



Patronato de la Alhambra y Generalife
CONSEJERÍA DE CULTURA

La presente colección bibliográfica digital está sujeta a la legislación española sobre propiedad intelectual.

De acuerdo con lo establecido en la legislación vigente su utilización será exclusivamente con fines de estudio e investigación científica; en consecuencia, no podrán ser objeto de utilización colectiva ni lucrativa ni ser depositada en centros públicos que la destinen a otros fines.

En las citas o referencias a los fondos incluidos en la investigación deberá mencionarse que los mismos proceden de la Biblioteca del Patronato de la Alhambra y Generalife y, además, hacer mención expresa del enlace permanente en Internet.

El investigador que utilice los citados fondos está obligado a hacer donación de un ejemplar a la Biblioteca del Patronato de la Alhambra y Generalife del estudio o trabajo de investigación realizado.

This bibliographic digital collection is subject to Spanish intellectual property Law. In accordance with current legislation, its use is solely for purposes of study and scientific research. Collective use, profit, and deposit of the materials in public centers intended for non-academic or study purposes is expressly prohibited.

Excerpts and references should be cited as being from the Library of the Patronato of the Alhambra and Generalife, and a stable URL should be included in the citation.

We kindly request that a copy of any publications resulting from said research be donated to the Library of the Patronato of the Alhambra and Generalife for the use of future students and researchers.

Biblioteca del Patronato de la Alhambra y Generalife
C / Real de la Alhambra S/N. Edificio Fuente Peña
18009 GRANADA (ESPAÑA)

Tel. (+ 34) 958 027 944

(+ 34) 958 027 945

Fax. (+34) 958 210 235

biblioteca.pag@juntadeandalucia.es

EL PALACIO DE CARLOS V EN GRANADA: ARQUITECTURA “A LO ROMANO” E ICONOGRAFIA IMPERIAL *

MANFREDO TAFURI

A James S. Ackerman

El estudio de la arquitectura española del siglo XVI conlleva algunas dificultades metodológicas en general ignoradas —salvo raras excepciones— por los historiadores especializados en el tema. Es fundamental, en efecto, la preliminar valoración de las relaciones entre centros y periferias en el desarrollo del arte europeo: una relación dinámica, indudablemente, de la que es necesario reconstruir pacientemente la trama. El mito de las *aguilas*** españolas deforma, por el contrario, el análisis del Renacimiento ibérico: un mito alimentado por un conocimiento desenfocado de los acontecimientos arquitectónicos de la Roma papal —centro por excelencia de la *maniera all'antica*— y por la permanencia de categorías historiográficas asumidas acríticamente.

Que una seria y rigurosa renovación de los estudios sobre el quinientos español sea urgente viene confirmada por una de las más completas y profundas monografías recientemente publicada sobre el tema: el volumen de Earl E. Rosenthal sobre el Palacio de Carlos V en Granada (1). La precisión del autor en el exámen y ordenación de los testimonios documentales —fuentes, bibliografía— y el dominio adquirido por él en decenios de investigaciones sobre la arquitectura del Renacimiento español está fuera de discusión. Como ya demostraba suficientemente su monografía sobre la catedral de Granada, Rosenthal puede ser considerado como uno de los pocos estudiosos con autoridad que se hayan dedicado al tema (2). No obstante, algunos de los desaciertos arriba indicados pesan notablemente sobre su re-

ciente trabajo. La lente a través de la cual Rosenthal interpreta los documentos, los dibujos y la obra misma, es deformada por un prejuicio: no alejándose mucho de los resultados del volumen pionero de Gómez Moreno (3), Rosenthal presenta —contra toda evidencia— un Pedro Machuca caracterizado por una severidad y corrección lingüística paragonables a las de un Antonio da Sangallo il Giovane. Cada elemento del palacio que no responde a tal modelo de referencia es atribuido a una especie de “drama” vivido por el arquitecto, en continua y desesperada contienda con la retrógrada mentalidad de los consejeros castellanos del Emperador: los documentos son forzados a hablar de tal conflicto mediante atrevidas interpretaciones.

Debemos demostrar, al menos para las cuestiones más importantes, cuanto hasta ahora hemos afirmado; en gran parte, nuestro análisis del palacio de Carlos V recorrerá críticamente el análisis de Rosenthal para llegar a conclusiones radicalmente distintas.

El primer problema a enfocar concierne a las cartas que el Emperador y Luis Hurtado de Mendoza —sobreintendente de la fábrica granadina— se cruzan entre 1527 y 1528 (4). Al poner en relación las cartas con las tres plantas del siglo XVI conservadas, Rosenthal defiende una interpretación que introduce a su hipótesis general: las exigencias del Emperador, después del exámen de un proyecto que le fué enviado antes del 30 de noviembre de 1527, tienden a deformar un organismo rigurosamente geométrico y aislado en el espacio de la Alhambra. Carlos V pide una sala de audiencias amplia, una capilla real accesible desde los dos lados y con posibilidad de asistir a mi-

