todavía queda una esperanza: no es imposible que algo subsista todavía bajo la cal.

Existen no obstante copias parciales de las pinturas de Julio de Aquiles en Valladolid en los restos de un cuaderno de bocetos cuya parte esencial se conserva en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, una hoja en el Museum of Art de la Universidad de Michigan en Ann Harbor, dos más en l'École des Beaux-Arts de París, y una última en una colección privada. Con la salvedad de algunos dibujos, cuyo origen se encuentra sin duda en el taller, dichos dibujos han podido atribuirse a Andrés de Melgar. Este pintor, natural de La Rioja, se formó en Valladolid en el taller de Alonso Berruguete, donde consta una mención al mismo como criado en 1523. A continuación volvió a Santo Domingo de la Calzada, donde se instaló desde 1530 y pintó retablos. Cuando en 1537 Damián Forment es llamado a Santo Domingo para esculpir el retablo del altar mayor de la catedral, Melgar se unió a él. El 7 de marzo de 1539, el escultor declara que el pintor «tiene avilidad y suficiencia para lo dorar y estofar y poner en perfección». En ese mismo año, Forment fallece. Melgar sin embargo continúa su trabajo, que no terminó hasta 1553. Había encontrado su vocación en el oficio de estofador, para brillar en éste con un resplandor excepcional. Regresó no obstante a Valladolid con frecuencia. Consta su presencia en particular en 1540, cuando inició una acción, que ganó, para conseguir que se le reconocieran sus

derechos como hidalgo⁷². Sin duda con motivo de uno de esos viajes, tuvo conocimiento de los decorados del palacio de Cobos.

Dieciséis composiciones repartidas en doce de los folios de Nueva York, llevan el nombre de «Julio» o anotaciones en relación con los grutescos del palacio de Valladolid, que ya figuran designadas con el nombre de «brutescos» (il. 37). Otros constan en la hoja de Ann Arbor y en las de París⁷³. Pertenecen al mismo grupo, aunque sin inscripción, seis dibujos más repartidos en cinco de las hojas del Metropolitan, el anverso de la de Ann Arbor, el de una de las hojas de París y la hoja conservada en la colección privada⁷⁴. Melgar utilizó en casi todos los dibujos el espacio en blanco del papel para agregar grutescos del tipo de Amberes sobre los cuales anotó «flamenco», sin especificar no obstante la fuente. El tercer grupo lo componen creaciones originales del artista, donde se unen los filones italianos y flamencos, a menudo en grandes composiciones, con una misteriosa fuerza visionaria. Cuando el artista improvisa y crea, manifiesta un impulso que contrasta con la fijeza de sus ejercicios posteriores a Julio. En estas copias y en los textos que las acompañan, Melgar desveló una perfecta comprensión de los sistemas de composición de Julio, con sus recuerdos y sus variaciones. Describió los candelabros, que denomina «colgantes», e hizo constar sus trozos, a los que llama «pedazos», poniendo cuidado en indicar las variantes de un motivo a otro, que denomina «diferencias». Encontramos nuevamente, reinterpretados como en el Peinador, los elementos derivados de las logias de Rafael, a los cuales se unen algunos recuerdos del palacio Doria y de los cartuchos de origen francés.



(Fotografía: Alberto Caballero)

Al reagrupar fragmentos de los candelabros y de los frisos, y teniendo en cuenta las anotaciones que podemos leer, descubrimos que todos los motivos debían de formar parte de un mismo conjunto, probablemente en una única habitación⁷⁵. El registro inferior incluía un friso de follajes en los que pequeños soportes sostenían paños a franjas colgados o jarrones. Estos follajes acompañaban términos o máscaras que se repiten a intervalos regulares, a menudo coronados por enormes abanicos. Julio se interesó en particular por estas cabezas, de las cuales ofrece seis dibujos, modificando cada vez los rasgos y sus expresiones, sin llegar aparentemente a estar satisfecho del resultado. Cerca de una de las variantes anotó: «este magsaron [sic] a de ser mejor dibuxado y mas feu».

En el nivel inferior, en *trompe-l'œil*, aparecen elementos que parecen banquetas de madera que Melgar denomina «sillerías». Sobre

éstas se hallaban sentados grifos a los que invitaba a beber una arpa vegetalizada (il. 38), o tomaban asiento esfinges con largos cuellos inspirados en Perin del Vaga de Génova. Asimismo, del friso surgían motivos en candelabro que tenían como eje un motivo central que variaba cada vez, incluyendo a una Diana de Éfeso (inspirada sin duda en la de las logias de Rafael, aunque flanqueada por perros, y no por ciervos), a una arpa, un medallón octogonal u ovalado con una estatuilla o una pequeña escena de culto a la antigua, o, detalle todavía más sorprendente, una pareja de términos que flanquean a unos *putti* sentados sobre un cráneo con alas, sobre los cuales se encuentra elevada una lechuza que domina a su vez un cartucho del que emanan cabezas de grifones (il. 39).

Los elementos vegetales de los candelabros y de los frisos estaban poblados por animalitos a la manera de



Il. 35. Julio de Aquiles, figuras femeninas que sujetan estucos de la sala de Faetón. Alhambra, Granada. APAG, 2007 (fotografía: Alberto Caballero)

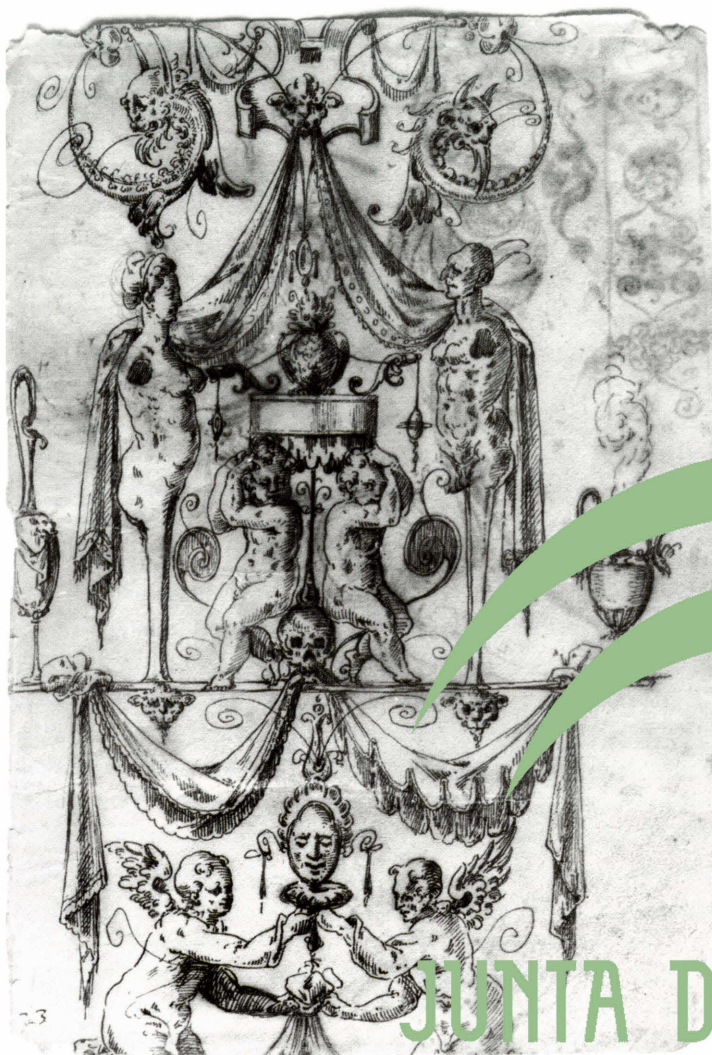


Il. 37. Andrés de Melgar según Julio de Aquiles, grutescos del palacio de los Cobos en Valladolid. Escuela Nacional Superior de Bellas Artes, París.