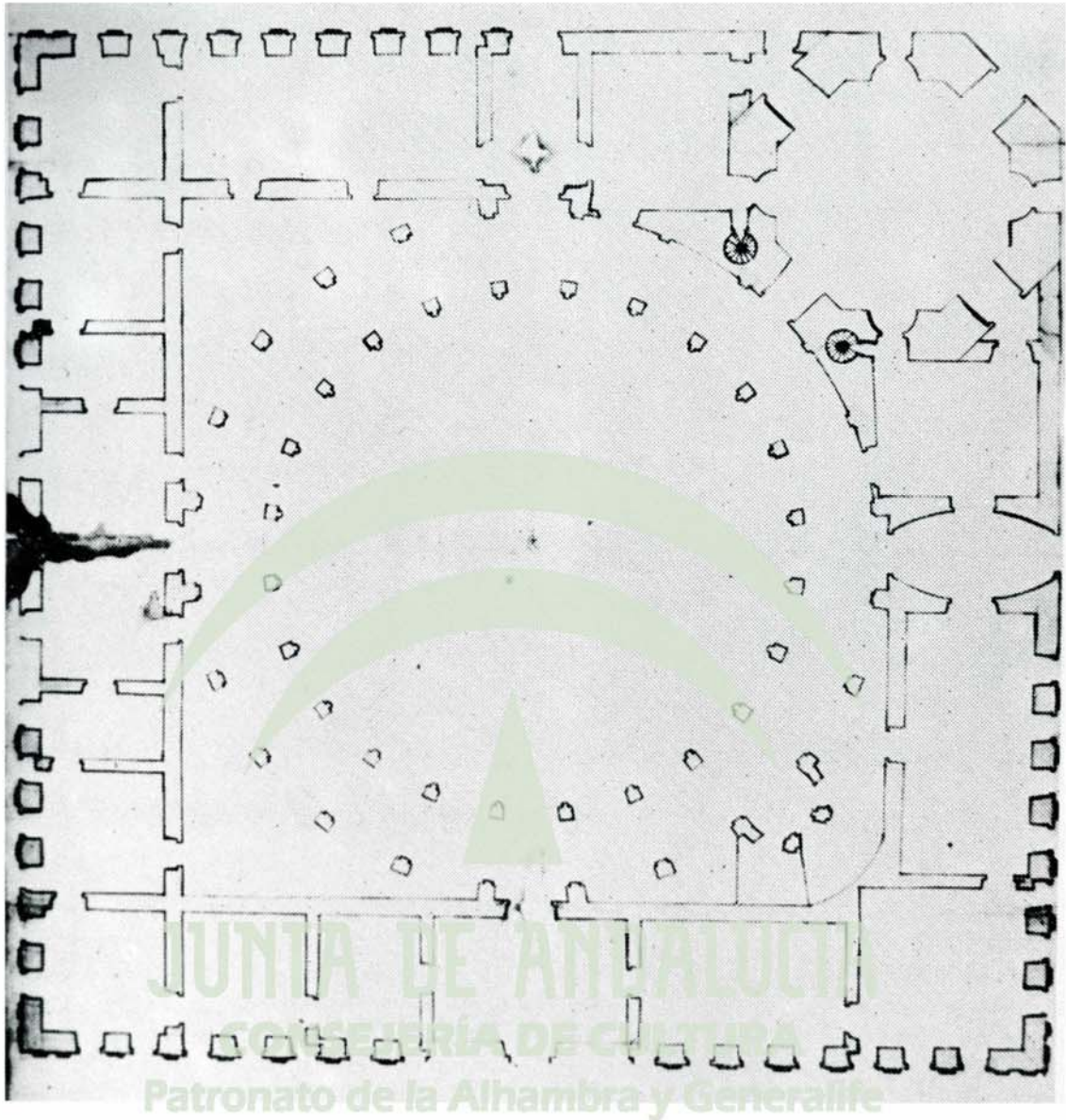
sa desde las dos plantas, dependencias anejas al palacio. Luis Hurtado responde refiriendo las conversaciones habidas con el arquitecto Luis de Vega —portador del deseo imperial relativo a la capilla, *que se haga en el cuarto delantero*— y asegura que antes del comienzo de las obras se realizará un modelo líneo, *para que mejor se vea la gracia y proporción que ha de tener, y se entienda y conozca lo que agora por la traça no se parece tan claro* (5). Analizando, a la luz de las cartas, los dos dibujos del Palacio Real de Madrid y el del Archivo Histórico Nacional, Rosenthal llega a leer en este último la deformación de un esquema originario de Machuca, reconstruido siguiendo el modelo de una planta del Musée des Beaux Arts de Lille para una “Villa in Spagna”. Se trata de un organismo singularmente similar a un proyecto de Francesco di Giorgio (Código Magliabechiano II, F. 24), cuadrado y perfectamente simétrico, con salas redondas en los ángulos y patio circular, inserto a su vez en un cuadrado formado por columnas y pilares angulares. Por consiguiente Machuca habría recurrido a un esquema abstractamente cristiano, defendido a capa y espada por el humanista Luis Hurtado, en abierta oposición a la voluntad imperial. La planta del Archivo Histórico, fechada en 1528 y atribuida a Luis de Vega (fig. 1), constituiría el fruto de un primer compromiso; a su vez, la gran planta del Palacio Real de Madrid, atribuida a Machuca (fig. 2), corregiría el proyecto precedente con la eliminación, en el patio, del doble círculo de pilares con semicolumnas adosadas. La llamada “planta pequeña” de Madrid, fechada en 1531 y también ésta atribuida a Machuca (fig. 3) constituiría una fase posterior.

Una primera observación: aún dejando al lado la debilidad de las razones aducidas a favor de un primer proyecto similar a la planta de Francesco di Giorgio, es imposible ignorar el arcaísmo de tal esquema, al menos para un artista que hubiese conocido el clima cultural de la Roma leonina y los experimentos del taller de Rafael (6). Por otra parte, también la atribución de la planta del Archivo Histórico Nacional a Luis de Vega se apoya en argumentos bastante débiles. Es poco verosímil que el autor de obras como el Palacio Real de Valladolid o el Palacio de las Dueñas en Medina del Campo pueda haber dibujado una planta tan cercana —en su esquema— a las investigaciones romanas de los años 1518-1520, teniendo además en cuenta que la interpretación de la carta de Luis Hurtado al Emperador aparece bastante forzada.