Il. 38. Andrés de Melgar según Julio de Aquiles, grutescos del palacio de los Cobos en Valladolid. The Metropolitan Museum of Art, the Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1952 (52.570.321 recto) (fotografía © The Metropolitan Museum of Art)

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



Il. 39. Andrés de Melgar según Julio de Aquiles, grutescos del palacio de los Cobos en Valladolid. Colección privada



Il. 40. Andrés de Melgar según Julio de Aquiles, grutescos del palacio de los Cobos en Valladolid. The Metropolitan Museum of Art, the Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1952 (52.570.321 recto) (fotografía © The Metropolitan Museum of Art)

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



Il. 42. Andrés de Melgar según Julio de Aquiles, grutescos del palacio de los Cobos en Valladolid. The Metropolitan Museum of Art, the Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1952 (52.570.321 recto) (fotografía © The Metropolitan Museum of Art)

Giovanni da Udine, como el caracol al que vemos deslizarse por un tallo de jazmín (il. 40), equivalente al cangrejo que sujeta la coquina del Peinador (il. 41). Los grutescos también contaban con animales que raramente habían aparecido en los modelos italianos, como el mono, el oso o el gato, o incluso con monstruos todavía más singulares: diferentes tipos de arpías, temibles grifones y algunas criaturas aún más extraordinarias como los que Melgar califica de «brujulos» o los que describe como «unas bichas con rostros de mujeres, alas de pájaros y cuerpos de perros».

Todo el repertorio era estrictamente pagano, y en lo que se refiere a las figuras humanas o parcialmente humanas, la desnudez estaba a la orden del día⁷⁶. Pero, en lo que respecta al naturalismo de Giovanni da Udine se anuncia el gusto por la estilización y el grafismo de origen perinresco que se concre-



Il. 41. Julio de Aquiles, grutescos con el cangrejo que sujeta la coquina. Sala de Faetón. Alhambra, Granada. APAG, 2007 (fotografía: Alberto Caballero)

tará en el Peinador. Es el caso de los hilos que servían para unir los distintos elementos: los «fidolitos» en los que el artista deja entrever toda su flexibilidad. De acuerdo con sus notas, los motivos se pintaron en una gama de colores brillantes, con tonalidades que iban desde el «rosado» al «carmín» y al «azarcón», que destacaban sobre un fondo «colorado», negro, blanco, verde o azul celeste.

No obstante, dichos elementos reaparecen en el Peinador: en la sala de la conquista de Túnez, las esfinges con largo cuello, los grifones y cartuchos; en la de Faetón, los jarrones, las arpías, las máscaras y las cabezas de grifones que salen de los follajes; sobre las paredes del mirador, los *putti* y los pájaros antitéticos que sostienen paños con sus picos (ils. 42 y 43); por doquier en el decorado, las corolas abiertas y los follajes estilizados en arabescos multicolores. Julio domina con tal maestría

su repertorio, y declina los elementos con un arte que está tan perfeccionado, que cada una de sus composiciones sorprende por sus nuevas combinaciones. No obstante, no parece que en Valladolid los candelabros hubieran alternado con los edículos, como ocurrió en la *Loggetta* del cardenal Bibbiena y con posterioridad en el Peinador. Las copias que se conservan en las decoraciones del «palacio real» apenas incluyen un único ejemplar, que alberga al dios Marte⁷⁷.

Entre las copias del decorado de Julio, sólo figuran excepcionalmente historias. En una de ellas no cuesta nada reconocer, a pesar de la falta de notas, a Marte acostado sobre una cama tras haberse desecho de su espada, el casco y el escudo⁷⁸. El dios aparece como si tuviera una cita con Venus, poco antes de que los amantes fueran descubiertos por Vulcano y se convirtieran en el hazmerreír del Olimpo. En la misma hoja, una segunda historia muestra a Psique acercándose a Amor dormido, similar al que Perin del Vaga representó en el palacio Doria de Génova⁷⁹, salvo porque, para ir a sorprender al joven dios en su sueño, Psique lleva en la mano dos antorchas. Dos escenas más parecen hacer referencia al mismo mito. Vemos a Psique llevando agua de la fuente del Styx a su divina suegra⁸⁰ y después otro asunto que es difícil identificar⁸¹. Llegamos a preguntarnos si la sala del palacio de Valladolid no tenía por tema los amores de los dioses, en particular, la historia de Amor y Psique.

La conquista de Túnez y Alejandro Mayner

En la entrada del Peinador en la sala de la conquista de Túnez, ocho vistas a vuelo de pájaro celebran la expedición militar dirigida por Carlos V contra los turcos durante el verano de 1535. El pirata Barbaroja había tomado el reino de Túnez, del que había expulsado a Mulay Hassan, vasallo del emperador. Además, Solimán el Magnífico se había aliado con Francisco I y le había nombrado almirante. La situación se agravaba, se hacía necesaria una intervención. Con el fin de reestablecer en el trono a Mulay Hassan, Carlos V acudió personalmente para dirigir la flota que el imperio y los Estados Pontificios habían enviado. La expedición se saldó con una victoria política y, aunque duró poco, los servicios del emperador la hicieron pasar por una gran victoria de la religión cristiana, casi como si hubiera sido una cruzada.

Con el fin de materializar esta operación de propaganda, Carlos V ordenó que junto a él viajaran a África humanistas, historiadores, poetas y pintores. Encargó la tarea de ilustrar la campaña al pintor holandés Jan Cornelisz Vermeyen, sin duda en un principio para realizar grabados. Sin embargo, poco después se decidió llevar a cabo una gran serie de tapices que incluyera

doce piezas. De dicho conjunto tan sólo se han perdido dos piezas y el resto se conservan en el Patrimonio Nacional en Madrid. Y algo mucho más excepcional, diez de los cartones se mantienen en el Kunsthistorisches Museum de Viena⁸².

Con vistas a efectuar estas vastas composiciones, Vermeyen se vio obligado a realizar un gran número de dibujos. De hecho, en uno de los tapices se representa a sí mismo trabajando entre soldados en combate, junto con un joven ayudante que sin lugar a dudas era Herman Posthumus, a quien al año siguiente se le encargó que pintara la batalla de Túnez con motivo de la llegada triunfal del emperador a Roma⁸³. Pero, otros artistas y geógrafos debieron formar parte de esta gran empresa, en particular para establecer los mapas de la batalla, y de éstos se debieron de extraer las vistas del Peinador.

El ciclo empieza con la salida de la flota imperial desde Cagliari, en Cerdeña (il. 44), y la navegación rumbo a África. Continúa con el bombardeo y el asedio de La Golette, la conquista de Túnez y el zarpar de los barcos para terminar con el regreso de la flota imperial y su llegada a Trapani, en Sicilia. Si comparamos estos episodios con los que ilustran el tapiz, observamos que no aparecen ni los que son objeto de los primeros dos frescos ni los que están ilustrados en los dos últimos. Las vistas de los puertos quizá pertenecían a un material que no había sido utilizado para los tapices. En cuanto a las escenas de navegación (il. 45), no despiertan mayor interés que el de ser transición en el transcurrir del relato. Ambos ciclos únicamente tienen en común los cuatro episodios centrales del ciclo del Peinador, con los sitios de La Golette y Túnez, tal y como aparecen en los tres tapices (il. 46). El quinto fresco, el más fiel desde un punto de vista topográfico, (il. 47), se parece, no obstante, más a uno de los cuadros de los Musées Royaux des Beaux-Arts de Bélgica, que representa la *Toma de Túnez*, una obra anónima que probablemente deriva de un modelo procedente del taller de Vermeyen⁸⁴. Al igual que las pinturas del Peinador, se diferencia de la composición del tapiz por el hecho de que no incluye tramos de vida, que tanto contribuyen a la obra de arte de Vermeyen. Se trata de una vista a vuelo de pájaro, en la que apenas se indican determinados puntos estratégicos con la localización de los barcos, y a menudo contiene errores⁸⁵. Parece por lo tanto poco probable que su autor, como el del fresco, hubiera tenido conocimiento de los lugares. Parece en todo caso que ambos artistas no tenían la menor idea del curso de las operaciones.