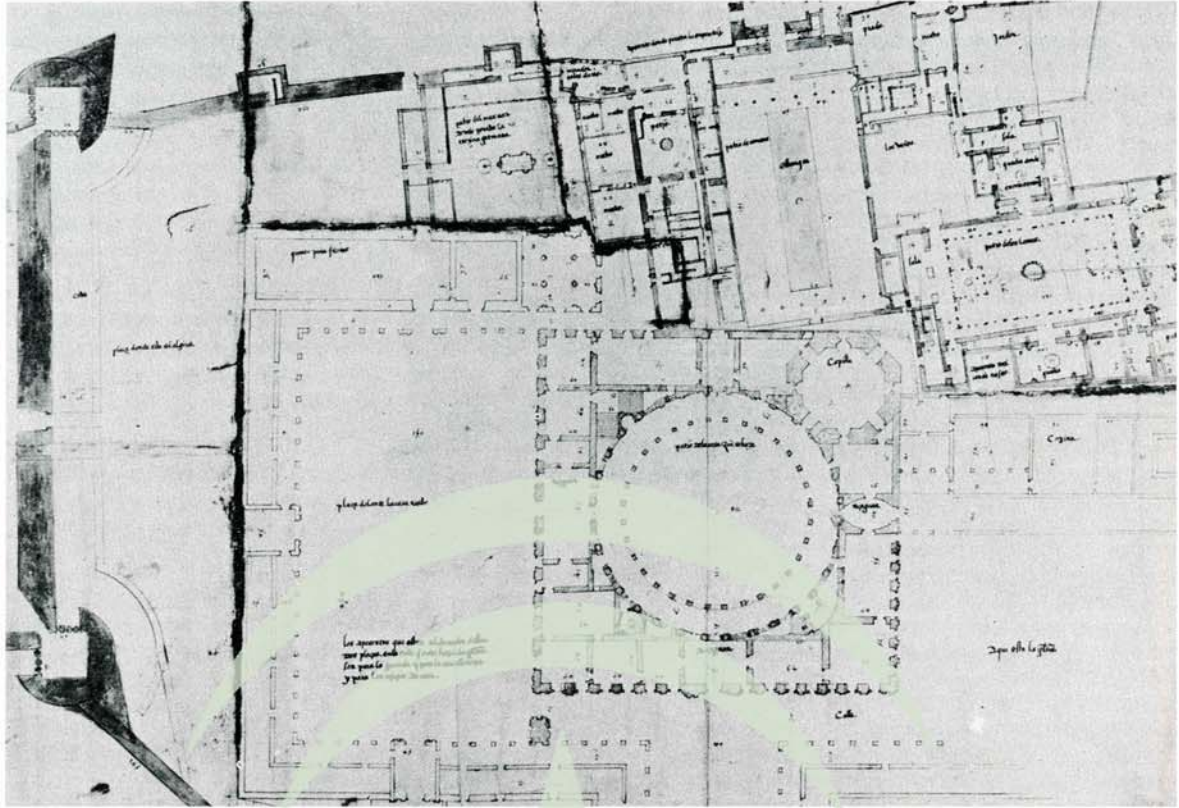
El Conde de Tendilla escribe haber recibido la misiva de Carlos V *con Luis de Vega*: es decir, que el arquitecto había sido enviado por el Emperador como portador de la carta, para inspeccionar el proyecto y la zona, como también se deduce por la respuesta de Hurtado. Todo lo que observó en su tiempo Gómez Moreno parece, en suma, bastante más plausible de lo supuesto por Rosenthal (7).

Sin embargo, se debe observar que las tres plantas, aunque en su diversidad, revelan una característica común: un organismo “aggiornato”, al que no corresponden habilidades sintácticas ni sabiduría arquitectónica. En las tres planimetrías, el ritmo de las ventanas parece haber sido predeterminado, con consecuencias desastrosas en la distribución interior de los vanos. Los dos dispositivos no coinciden, obligando a recursos —tramos de muro en “L”— que revelan una sintomática impericia. En la llamada “gran planta” (fig. 2), además, el acceso principal resulta descentrado respecto al eje central del patio, mientras el ritmo de las pilastras exteriores se redobla en correspondencia con las *portadas*, con parastas aplastadas. Un solecismo en el que tendremos que detenernos más adelante. En las tres plantas, además, aparece sin resolver la unión del octógono de la capilla y los muros de los espacios contiguos, mientras que resulta singular la ausencia de una “sala grande” que se pueda paragonar con los salones triunfales del Palacio Venecia o de la Chancillería en Roma. Por su parte los pilares con semicolumnas adosadas —en el patio del plano del Archivo Histórico (fig. 1)— carecen en la parte posterior de pilastras, como en el patio del Colegio de los Irlandeses de Salamanca, proyectado por Diego de Siloe con la ayuda de Juan de Alava. Por último, el patio abierto delante de la fachada oeste tiene una entrada asimétrica respecto al acceso del Palacio: un defecto que Rosenthal atribuye al desinterés por el propio patio por parte de Luis Hurtado, pero que, más bien se debe atribuir a un escaso control de los instrumentos proyectuales por parte del *tracista*.

Los dos patios, de hecho, no resultan ajenos a la lógica del organismo planimétrico: exaltan las entradas imperiales, subrayando, con sus distintos tamaños, la jerarquía impuesta a los dos lados ortogonales (Emperador-Emperatriz). La respuesta dada a los deseos de Carlos V, aunque compromete la lectura del edificio como objeto puro, introduce, sin embargo, elementos coherentes con el dispositivo interior.



Lám. 1. Estudio de planta para el Palacio de Carlos V. Madrid, Archivo Histórico Nacional. (Fot. J. Algarra)



Lám. 2. "Planta grande": Proyecto para el Palacio de Carlos V en el contexto de la Alhambra. Madrid, Palacio Real. (Fot. J. Algarra)

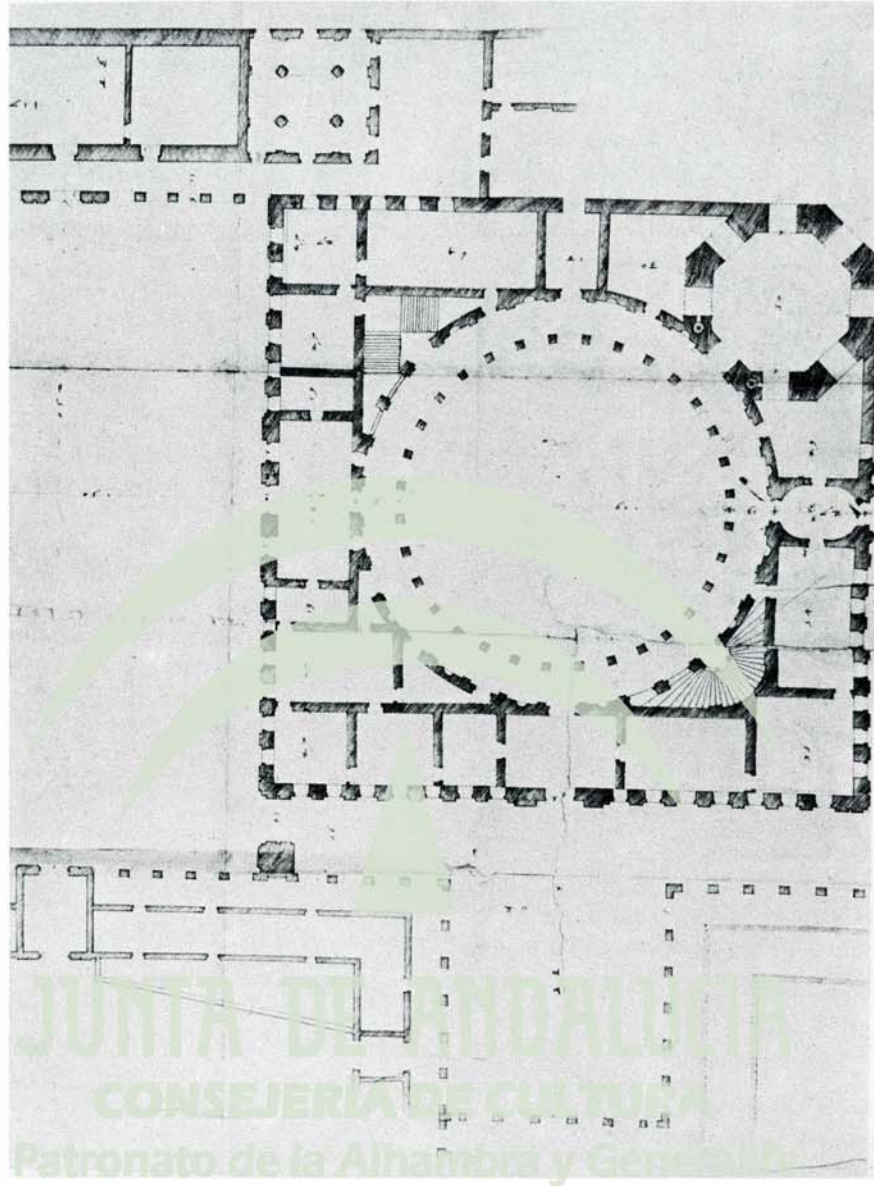
En cambio, sigue siendo incoherente la asimetría de las entradas. Esta se debe a la introducción del arco (que quedó sin realizar) entre los patios, que obliga a prolongar el lado del fondo del patio mayor: de donde deriva la asimetría del acceso puesto en el centro del pórtico. Tal incongruencia no era insuperable. Se habría encontrado solución con "sprezzature" (7 bis.) como, por ejemplo, la reproducción del gran arco en el frente del pórtico occidental.

Las anteriores observaciones llevan a una primera conclusión: a pesar de la diferencia del papel utilizado no existen muchas razones para atribuir la planta del Archivo Histórico a un distinto ideador. Este último se muestra al corriente del ambiente romano contemporáneo, pero su asimilación aparece *impresionista*, limitada a formas de conjunto, a *schemata*, con una sintomática incapacidad para dominar sintaxis y detalles. Querien-

do sostener la atribución de las planimetrías a Machuca, se podrían imputar sus solecismos a un ojo "de pintor", no suficientemente experto en la concreción del proyecto arquitectónico.

Lo dicho hasta ahora refuerza la crítica relativa a la reconstrucción de un primer proyecto "deformado" por Luis de Vega. De hecho el estudio americano lee, atribuyéndolas a de Vega, asimetrías e incorrecciones justamente allí donde las plantas existentes muestran el esfuerzo de competir con algunas de las más innovadoras investigaciones del ambiente rafaelesco.

En efecto, es difícil seguir a Rosenthal en la infravaloración del organismo de Villa Madama en la génesis planimétrica del Palacio de Carlos V. No se trata solamente del folio U1054A atribuido a Antonio da Sangallo il Giovane, sino también de algunas características de las plantas U273 y 314A (fig. 15); y es ingenuo subrayar la ausen-



Lám. 3. "Planta pequeña": Proyecto para el Palacio de Carlos V. Madrid, Palacio Real. (Fot. J. Algarra)

cia de la galería en el patio circular de esta última, una vez afirmado el impresionismo —y el eclecticismo— del autor español. El esquema *rotundo* está muy de moda en la Roma leonina verosimilmente frecuentada por Machuca: bastará recordar los proyectos de Antonio da Sangallo il Giovane para San Giovanni dei Fiorentini (U199 y 200A) y el estudio U1292A —en el que aparece, entre otros, un organismo circular que recuerda Santo Stefano Rotondo—, o el dibujo U7889, atribuido a Antonio da Sangallo il Vecchio (8). El Palacio de Carlos V, de todas formas, se puede poner en relación con Villa Madama gracias a otras analogías.

El mismo Rosenthal reconoce, en el lado oeste del Palacio, el salón del Emperador y en el salón del lado sur la logia de Isabel; el edificio se articula, por lo tanto, diferenciando dos brazos, dispuestos en L, dentro del esquema cuadrado (9). El eje diagonal que llega hasta la capilla octogonal tiene, por lo tanto, una coherencia propia, subrayada por las escaleras principales que sugieren, en tono menor, una segunda diagonal. Las estructuras diagonales son bastante conocidas en el ambiente romano. Dan fe de ello las logias unidas en L de la Farnesina Chigi y las de Villa Madama (sobre todo en el U273A); una estructura diagonal es sugerida, además, en el U314A, por la sala con cúpula del aposento de invierno. Por último podemos señalar cómo también Antonio da Sangallo il Giovane parece dejarse tentar por las simetrías diagonales: véase el dibujo U976A para la villa Ferretti en Ancona (10). A nivel de esquema, por tanto, la planta del Palacio granadino no parece fruto de imposiciones. Al contrario: las exigencias funcionales dictan un dispositivo experimental, a pesar de las incoherencias más arriba reconocidas.