A medio camino entre el mapa geográfico y el paisaje, la vista a vuelo de pájaro parecía patrimonio exclusivo de los flamencos: el origen nórdico del creador de las ocho escenas del Peinador no deja lugar a dudas. Para comprobarlo, en el

supuesto de que fuera necesario, bastaría con observar las rocas en pan de azúcar que daban cuerpo a sus composiciones (il. 42), siguiendo la tradición más pura de un Patinir o de un Scorel y en contradicción flagrante con la configuración del lugar. Sorprende la ausencia del monte Boukornine, que dota a la ciudad de Túnez de su particular fisonomía. Además, las figuras que se distinguen en los frescos no dejan entrever conocimiento alguno del arte italiano, lo cual nos lleva a deducir que el autor no puede ser Julio: por lo tanto, habría que determinar la presencia de su compañero Alejandro, cuyo apellido Mayner es habitual en los Países Bajos.

Llegados a este punto sacamos una conclusión: es difícil imaginar que Alejandro hubiera venido a España al regresar desde Italia junto con Julio, tal y como afirmaron autores de antaño, desde Villalón a Palomino, y tal y como los modernos



Il. 43. Julio de Aquiles, detalle de los grutescos del mirador. Alhambra, Granada. APAG, 2007 (fotografía: Alberto Caballero)

han reiterado⁸⁶. Con la salvedad de los años de trabajo en la Alhambra, los documentos que se conservan sobre ambos artistas no atestiguan que trabajaran simultáneamente en la misma obra. Únicamente consta una mención a Julio en relación con Berruguete en Valladolid, y sólo él es citado en los dibujos de Andrés de Melgar. En éstos, los motivos calificados como de estilo «flamenco» no pueden ser fechados con anterioridad a 1540, fecha aproximada de la creación de los grutescos del tipo de Amberes. Julio aparece únicamente en el contrato, que se ha conservado, en lo referente a la decoración de la iglesia de San Pablo en Úbeda. En cuanto al palacio que poseía Cobos⁸⁷, los documentos que se refieren a dichos trabajos no se han conservado. Si, por otra parte, estudiamos lo que sabemos de Alejandro, no se ha hallado rastro alguno del mismo en Italia. Cuando en el año 1545 se hace mención a su persona en Granada como fallecido, su sirvienta, por aquel



Il. 44. Alejandro Mayner, *Salida de la flota de Cagliari*. Alhambra, Granada. APAG, 2007 (fotografía: Alberto Caballero)



Il. 45. Alejandro Mayner, *Navegación de la flota hacia África*. Alhambra, Granada. APAG, 2007 (fotografía: Alberto Caballero)

entonces anciana, manifiesta haber trabajado a su servicio durante diez años. Este dato sitúa al artista en Andalucía al menos desde 1535. Esto nos conduce a plantearnos si no iría a España formando parte del grupo de Vermeyen, lo que explicaría su temprana presencia. Los míseros conocimientos que muestra poseer sobre operaciones militares, así como en algu-

nas ocasiones, sobre topografía, no juegan a favor de dicha hipótesis, y, en consecuencia, habrá que contentarse con que los inicios de Alejandro sigan siendo una incógnita.

Si Villalón dejó suponer que ambos artistas trabajaron juntos en Valladolid, quizá fuera únicamente en relación con el



Il. 46. Según Jan Cornelisz Vermeyen, *Sitio de La Golette* (quinto tapiz de la conquista de Túnez). Patrimonio Nacional, Madrid



Il. 47. Alejandro Mayner, *Asedio de La Golette*. Alhambra, Granada. APAG, 2007 (fotografía: Alberto Caballero)



Il. 48. Anónimo, logia. Anguillara Sabazia, palacio Orsini (fotografía: Gabinete Fotografico Nacional, Roma)

equipo que formaron en la Alhambra. En la sala de la conquista de Túnez fue en efecto Julio quien debió de pintar el friso y el zócalo, y quien debió de proporcionar el proyecto de conjunto, con la inserción de las vistas en *trompe-l'œil* en una composición típicamente italiana. Alejandro, que los autores antiguos siempre han citado en segundo lugar, debía de ser su subordinado.

Contrariamente a la sala de Faetón, que da al valle del Darro, la sala de la conquista de Túnez está alejada de la naturaleza; la ilusión descansa exclusivamente en las escenas en *trompe-l'œil* de las falsas ventanas que ilustran la expedición del emperador. El uso de este tipo de *trompe-l'œil* se remonta a la pintura antigua. En el criptopórtico de la Domus Aurea, entre otros, las paredes parecen estar repletas de aberturas con vistas a los edificios que pueblan el paisaje. Pero, no es necesario llegar tan lejos para descubrir el origen de la fórmula tal y como se aplica en el Peinador: la fuente probablemente sea la sala de las Perspectivas, en la Farnesina de Roma, tal y como Peruzzi la concibió hacia 1518, con falsas columnas entre las cuales se entreven los techos de la ciudad a lo lejos⁸⁸. Cuando se pintaron en el Peinador las escenas de la batalla de Túnez, se reemplazaron los paisajes por vistas a vuelo de pájaro.

La sala de las Perspectivas ha desempeñado, como ya sabemos, una función considerable; en primer lugar en Roma, en el salón del palacio della Valle⁸⁹ y, a continuación, en la logia del palacio Orsini en Anguillara Sabazia, al norte de Roma, a orillas del lago de Bracciano (il. 48). Sin embargo, las vistas a vuelo de pájaro que podemos admirar en la logia atestiguan relaciones innegables con las de la Alhambra⁹⁰. La relación puede explicarse en parte por la carrera del señor del lugar: el conde Gentil Virginio Orsini, que era un guerrero y había participado en la expedición de Túnez en calidad de coman-

dante de las galeras pontificias. Quiso ilustrar sus gloriosas hazañas en su residencia, incluida, con toda seguridad, la batalla de La Golette, si bien el lugar no se haya representado con la precisión suficiente para que pueda reconocerse con toda certeza⁹¹. A través de una vía que continúa siendo un misterio desde el punto de vista artístico, la fórmula implantada en la Alhambra parece haber vuelto a su país de origen.

La Estufa de Carlos V

Con vistas a asimilar íntegramente el sentido de la decoración del Peinador, hay que recordar que esta parte de la Alhambra se designaba en los documentos del siglo XVI con este término de «Estufa». Tal y como la denominación indica, la estancia central, a saber la sala de Faetón, debía contar con un sistema de calefacción. Este debía de ser parecido a los tradicionales baños de vapor, que se remontaban a las termas romanas y que se utilizaban en los Palacios Pontificios desde la Edad Media⁹². En su origen, únicamente se disponía de una bañera de agua caliente. Más adelante pasaron a instalarse conductos de agua, y, por último una pila de plomo.