De cualquier modo nada demuestra que la “planta pequeña” corresponda al proyecto definitivo. Por lo demás, el testimonio de Juan de Maeda confirma variaciones relativas al patio introducidas en el modelo líneo (11). Sin embargo llama la atención el vacío de noticias entre las cartas de 1527-28 y el comienzo de las obras (1533): un vacío que podría permitir —una vez llenado— volver a plantear toda la cuestión relativa a las tres plantas y su ideador. No hay que excluir, además, que durante aquel período puedan haber llegado de Italia dibujos relativos a fábricas y proyectos que el arquitecto podría haber tenido en cuenta. La definición del cuerpo bajo del edificio, con pilastras fajadas por sillares almohadillados, pue-

de haber derivado de la portada inferior de Villa Madama o de monumentos antiguos bien conocidos por los arquitectos del primer Quinientos —los restos subterráneos del *Claudium*, el llamado “Ospizio di Costantino”, “Porta Maggiore”, etc. (12). Pero es interesante que tal elemento se explote— después de la ventana diseñada por Giulio Romano para su propia casa en Roma— en el proyecto de Perin del Vaga para el Palacio de Andrea Doria en Génova (13) (fig. 14): el edificio —obsérvese— en el que es acogido Carlos V en 1533.

Queda el hecho de que en el Palacio granadino los elementos se suman sin alcanzar ninguna integración. La organicidad sugerida por el esquema es negada por la frustada correspondencia de los ordenes y de las portadas exteriores e interiores: el realzado del patio —de por sí original y de entonación heroica— no da lugar a una búsqueda de continuidad a través de las “excepciones” de las *portadas*, mientras que los zaguanes occidental y meridional —con sus espacios indeterminados— segmentan la penetración hacia el interior del edificio (figs. 6, 7, 8). Hasta la continuidad entre el patio circular y el zaguán oriental viene negada por la métrica de los órdenes no concordantes; a propósito de tal espacio ovalado se debe observar que tal solución podría derivar, más que de experimentos de Peruzzi, de fuentes arqueológicas o del primer proyecto de Miguel Ángel para la tumba de Julio II (14). En el caso de que la hipótesis se revelase válida, se trataría del único elemento miguelangelesco en el ámbito de un contexto en gran parte derivado del repertorio de Rafael. Se añade que la figura planimétrica ovalada no es rara en la España del Quinientos: lo demuestran la *cabecera* de la Iglesia de Santa María del Salvador en Chinchilla, atribuida a Jerónimo Quijano (h. 1536), el presbiterio de la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla (1529 y siguientes), y la Capilla “de los Junterones” en la Catedral de Murcia; una obra, esta última, iniciada como sepulcro de Gil Rodríguez de Junterón, que había conocido la Roma de Julio II (15).

Las discontinuidades que reducen el Palacio de Carlos V a un montaje paratáctico de elementos no son ni siquiera referibles a una “sintaxis del fragmento”. Cada una de las partes del edificio remite a la organicidad triunfal prometida en la planta; la desilusión provocada por el frustrado alcance del objetivo se transforma en valoración histórica. De cualquier modo, nada es más distor-



Lám. 4. Palacio de Carlos V. Fachada Meridional. (Fot. J. Algarra)

sionante e ingenuo que leer en el Palacio una actitud protomanierista (16). Detengámonos en el exámen de la fachada sur (figs. 4, 5) definida en los ángulos por parejas de pilastras e interrumpida por la *portada* jónica con logia superior a la serliana. Según Rosenthal, el arquitecto habría construído, en 1533-36, una fachada continua, enteramente de piedra, carente de orden jónico en el centro y con portada en arco; seguidamente, él mismo habría modificado la fachada a causa de presiones imperiales (17). Lo demostrarían la ruptura de la inserción de la *portada* marmórea y un documento que habla de un arco de piedra *para el arco de la puerta* (18). El primer argumento no es válido. Muchos sillares almohadillados que flanquean la portada marmórea no resultan en absoluto cortados, mientras el tratamiento en forma de ruptura caracteriza también otras partes de la fachada: véanse los sillares almohadillados junto a los capiteles dóricos. Además, el documento sobre el que apoya la hipótesis está fechado el 5 de septiembre de 1537, mientras la petición de demoler la obra de cantería se remontaría —según Rosenthal— a 1536 (19); una afirmación que choca contra la evidencia documental.

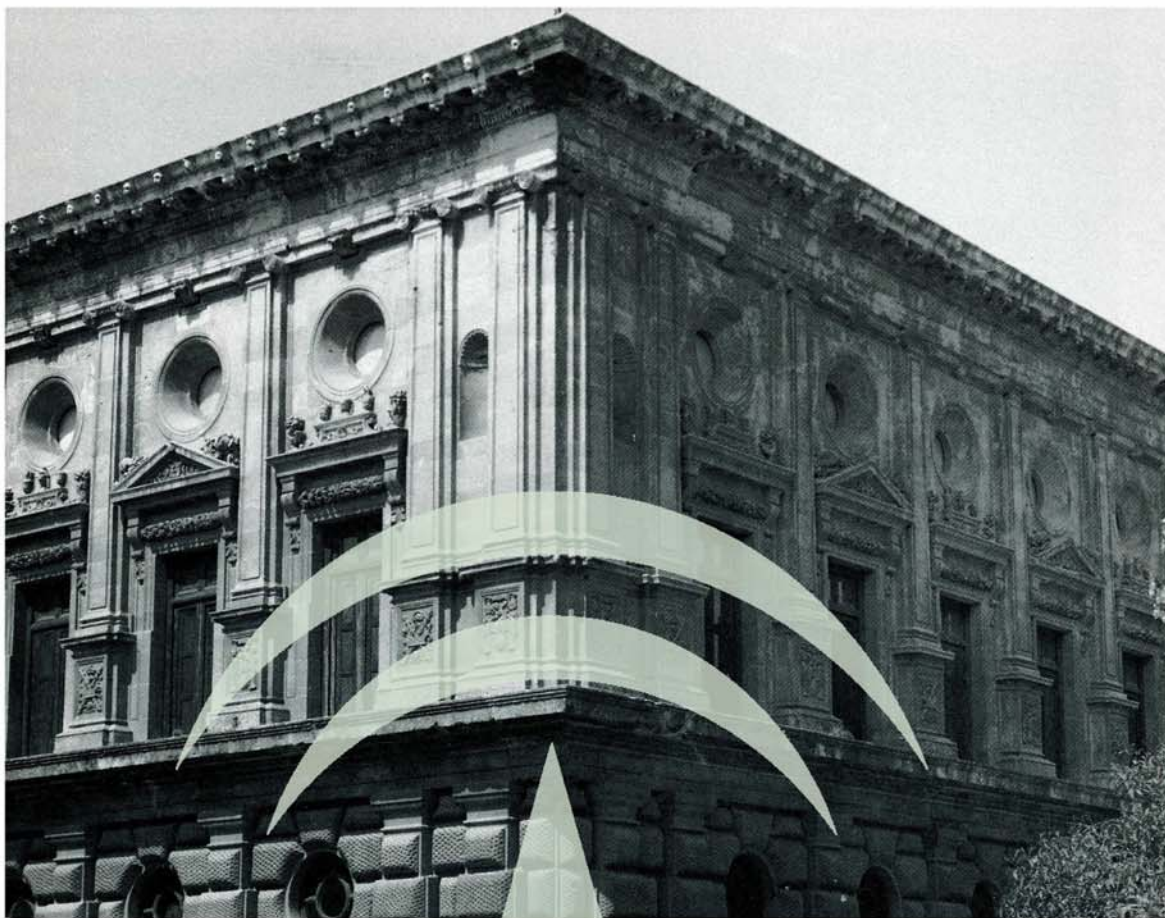
Obsérvese, además, la sucesión de los pagos. El 5 de septiembre de 1537 —el mismo día en que se paga el arco de piedra— se devuelven 55 reales a Juan García por *un frontis friçio de la portada* (20); el 15 de noviembre de 1537, a Nicolo da Corte se le pagan 120 ducados por una “Fama” *que yzo para la portada de la Sierra Helvira, que fué tasada por Diego de Siloe y Julio de Aquiles y Pedro de Machuca* (21); el 1 de febrero de 1538 son pagadas *las letras de la portada* (22). Por lo tanto, todo el “aparato” de la entrada sur aparece ejecutado unitariamente, en mármol, desde junio de 1537 hasta febrero de 1538. De la reconstrucción de Ronsethal no hay indicio en los documentos, tanto que hace pensar que “el arco” del que se habla en el documento del 5 de septiembre de 1537 forme parte de la estructura interior. Entre otras cosas no es comprensible cómo haya sido posible pagar el mismo día una puerta en forma de arco y un frontispicio triangular con una “Fama” apoyada sobre él; en cambio es explicable interpretando la *puerta* como obra destinada a ser revestida de mármoles trabajados antes de la puesta en obra. La reconstrucción hipotética de la fachada meridional, proyectada, según el autor, entre 1533 y 1536, se basa en la “gran planta” atribuída a Machuca. La cual, a diferencia de la “planta pequeña”, contiene solecismos de los cua-

les Rosenthal se ve obligado a tener en cuenta en su gráfico, evitando, sin embargo, cualquier comentario al respecto. La “gran planta” prevé dobles pilastras en las dos *portadas*, pero de anchuras reducidas respecto a las pilastras posteriores que ritman el edificio; de manera análoga son resueltos los extremos de las fachadas. Lo cual no aparece en la planta del Archivo Histórico Nacional ni en la “planta pequeña”. En el proyecto que Rosenthal fecha en 1531, en esencia, se corrige un “error” intolerable para un arquitecto que se inspire en lo antiguo y en la *concimitas universalium partium*. Y la fachada sur realizada sigue, en las dobles pilastras angulares, tal corrección. Obsérvese cómo en el mismo proyecto resultan eliminadas también las dobles pilastras que antes caracterizaban las *portadas* a favor de una solución próxima a la realizada en 1537-38 (23). Machuca —aceptando la hipótesis de Ronsethal— habría vuelto sobre sus propios pasos para hacer más coherente la fachada; pero tal dudosa coherencia habría sido pagada con una incorrección aún más grave, y precisamente en el tramo central. Es evidente lo que le estorba a Rosenthal. La *portada* sur interrumpe la continuidad de la composición horizontal, mientras la brutal aproximación de dórico y jónico —con capiteles a niveles distintos y entablamentos no concordantes— no es adecuada a la figura de arquitecto que Rosenthal quiere hacer corresponder con Machuca. En primera instancia el intento de Rosenthal aparece justificado: indudablemente es necesario racionalizar toda valoración impresionista de Machuca como arquitecto “manierista” o “premanierista” (24). Sin embargo Rosenthal revela una mentalidad muy cercana a la de los historiadores que él mismo contesta: haciendo de Machuca un “rigorista” se distorsiona la personalidad del artista y se dá por válida una construcción histórica —el Manierismo— que deviene inservible (25). No es en absoluto necesario “defender” a Machuca de interpretaciones arcaicas: el problema estriba en hallar instrumentos coherentes para la lectura de su obra.

Para tal objetivo la reconstrucción del proyecto originario de la fachada occidental es esencial. Es probable que los cimientos de tal sector de la fábrica se remonten en torno a 1538, dados los pagos de junio de 1541 y 1542 por *nichiles y veneras de las puertas* (26). Estamos en presencia de nichos y estructuras de piedra: Rosenthal parte de este dato, del envío de una *traça* a Madrid (marzo 1542), de la cubierta de tejas de la obra (9 de diciembre 1542), y de los nuevos reglamentos rela-



Lám. 5. Palacio de Carlos V, vista de la portada meridional y de la Logia de la Emperatriz en una fotografía de comienzos de siglo. (Archivo de la Alhambra).