La tradición de lo que se convirtió en el Renacimiento la *Stufetta* se recuperó, entre otros, en el Palacio Ducal, seguidamente en Ostia, en el palacio del obispo Giuliano della Rovere. Cuando éste último se convirtió en el papa Julio II e hizo acondicionar una *Stufetta*, todavía visible en los apartamentos del Vaticano, ésta llegó a Roma. No obstante, la moda sólo se consolidó bajo el papado de León X, su sucesor, época a partir de la cual se expande como la pólvora. El origen se halla en la *Stufetta* que Rafael construyó para el cardenal Bibbiena. La estancia no tenía pila, pero sí contaba con agua fría y caliente y estaba dotada de un sistema de aire caliente que atravesaba las paredes. Para decorarla, el cardenal mismo eligió la temática de los amores de los dioses, ofreciendo a Rafael la oportunidad de estampar, por primera vez, su pintura a la manera antigua. La obra de arte que creó tuvo un efecto inmediato. Príncipes y altos dignatarios de la Iglesia quisieron poseer su *Stufetta*: el cardenal Riario en la Cancillería, Baldassarre Turini en su villa, actualmente Lante, situada en el Janículo, el abogado del Consistorio Melchiorre Baldassini en su palacio de nueva construcción cerca de la iglesia Sant'Agostino, el datario de Clemente VII Gian Matteo Giberti (nuevamente en los Palacios Apostólicos) y Clemente VII, por último, en el castillo de Sant'Angelo. Incluso Rafael tenía el proyecto de construir una *Stufetta* en su propia casa, de la cual conservamos el plano. Giulio Romano la construiría con posterioridad en Mantua, en el palacio del Té para Federigo Gonzaga, y Perin del Vaga hizo lo mismo en Génova para Andrea Doria.



Il. 49. Giovanni da Udine, León de León X, detalle de la primera contra-pilastra. Logias de Rafael, Palacios Pontificios, Roma (fotografía: Gabinete Fotográfico Nacional, Roma)



Il. 50. Julio de Aquiles, Águila con dos cabezas del imperio, detalle de la sala de Faetón. Alhambra, Granada. APAG, 2007 (fotografía: Alberto Caballero)

Sin lugar a dudas, la moda de la *Stufetta* viajó desde Génova a España hasta llegar a la Alhambra. No obstante, el tema sufrió un cambio. Mientras que en Italia esta habitación era por lo general de pequeñas dimensiones y ocupaba un lugar oscuro, en la Alhambra era más espaciosa y dominaba a través de sus ventanas: la Estufa se vuelve panorámica. Además, sobre tres lados está completada por un mirador, versión española de la logia, que permite vistas del valle del Darro y el Albaycín. En Italia, los grutescos ocupaban precisamente estos dos tipos de estancias: la *Stufetta* y la logia. Cuando en Granada se descubrió la Estufa de Carlos V, ésta supuso una síntesis de los dos tipos de estancias.

Como en la *Loggetta* del cardenal Bibbiena, en la Alhambra los grutescos se animan con dioses de la antigüedad que se erigen en sus templos: Baco, al que se reconoce por el racimo de uvas, Diana que lleva una media luna en su frente, Júpiter con su barba blanca y su largo abrigo, Ceres con el cuerno de la abundancia. Se unen a éstos, sin duda para hacer referencia a Carlos V, otras figuras que estamos tentados a identificar como la diosa Fama, con sus dos trompetas, y la diosa de la Victoria. Júpiter y Neptuno reaparecen en el mirador acompañados de dos alegorías que han sido interpretadas como el Fuego sagrado y una vez más la Fama⁹³.

Desde la aparición de los grutescos en Roma a finales del siglo XV, era costumbre incluir alusiones al maestro: lo mismo ocurrió en el Peinador. En el techo de la sala de la conquista de Túnez se inscribieron las iniciales del emperador y de la emperatriz. «K» para Carlos e «I» para Isabella, seguidas del lema de Carlos, «P.V.» para «Plus Ultra». De hecho el lema vuelve a aparecer con todas las letras en el friso sobre las escenas de la conquista. Bajo el reinado de Felipe V, las letras se borraron y se sustituyeron por el principio del nombre del soberano «F» seguida de la «Y» de Isabel, su esposa, con el objetivo de acordar la estancia con el gusto del momento. Asimismo, en la sala de Faetón, aparece el águila de dos cabezas del imperio (il. 50): domina los candelabros sobre fondo blanco en el lugar en el que una de las contra-pilastras está coronada por el león de León X en la *Loggia* de Rafael (il. 49). Para concluir, la ironía del destino quiso que la victoria del emperador sobre el infiel se conmemorara en el corazón de una torre árabe.

Por último hay que añadir que, al igual que en Roma, se adopta una temática mitológica en la Estufa misma: la de Faetón. La historia, bien conocida a través de Ovidio, es recogida en cuatro episodios clave: súplica del héroe que, cuando se entera de que es el hijo del Sol, le pide a su padre permiso para conducir su carro; su caída desde el cielo con su tiro cuando Júpiter se ve obligado a fulminarlo; los honores fúnebres que se le rinden; y al final las metamorfosis de los seres

cercanos que lo lloran, sus hermanas las Heliades como álamos, y su amigo, el rey de Liguria Cynos, como un cisne.

La historia y su final trágico (il. 51) no se escogió por azar. El emperador debía apreciar el tema por su valor de admonición contra los peligros del orgullo y de la imprudencia⁹⁴. Sin duda fue para complacer a Carlos V por lo que Garcilaso de la Vega⁹⁵ trató el mito y por lo que en Italia, Perin del Vaga lo utilizó en el palacio Doria, en Génova. Más adelante, Giovanni da

secundaria y se las relegó al mirador. En el decorado ya efectuado únicamente podían insertarse seis: la Fe, la Esperanza, la Caridad, la Justicia, la Fuerza y la Templanza (il. 2). Se omitió la Prudencia. Quizá se considerase que la historia de Faetón, en la estancia vecina, ya hacía suficiente alusión.

La fortuna quiso que la decoración de la Estufa se encargara a un discípulo directo de Giovanni da Udine, formado en la fuente misma del arte de Rafael. Mientras trabajó en la *Stu-*



Il. 51. Julio de Aquiles, *Caída de Faetón*. Alhambra, Granada. APAG, 2007 (fotografía: Alberto Caballero)

Udine lo ilustró a su vez en la región de Friuli, en el *studiolo* del castillo de Colloredo; su señor, Giambattista di Girolamo, había prestado servicio en el ejército imperial⁹⁶.

Por lo tanto parece que, en origen, toda referencia religiosa se hubiese escamotado en la estufa, como ocurrió en Italia con las *stufette*. Pero una solución similar no resultaba aceptable para el emperador: se tuvieron que incluir las virtudes cristianas. No obstante, al igual que las escenas de la Biblia en las logias de Rafael, la importancia que se les atribuyó fue

fetta de Clemente VII en el castillo de Sant'Angelo, Julio de Aquiles siguió destacando por la fuerza de sus dibujos y la luminosidad de su paleta. Las copias que se conservan de los decorados pintados por el artista en el palacio Cobos de Valladolid atestiguan la riqueza del mundo imaginario que concibió mientras creaba a su vez nuevos híbridos, y todo ello variando la disposición de los motivos. Los grutescos del Peinador, los únicos que subsisten en España del estilo concebido por Rafael, constituyen su último desarrollo, una gama centelleante de colores.