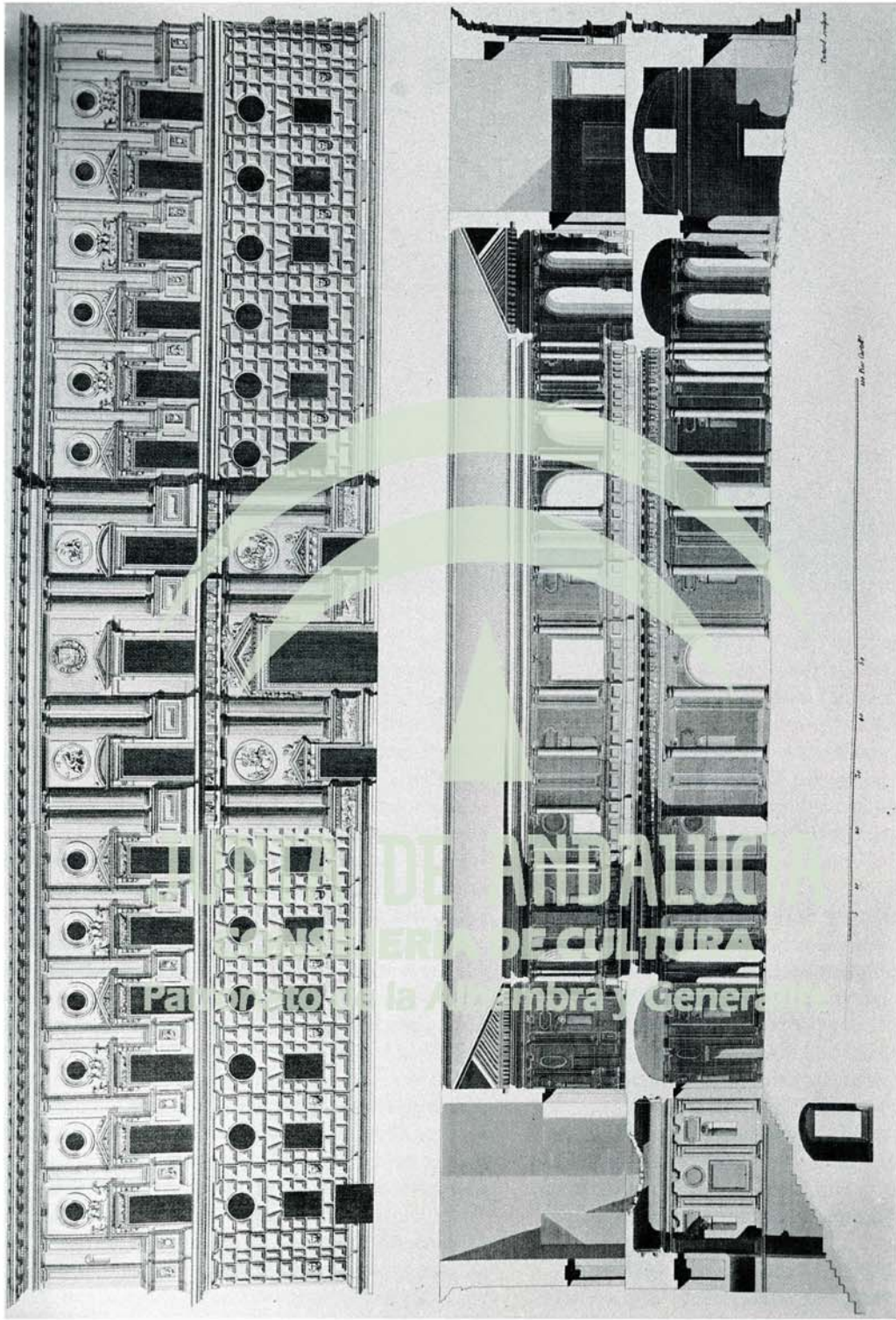


Lám. 6. Vista de la esquina sudoriental. (Fot. J. Algarra)

tivos a los procedimientos de la obra (1546), para construir una nueva hipótesis, muy sugerente (27). Aprovechándose de supuestas distracciones de Luis Hurtado y de las graves preocupaciones que afligen a Carlos V desde 1539 en adelante, Machuca, de nuevo, no habría seguido el proyecto aprobado, construyendo el cuerpo inferior de la fachada occidental completamente en piedra, con portada central en forma de arco y dobles pilastras enmarcando los tres accesos. En 1542 el Emperador habría pedido un dibujo correspondiente a los trabajos ejecutados y —siempre bajo la influencia de sus consejeros— habría ordenado su suspensión; por último, habría ordenado, antes del verano de 1548, una *portada* occidental análoga a la meridional.

La puesta en escena de un drama que ve al italianizante Machuca luchar sin éxito contra los

gustos inseguros y retrógrados de los cortesanos imperiales viene así completada. Pero tal construcción histórica se revela efímera. La reconstrucción de Rosenthal, ante todo, presenta los mismos sollecismos presentes en la reconstrucción de la fachada sur (28). Las cuatro parejas de pilastras aplastadas rompen la continuidad de la fachada de manera aún más grave de cuanto lo haga la portada marmórea. Además es sorprendente que el autor no dude en construir una historia completa hecha de construcciones anuladas, irritaciones imperiales, demoliciones y reconstrucciones, no sólo con la ausencia aunque sea de los mínimos indicios documentales, sino también sin tener en cuenta lo que le habría costado a Machuca su hipotética desobediencia. Los documentos relativos a los muros en piedra de Santa Pudía y a los nichos, por otra parte, admiten una interpretación



Lám. 7. Fachada occidental y sección del Palacio de Carlos V.
A. de Laborde, "Voyage pittoresque et historique de l'Espagne", Paris 1812 pl. LXIX.



Lám. 8. Vista del atrio occidental. (Fot. J. Algarra)

distinta y más plausible. En efecto no es necesario asignar tales pagos a la fachada exterior: la fachada interior correspondiente a la *portada* mármorea muestra una composición de dobles pilstras con nichos intercalados, encuadrando las tres puertas.

La estructura general de las fachadas oeste y sur, responden por lo tanto, en línea general, a la voluntad del arquitecto. Queda por establecer la forma prevista originariamente para el segundo cuerpo de las dos *portadas*; mientras la serliana de la fachada meridional responde probablemente al proyecto original, para la fachada occidental es documentado un proceso más complejo, concluído con la intervención de Herrera (29). Por ahora intentemos leer —sobre la base de las precedentes observaciones— las dos fachadas verificando la coherencia con respecto a la totalidad del organismo.

Una teoría de pilastras sobre un basamento fajado por sillares almohadillados: las referencias más arriba reconocidas para el cuerpo inferior se unen a evidentes sugerencias provenientes de la fachada de Villa Madama hacia el valle, también

para la ampliación triunfal de los tramos centrales. Una ampliación que Rafael experimenta en el proyecto para la fachada de San Lorenzo en Florencia (U2048A) (fig. 17) y —presumiblemente— en la fachada del Palacio Pandolfini. Para Rafael se trata de una búsqueda tendente a introducir en los organismos un modo elástico, rico de “crescendo”, de dilataciones y ritmos complejos (30). No se podrá olvidar —por las analogías con la fachada sur del Palacio granadino— la Logia serliana integrada en el tramo central que aparece en el U2048A, probablemente prevista también en el centro de la alargada fachada del Palacio Pandolfini (31). Tenemos una gama completa de elementos de los que Machuca parece servirse, todos localizables en el repertorio rafaelesco: la estructura horizontal de las fachadas interrumpidas por “excepciones”, la ampliación de los tramos intermedios, entrepaños flexibles tendentes a superar los ritmos paratácticos caros a Giuliano da Sangallo.