Evidentemente, Julio no fue el único que pintó todos los ornamentos que decoraban la Alhambra de Carlos V. En 1541 se mencionó a Alejandro Mayner en lo referente a cuantos constan en el ala que conduce al Peinador. Por lo tanto el flamenco debió de dedicarse también a este género de decorados. Hay que añadir la decoración de las seis salas vecinas del apartamento de Carlos V. El conjunto debió de ser impresionante, lo cual explica sin duda que los trabajos duraran excepcionalmente tanto tiempo, de 1537 a 1546. Tal y como observó Gómez-Moreno⁹⁷, Julio debía de disponer de otros ejecutores, cuya parte relativa resulta difícil determinar⁹⁸. En lo que concierne al maestro, al menos dos puntos específicos permiten juzgar la excelencia de su mano. En el friso que corona las historias de la conquista de Túnez, uno de los *putti* aún visible en el inicio de la pared este está pintado con una pasta rosa, con ligeros plumeados, que se inscribe directamente en la línea de Giovanni da Udine. En el zócalo de la misma sala, hoy prácticamente desaparecido, se distinguen apenas unas capas en color en las que se representa un *putto* sobre un monstruo marino dibujado con tanta rapidez que el fragmento aparece como si fuera un boceto, en perfecta concordancia con los dibujos que pudieron ser entregados al artista sobre la villa Madama. Incluso si la intervención de los alumnos fuera considerable, en particular en el mirador, Julio amerita toda la intervención.

El artista no aplicó plenamente la baza naturalista de Giovanni da Udine, y menos aún la técnica «compendiaria» de las grutas neronianas. En la cúspide de las pilastras, el águila de dos cabezas queda reducida a un signo (il. 50) y los paños que la recalcan apenas se distinguen. Las pequeñas arpas que flanquean la *Caída de Faetón* (il. 51), sosteniendo una lámpara y un aguamanil, son tan estilizadas que parecen unos insectos indescriptibles. La máscara que corona cada una de las historias del hijo del Sol se ha vuelto impasible y ha perdido todo realismo. Las tonalidades rosas, verdes y amarillas de los follajes que lo rodean ya no armonizan con la naturaleza (ils. 9, 29, 51). En el precioso decorado de la Estufa, las lámparas siguen ardiendo alrededor de los pequeños santuarios dedicados a las divinidades paganas, y la ilusión es completa. Pero, comparadas con sus prototipos italianos, las criaturas de la mitología han perdido su vivacidad y la antigüedad de donde fueron sacadas resulta lejana. *Putti*, ninfas, divinidades, animales y monstruos ocupan su lugar en un sistema en el que todo se armoniza con rigurosidad y tiende a depurarse. Un orden que sin duda no es extraño a una armonía nueva, inesperada, que une en la torre nazarí los vestigios abstractos del decorado árabe con los «grutescos», «bestiones» y «follaje del romano» traídos por Julio de Italia.

NOTAS

- 1 PACHECO, F. *El arte de la pintura*, ed., introd. y notas de B. Bassegoda i Hugas, Madrid, 1990, p. 460.
- 2 *Ibíd.*, p. 461.
- 3 PALOMINO, A. *Vidas*, N. Ayala Mallory, Madrid, 1986, pp. 26-27.
- 4 ARGOTE, S. de. *Nuevos paseos históricos, artísticos, económico-políticos por Granada y sus contornos*, Granada, 1985, pp. 186-194.
- 5 El documento volvió a ser publicado posteriormente por GÓMEZ-MORENO, M. en *Las águilas del Renacimiento español* [1941], Agustín Bustamante, Madrid, 1983, n° XXXIV, p. 222.
- 6 GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, M. *Pinturas del Tócador de la Reina en la Casa Real de la Alhambra*, Granada, 1873, p. 11, vuelto a publicar con el título *Julio y Alejandro, pintores italianos del siglo XVI*, en *El Liceo de Granada*, 5, 1873, pp. 113-117, con algunas informaciones suplementarias sacadas de los archivos de la Alhambra en Granada, y a continuación con el título «Los pintores Julio y Alejandro y sus obras en la Casa Real de la Alhambra», *Cosas granadinas de Arte y Arqueología*, Granada [1887], pp. 121-147, *Guía de Granada*, Granada, 1892, pp. 121-147, y finalmente «Los pintores Julio y Alejandro y sus obras en la Casa Real de la Alhambra», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. Arte, arqueología, historia*, 27, 1919, pp. 20-35.
- 7 Publicado por I. Bosarte (entre el 24 de julio y el 1 de agosto), *Viaje artístico a varios pueblos de España* [1804], ed. Madrid, 1978, pp. 364-374.
- 8 GÓMEZ-MORENO, M. *Cosas granadinas...*, op. cit. (nota 6), p. 127. Por otro lado, ANGULO IÑIGUEZ, D. *Pintura del Renacimiento*, Madrid, 1954, pp. 226-227, sugirió la hipótesis de un origen milanés, pero sin adelantar ningún argumento al respecto.
- 9 LÓPEZ TORRIJOS, R. «Los grutescos de Rafael y Udine en la pintura española. La estufa y la loggia de Carlos V», *Historia del Arte*, 60, 1987, p. 175.
- 10 En la primera versión citada (*supra*, nota 6), el autor explica, (p. 9) que los «bestiones» mencionados en el documento deben leerse «bastiones»; se refieren por lo tanto a los barcos representados en las escenas de la batalla.
- 11 VILLALÓN, C. de. «Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente», SÁNCHEZ CANTÓN, F.J. *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*, Madrid, 1923, I, p. 29.
- 12 *Ibíd.*, nota 3, GÓMEZ-MORENO, M. *Las águilas del Renacimiento*, ed. Madrid, 1983, p. 104.
- 13 LÓPEZ TORRIJOS, R. Op. cit. (nota 9), pp. 171-177, il. 12.
- 14 CAMPOS RUIZ, M. *La capilla del Camarero Francisco de Vago, en San Pablo de Úbeda*, en *Don Lope de Sosa*, 13, 1925, pp. 238-242. Citado por LÓPEZ TORRIJOS, op. cit. (nota 9), p. 174. AGAPITO REVILLA, J. «Del artista italiano Julio de Aquiles, que trabajó en Úbeda», *Don Lope de Sosa*, 17, 1929, pp. 276-278, se limita a presentar a ambos artistas basándose en la versión del texto de GÓMEZ-MORENO, M. Op. cit. (nota 6) y a dar una breve descripción de la capilla de Francisco de Vago en San Pablo.
- 15 LÓPEZ TORRIJOS, R. «La escuela de Rafael y el bodegón español», *Archivo Español de Arte*, 59, 1986, pp. 33-52.

- 16 Más que mis obras *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Londres-Leiden, 1969, *Le Logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico*, 2.ª ed. aumentada, Roma, 1986, y la parte que he escrito del volumen (con colaboración de C. Furlan), *Giovanni da Udine (1487-1561)*, Udine, 1987, las páginas que siguen están basadas en la nueva obra que preparo sobre la Domus Aurea y los grutescos hasta finales del siglo XVI.
- 17 Ilus. en TORMO, E. *Os desenhos das antigualhas que vio Francisco d'Ollanda*, Madrid, 1940, fol. 47 bis v y 48 r; DACOS, *La découverte*, op. cit. (nota 16), fig. 12, pl. VIII.
- 18 Suetonio, *Nero* 31.
- 19 EGGER, H. *Codex Escorialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios*, Viena, 1906. Está actualmente en curso la publicación sobre esta selección de un nuevo trabajo de F. Benzi, quien ha identificado al autor y lo ha situado en el contexto de su obra en la época de Sixto IV.
- 20 VASARI, G. *Le vite* [1568], ed. P. Barocchi y R. Bettarini, IV, Verona, 1976, p. 517.
- 21 La personalidad de Morto da Feltre se estudiará en el nuevo libro que preparo sobre la Domus Aurea y los grutescos.
- 22 *Antiquarie prospettiche romane*, ed. G. Agosti-D. Isella, Parma, 2004, pp. 129-134 (según la anterior edición) por DACOS, N. *La découverte*, op. cit. (nota 16), pp. 9-10.
- 23 Publicados por DACOS, N. *La découverte*, op. cit., p. 156 y pl. XXXI, fig. 55 (Pinturicchio), p. 148 y pl. XVII, fig. 28 (Giovanni da Udine) y p. 148 (Perin del Vaga). Para otras fotos de las firmas, véase DACOS, N. *Graffiti de la Domus Aurea*, en *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, 39, 1967, pp. 145-175 y pl. 36.
- 24 Ilus. en BOSQUE, A. de. *Artistes italiens en Espagne du XIV^e siècle aux rois catholiques*, París, 1965, pp. 457-466.
- 25 VASARI, G. Op. cit. (nota 20), v, Florencia, 1984, p. 448.
- 26 Para las ilustraciones de un modelo antiguo en la *Volta gialla*, ibidem, pl. XXXII-XXXIII.
- 27 Para la *Stufetta* del cardenal Bibbiena, véase en particular ibidem, pp. 101-106; *Quando gli dei si spogliano. Il bagno di Clemente VII a Castel Sant'Angelo e le altre stufe romane del primo Cinquecento*, Roma, Castel Sant'Angelo, 1984, cat. exp., Roma, 1984, especialmente MALME, H. *La «stufetta» del Cardinal Bibbiena e l'iconografia dei suoi affreschi principali*, pp. 34-50. Las atribuciones a los distintos alumnos de Rafael que constan en este volumen deberían ser revisadas. Véase también N. Dacos en DACOS, N.; FURLAN, C. op. cit. (nota 16) pp. 40-41.
- 28 Vitruvio, *De re aedificatoria*, VII, 5.
- 29 En la *Volta gialla* (ilus. en DACOS, N. *La découverte*, op. cit. (nota 16), fig. 50, pl. XXIX, según un grabado de Nicolás Ponce).
- 30 Para el conjunto del decorado hay que referirse a REDIG DE CAMPOS, D. «Una Loggetta di Raffaello ritrovata in Vaticano», *Raffaello e Michelangelo. Studi di storia e d'arte*, Roma, 1946, pp. 29-59 y pp. 4-29. Para las relaciones con lo antiguo y el reparto de manos véase también DACOS, N. *La Loggetta du cardinal Bibbiena. Décor à l'antique et rôle de l'atelier*, en *Raffaello a Roma*, Roma, 1986, pp. 225-236, pl. LXXXIV-LXXXVI. Algunas ilustraciones en color en Dacos en DACOS-FURLAN, op. cit. (nota 16), pp. 44-60.
- 31 DACOS, N. *Le Logge*, op. cit. (nota 16).
- 32 En particular en las pilastras II, IV, X, XIII y XIV (ill. en Dacos, *Le Logge*, op. cit. (nota 16), pl. LXXXVIII b, LXXXIX b, XCII b, XCIII b y XCIV b).
- 33 Sin embargo estos ornamentos también podrían provenir de los que ya cubren las acanaladuras del nicho en la Estufa del cardenal Bibbiena.
- 34 Cf. el hermoso trabajo de CANEVA, G. *Il Mondo di Cerere nella Loggia di Psiche. Piante dal Vecchio Mondo e dal'America. Affreschi di Giovanni da Udine. Villa La Farnesina. Accademia Nazionale dei Lincei*, Roma, 1992. El autor ha identificado unas 160 especies distintas y teniendo en cuenta los distintos elementos iconográficos y las repeticiones, llega a un conjunto de unas 1200 ilustraciones, catalogadas de forma sistemática en su volumen.
- 35 Como lo demostró LÓPEZ TORRIJOS, *La escuela*, op. cit. (nota 15).
- 36 También sería erróneo ver en ello la anticipación de auténticas naturalezas muertas del siglo XVII.
- 37 Dacos en DACOS-FURLAN, op. cit. (nota 16), pp. 101-107.
- 38 Marcantonio Michiel cuenta que se trabajaba en la logia el 14 de mayo de 1519 y que se terminó el 27 de diciembre de ese mismo año. Cf. Ibídem, p. 101.
- 39 En las cúpulas I y XIII, retomadas de las correspondientes en las logias de Rafael, las cúpulas IV y X, formadas por hexágonos, y la cúpula VII, inspirada en la del Panteón.
- 40 Véase p. y nota.
- 41 Los pequeños trípticos aparecían en particular en las aperturas de la *Volta gialla* de la Domus Aurea (ilus. en DACOS, N. *La découverte*, op. cit. (nota 16), pl. XXXII-XXXIII).
- 42 Ilus. ibídem, pl. XXIX, fig. 50.
- 43 DACOS, *Le Logge*, op. cit. (nota 16).
- 44 Los desacuerdos también debieron de ser causados por una sala vecina, tradicionalmente adjudicada a Giulio Romano, pero cuyo estilo híbrido no refleja ni su estilo, ni el de Giovanni. Para la atribución a Domenico Zaga de la bóveda de esta sala que posee representaciones de animales y de escenas de sacrificio, cf. DACOS, N. *Lo Zaga a Genova*, en *Disegni genovesi dal Cinquecento al Settecento. Giornate di Studio (9-10 maggio 1989)*, Firenze, Kunsthistorisches Institut, Florencia, 1992, pp. 37-44.
- 45 De hecho se atribuye la total responsabilidad del decorado a Giovanni da Udine según SERLIO, *Cinque libri d'architettura*, Venecia 1540, III, p. CLVIII.
- 46 París, Museo del Louvre, inv. 614 y 615 para las dos piezas del colaborador de Giovanni da Udine. Cf. CORDELLIER, D.-PY, B. *Musée du Louvre. Inventaire général des dessins italiens, V, Raphaël, son atelier, ses copistes*, París, 1992, nos 977-978, pp. 576-580, con la atribución a Giulio Romano, dada la inscripción, pero injustificable tanto por el estilo como por el destino de una bóveda proyectada por Giovanni da Udine. Para el problema de la intervención de Peruzzi en estas cúpulas, también se puede volver a FROMMEL, C. L. *Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner*, Viena-Múnich, 1967, cat. n.º 58, pp. 101-104 y pl. XLVII-LI. Para la parte de Giovanni da Udine, cf. Dacos en DACOS-FURLAN, op. cit. (nota 16), pp. 112-118. Para las distintas tentativas de atribuciones, reveladoras del hecho de que el nombre adecuado faltaba, véase *Roma e lo stile classico di Raffaello*. Mantova,

- Palazzo Tè*, 1999, cat. exp. por K. Oberhuber y A. Gnann, Milán, 1999, n° 194, p. 276. De la misma mano que los dos dibujos citados es una tercera hoja del Louvre, inv. 10469 (cf. CORDELLIER-PY, op. cit., n° 985, pp. 581-582 y 585, de nuevo con una atribución a Giulio Romano) en relación con un motivo de la logia de la villa Madama, lado sur-oeste.
- 47 En relación con esto es revelador el consejo que dio el cardenal Giulio de' Medici a Mario Maffei para concluir una disputa entre Giovanni da Udine y Giulio Romano en villa Madama: «Vuestra paternidad procure concertar si es posible que Giovanni da Udine realice los estucos y Julio pinte las historias, o al menos que se haga cargo de los dibujos y Udine pinte...» (cf. Furlan en DACOS-FURLAN, op. cit. (nota 16), n° IV, p. 262). La sugerencia de una repartición tan rígida del trabajo parece implicar que de costumbre la colaboración era más libre.
- 48 En este monumento la costumbre era fijar al lado de las armas papales las del «castellano»: sobre la bóveda de la Estufa se reconocen las de Guido de' Medici, quien tuvo dicho cargo a partir del 14 de diciembre de 1525. A pesar de que la ejecución se pueda situar en principio hasta 1534 cuando Pablo III se convirtió en papa, el conjunto no puede haber sido pintado después del saqueo, cuando Giovanni había vuelto a Friuli, y el tono de la corte pontificia estaba oscurecido, por lo que la cronología del monumento termina por ceñirse a poco más de un año. Para una primera versión de la hipótesis aquí presentada, cf. *De Castel Sant'Angelo à l'Alhambra. Les «stufette» de Giulio Aquili*, en *Festschrift für Konrad Oberhuber*, ed. A. Gnann-H. Widauer, con colaboración de K. Gnann y B. Willinger, Milán, 1999, pp. 107-114, donde las ilustraciones se han publicado sin tener en cuenta las confrontaciones que yo había realizado, haciéndolas por lo tanto inútiles. Cf. *Quando gli dei*, op. cit. (nota 28); DACOS-FURLAN, op. cit. (nota 16), pp. 120-122 (N. Dacos) y sobre todo pp. 138-148 (C. Furlan).
- 49 El águila con las alas desplegadas que corona dos tronos más llevaría a ver en ella una alusión a Júpiter, por lo tanto a dos lugares, lo cual es ilógico, pero los atributos que se han acumulado —un globo y una espada por un lado, una corona, una esfera y un cetro por el otro— no son necesariamente los del rey de los dioses, y el pájaro tal vez no esté relacionado con una de las divinidades puesto que el gallo, el atributo de Mercurio, no está cerca del trono, que está coronado por una urraca, sino cerca del de Marte. Sobre otro asiento se han puesto una corona y una palma, donde se han guardado las sandalias, que pueden pertenecer a una Victoria o a la Fama. La zona donde estaba representado el séptimo trono ha sido borrada.
- 50 VASARI, G. Op. cit. (nota 20), v, Florencia, 1984, p. 453.
- 51 Son numerosos los motivos tomados del ala occidental de la Domus Aurea: los paisajes del zócalo, vistos tal vez en la *Bóveda de las lechuzas*, la sombrilla que corona cada trono, sacada de la *Bóveda amarilla*, el pájaro sostenido de perfil sobre el de Mercurio, también sacado de la *Volta delle civette*, los paños, y para terminar, los candelabros sobre la pared del fondo, otros elementos de la *Bóveda amarilla*. En cuanto a las ilustraciones, véase DACOS, N. *La découverte*, op. cit. (nota 16), pl. XXIV, fig. 41, y pl. XXIX, fig. 50.
- 52 Sobre la tercera pilastra, il. Según un grabado de Volpato en DACOS, N. *Le Logge*, op. cit. (nota 16), pl. LXXXIX a).
- 53 Puede identificarse sin duda con Domenico Rietti, dice Zaga, quien ya debía de haber formado parte del equipo de Giovanni da Udine en la villa Madama. A continuación tuvo que seguir Perin del Vaga en Gênes y después volver a Roma donde en los años cuarenta formaba parte de su equipo en el castillo de Sant'Angelo. Véase nota 45.
- 54 París, Museo del Louvre, inv. 10469. Cf. CORDELLIER-PY, op. cit. (nota 47), n° 985, pp. 581-586 (con una atribución a Giulio Romano).
- 55 En este último caso el caballo se ha convertido en un grifo. El motivo aparece en particular en un friso de la cúpula noroeste de la logia de Psique (il. en FROMMEL, op. cit. (nota 47), pl. XLVII) y vuelve a aparecer en el castillo de Sant'Angelo (il. en SAAMI, L. *Lettura della decorazione pittorica del bagno di Clemente VII*, en *Quando gli dei*, op. cit. (nota 28), p. 89).
- 56 Ilus. en PARMA ARMANI, E. *Perin del Vaga. L'anello mancante. Studi sul manierismo*, Génova, 1986, fig. 116, p. 105. También se pueden asimilar las que están, mezcladas, los miembros deshechos, en posturas igualmente lánguidas, en el techo de la sala de los Gigantes (ibidem, fig. 122, p. 111).
- 57 Volvemos a encontrar el mismo gesto en la alegoría de la Fuerza, en una de las paredes del mirador, donde sin embargo apenas es visible.
- 58 En estas cuatro habitaciones, de las cuales dos están en la colección de la princesa Vittoria Odescalchi y dos estaban antiguamente en la del marqués Giancarlo Doria en Gênes, cf. PARMA ARMANI, op. cit. (nota 57), C IV, pp. 322-323.
- 59 Ésta deriva de un sarcófago famoso antiguo del cual también se inspiró Miguel Ángel. La pieza está actualmente en los Uffizi de Florencia, estaba en la entrada de la iglesia de Araceli en Roma. Cf. BOBER, P. P.—RUBINSTEIN, R. *Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, Londres—Oxford, 1986, n° 27, pp. 70-71. La desviación es flagrante en la cabeza del caballo.
- 60 PARMA ARMANI, op. cit. (nota 56), p. 134.
- 61 VASARI, G. op. cit. (nota 20), v, Florencia, 1984, p. 141.
- 62 Donde en cada pedestal de los lados largos se extienden dos mujeres besándose (il. en PARMA ARMANI, op. cit. (nota 57), fig. 152, p. 32).
- 63 En ambas partes, en el friso del pequeño pedestal rodeando el medallón que representa a Diana.
- 64 Ilus. en PARMA ARMANI, op. cit. (nota 57), fig. 153, p. 133. Sin embargo, hay que observar que dicho elemento aparece por primera vez en los pequeños grutescos que bordean el carro de Diana en la sala de los Pontífices de los apartamentos Borgia.
- 65 Para el documento, cf. SACCHETTI SASSETTI, A. *Antoniazio Romano e Giulio Aquili a Rieti. Notizie e documenti*, en *L'Arte*, 1916, p. 98, retomado por HEDBERG, G. *Antoniazio Romano and his School*, tesis, New York University, 1982, pp. 61 y 149, y por CAVALLARO, A. *Antoniazio Romano e gli Antoniazzeschi. Una generazione di pittori nella Roma del Quattrocento*, Udine, 1992, n° XCIII, p. 560.
- 66 El contrato, que se conserva en Simancas, fue publicado en la *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, 44, Madrid 1870, pp. 555-578; citado en último lugar por EISLER, W. *Carlo V a Bologna e i suoi rapporti con gli artisti del tempo*, en *Il Carrobbio*, 7, 1981, pp. 144-146.

- Sobre Cobos nos podemos referir a KENISTON, H. *Francisco de los Cobos secretario de Carlos V*, ed. española de R. Rodríguez-Moñino Soriano, Madrid, 1980.
- 67 Véase nota 7.
- 68 Existe algún inicio de cartuchos, es cierto, en las pilastras de las logias de Rafael (ill. por ejemplo en DACOS, *Le Logge*, op. cit. (nota 16), pl. XCIII b), pero son tan pocos que no pueden justificar la presencia de dichos elementos en el Peinador.
- 69 Véase ZERNER, H. *Les estampes et le style de l'ornement* en AA.VV., *La galerie François I^{er} au château de Fontainebleau*, pp. 112-123.
- 70 Podríamos pensar en el escultor nativo de Orleans Étienne Jamet, quien también fue a trabajar para Cobos a Valladolid y del que se sabe que llegó a España «el año en que su Majestad salió victoriosa en Túnez y en La Goulette», es decir en 1535. Cf. TURCAT, A. *Etienne Jamet alias Esteban Jamete sculpteur français de la Renaissance en Espagne, condamné par l'Inquisition*, París, 1994, p. 14. Coger el texto original español de la cita en DOMÍNGUEZ BORDONA, *Proceso inquisitorial contra el escultor Esteban Jamete*, Madrid, 1933.
- 71 Sobre el palacio, véase en último lugar REDONDO-CANTERA, M. J. *La arquitectura de Carlos V y la intervención de Isabel de Portugal: palacios y fortalezas*, AA.VV., *Carlos V y las artes. Promoción artística y familia imperial*, ed. M. J. Redondo Cantera y M. A. Zalama, pp. 89-93. Se puede consultar también MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *La arquitectura doméstica del Renacimiento en Valladolid*, Valladolid, 1948, pp. 178-195, RIVERA BLANCO, J. J. *El Palacio Real de Valladolid (Capitanía General de la VII Región Militar)*, Valladolid 1981, pp. 29-37, y URREA, J. *Arquitectura y nobleza. Casa y palacios de Valladolid*, Valladolid, 1996, pp. 123-129.
- 72 Cf. DACOS, N. *Giulio Aquili, Andrés de Melgar et leurs grotesques. Rome, Valladolid, Santo Domingo de la Calzada*, en *Dialoghi di Storia dell'Arte*, 4/5, 1997, pp. 24-33.
- 73 Nueva York, Museo de Arte Metropolitano, Dibujos y Grabados, inv. n^{os} 52.570.314, 315 anverso, 316 anverso y reverso, 321 anverso, 322 anverso y reverso, 324 anverso y reverso, 327 anverso, 328 anverso y reverso, 329 anverso, 331 reverso, 332 reverso y 334 reverso (que parece de otra mano); Ann Harbor: cf. WUNDER, R. P. *Architectural and Ornament Drawings of the 16th to the early 19th Centuries in the Collection of The University of Michigan Museum of Art*, Ann Harbor 1965, n^o 1; París, École des Beaux-Arts, inv. n^{os} O 1425 reverso y O 1426 anverso.
- 74 Nueva York, Museo de Arte Metropolitano, Dibujos y Grabados, inv. n^{os} 52.570.321 reverso, 323 anverso y reverso, 329 reverso (que parece de otra mano), 330 reverso, tal vez 331 anverso; París, École des Beaux-Arts, inv. n^o O 1425, anverso.
- 75 Aunque actualmente nada permita afirmarlo, podemos preguntarnos si no se trataba de las paredes del patio central del palacio, lo que habría correspondido a uno de los destinos ideales de los grutescos en Italia, la logia.
- 76 Es el caso en algunas historias copiadas por Melgar que se refieren a los mitos de Psique y de Marte donde se muestran pequeñas escenas de culto en los medallones, exactamente como en los falsos camafeos del Peinador.
- 77 Nueva York, Museo de Arte Metropolitano, Dibujos y Grabados, inv. n^o 52.570.323 reverso.
- 78 Ibídem, inv. 52.570.323 anverso.
- 79 Ilus. en PARMA ARMANI, op. cit. (nota 57), pl. coul. 158, tras la p. 134.
- 80 Nueva York, Museo de Arte Metropolitano, Dibujos y Grabados, inv. 52.570.331 anverso.
- 81 París, Escuela Nacional Superior de Bellas Artes, inv. O 1425. En el caso del dibujo parece del taller.
- 82 Cf. HORN, H. J. *Jan Cornelisz Vermeyen Painter of Charles V and his Conquest of Tunis. Paintings, Etchings, Drawings, Cartoons and Tapestries*, I-II, Doornspijk, 1989.
- 83 DACOS, N. *Roma quanta fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea* [1995], 2^a ed. aumentada y completamente revisada, Roma, 2001, en particular pp. 67-87 y fig. 88; ed. francesa, *Roma quanta fuit ou l'invention du paysage de ruines*, Bruselas-París, 2004, pp. 127-165.
- 84 Bruselas, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. n^o 1509. Para un intento de atribución, cf. KERKHOVE, A. van den. *Un essai d'identification: le peintre-cartonnier Joos van de Noevele, beau-frère de Pannemaker*, en *Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire*, 45, 1973, p. 247.
- 85 Cf. HORN, op. cit. (nota 82), pp. 27-29, da una precisa descripción de los errores que se pueden discernir en los frescos del Peinador.
- 86 También es el caso de los autores que han estudiado el palacio de Francisco de los Cobos en Valladolid (véase nota). HORN, op. cit. (nota 82), p. 27, propuso como argumento a favor de Julio como autor de las escenas de la *Campaña*, que los nombres escritos sobre los frescos están en italiano, pero Alesander podría simplemente haber utilizado documentos italianos para transcribirlos.
- 87 La esencia del contrato, conservado en Úbeda, en el Archivo de Protocolos, fue publicada por CAMPOS RUIZ, op. cit. (nota 14).
- 88 Ilus. en particular en FROMMEL, op. cit. (nota 47), pl. XXXVII a.
- 89 El proyecto se le debe sin duda a Perin del Vaga, quien confió su ejecución a los pintores llegados de Bruselas. Cf. DACOS, N. *Perin del Vaga et trois peintres de Bruxelles au palais Della Valle*, en *Omaggio a Fiorella Sricchia Santoro, Prospettiva*, 91-92, 1998, p. 159-170.
- 90 Cf. TANTILLO, A. M. en *Il Palazzo Baronale Orsini di Anguillara Sabazia* (ed. A. M. Tantillo), Anguillara Sabazia, 2000, pp. 13-15. La decoración no lleva fecha, pero probablemente sea un poco anterior al año 1539, cuanto se desposeyó a Gentil Virginio del feudo de Anguillara.
- 91 El único argumento ofrecido por NORMANDO, V. *L'iconografia della loggia Orsini: una celebrazione delle gesta del Capitano Gentil Virginio*, ibídem, pp. 64-68, con illus., es que el enfretamiento de barcos al que se asiste tiene lugar en un golfo cerrado. El hecho de que no se reconozca ni el lago de Túnez, tan característico del paisaje de la ciudad y tan importante en la batalla, es muy sorprendente. Además, esta zona del fresco muestra que tiene arrepentimientos, como se hubiera corregido la posición de los barcos, tal vez solicitado por el propio propietario.
- 92 EDWARDS, N. E. *The Renaissance «Stufetta» in Rome: the Circle of Raphael and the Recreation of Antique*, diss., The University of Minnesota, 1983; SINISALO, J. *Le stufe romane*, en *Quando gli dei*, op. cit. (nota 28), pp. 11-20.

- ⁹³ GÓMEZ-MORENO, M. *Los pintores...* op. cit., 1919 (nota 6).
- ⁹⁴ Cf. EISLER, W. *The Impact of the Emperor Charles V upon the Arts*, en *Arte Lombarda*, 65, 1983, pp. 93-110.
- ⁹⁵ Cf. GALLEGO MORELL, A. *El mito de Faetón en la literatura española*.
Debo dicha referencia a Pedro Galera, al que doy las gracias.
- ⁹⁶ Cf. Furlan en DACOS-FURLAN, op. cit. (nota 16), pp. 198-204.
- ⁹⁷ GÓMEZ MORENO, *Los pintores...* op. cit. 1919 (nota 6), p. 33.
- ⁹⁸ Sobre esta información, le doy las gracias a Juan Aguilar, quien tuvo la amabilidad de ayudarme con su trabajo de restauración en el Peinador.