La interpretación de tales motivos por parte del español y sus continuadores asume, sin embargo, tonalidades brutales y “bárbaras”. En lugar de la flexibilidad, un entumecimiento debi-

do a la uniformidad de los ritmos y a violentas cesuras; en lugar de refinadas elaboraciones sintácticas, detalles derivados del Cesariano —el jónico de la *portada* sur, el friso dórico en los pedestales de la *portada* oeste (fig. 9, 10)—; además, evidentes barbarismos en los entablamentos y en el orden rústico. El dibujo de las fachadas confirma cuánto se ha observado en las planimetrías: el arquitecto español memoriza simples sugerencias, en ausencia de elaboraciones a la altura de las fuentes y recurriendo a manuales —como el de Cesariano— sobre los que la cultura arquitectónica romana de los años 20-30 no hubiera podido hacer otra cosa que ironizar.

Las pilastras con recuadros rebajados constituyen un ulterior arcaísmo, a pesar de la erudita adopción de bases jónicas vitruvianas. Por su parte, los remates de las ventanas alternadas a las de frontón triangular, remite a un motivo usado por Diego de Siloe en el exterior de la Catedral granadina (32). Los entrepaños que definen los tramos superiores —ulterior elemento rafaelesco— tienen bases que delimitan los elementos verticales: las pilastras jónicas aparecen de tal modo flanqueadas por semipilastras, con un engaño óptico anulado por las ménsulas puestas en el centro de los entrepaños. También para esta divertida solución se ha hablado de ambigüedad protomanierista. Pero el motivo goza, al menos, de dos precedentes: las puertas bramantescas coronadas por lunetos en la tribuna de las “Grazie” en Milán (fig. 16) y el paño en relieve que alberga las ventanas termales en la fachada de Villa Madama hacia el valle. Por lo demás, todo el segundo cuerpo del Palacio viene caracterizado por detalles intencionadamente “caprichosos”: véase la unión de las ventanas, mediante recuadros verticales rebajados, a los pedestales de las pilastras. Se entreve un ansia de actualización cultural, particularmente evidente en las puertas menores de la fachada occidental; aquí Machuca retoma, variándolo, el motivo innovador de las ménsulas y triglifos elaborados por Peruzzi en el Palacio Fusconi-Pichini y divulgado por Serlio en su *Quarto Libro* (33). Y es precisamente esta mezcla desenvuelta de veleidades innovadoras, cultura libresca y arcaísmo lo que constituye el problema.

En este punto es necesario examinar un importante documento gráfico proveniente de la colección Burlington, actualmente en el Metropolitan Museum de New York, que representa el sector central de la fachada occidental (fig. 10). Mu-

chas son las diferencias entre el dibujo y la fachada realizada. El dibujo muestra una balaustrada no realizada que discurre sobre el entablamento último; los frontones triangulares son más agudos que aquellos ejecutados; las ventanas superiores son más bajas que aquellas realizadas y dispuestas simétricamente con respecto a la *portada* (34); los entablamentos de las pilastras almohadilladas son tan altos como el de la estructura central, con cornisas muy remetidas; el friso dórico de la *portada* alberga seis metopas en el tramo mayor y cuatro en los menores, contra las cinco y las cuatro actualmente in situ; el basamento de la *portada* alcanza la cota inferior de las ventanas laterales, mientras en la realización resulta más bajo. Por último, todo el segundo cuerpo del tríforo central —con nichos laterales y ventanas en forma de arco— responden a una idea proyectual anterior a las modificaciones herrerianas.

El cuerpo superior de la fachada oeste lo realiza, después de la muerte del padre (1550), Luis Machuca; pero el sector central acaba de empezarse cuando la fábrica se interrumpe a causa de la rebelión de los moriscos (finales de 1568). Las obras se reanudan en 1574 cuando Juan de Orea marcha a Madrid para recibir instrucciones al respecto. En junio de 1580 Juan de Herrera da órdenes para ventanas de igual altura encima de las puertas, después de haber rechazado la propuesta de Orea de *tres luces en el medio* flanqueadas por nichos (35). ¿Cómo explicar las diferencias entre el dibujo del Metropolitan y la realización? Rosenthal propone la siguiente reconstrucción de los hechos:

- A) El dibujo no puede reflejar un proyecto de Machuca; lo excluiría el segundo cuerpo marmóreo, rechazado, según su opinión, por el arquitecto.
- B) El sector central superior refleja el proyecto de Orea, luego corregido por Herrera; por lo tanto el folio ha sido realizado en el taller de Orea en los años 70. Lo demostrarían también los recuadros análogos a los de la portada occidental de la catedral de Almería y del segundo cuerpo de la Torre de la Catedral granadina.
- C) Para explicar las partes no coincidentes con lo realizado, y que claramente responden a un primer proyecto, supone que Machuca haya hecho rediseñar la fachada del Palacio en el momento en que se



Lám. 9. Portada occidental, detalle del orden dórico. (Fot. J. Algarra)

le obliga a introducir la *portada* marmórea pero tomando como base un dibujo de 1528-31; Orea, debiendo integrar su segundo cuerpo en el proyecto, habría hecho rediseñar a su vez la fachada fruto de las interpolaciones de Machuca. De tal modo el folio del Metropolitan, aunque dibujado en los años 70 del siglo XVI, constituiría un palimpsesto en el que partes del primitivo proyecto de los años 20-30 yacerían junto a la *portada*, pensada en torno a 1548, y a un sector superior proyectado antes de 1580 (36).

Las hipótesis se multiplican, amontonándose una sobre otra, con inverosimilitudes forzadas hasta el exceso. ¿Por qué Machuca habría debido dibujar la nueva *portada* superponiéndola a un proyecto superado y ciertamente precedente al ini-

cio de las obras? ¿Y por cual milagrosa coincidencia Orea habría preferido utilizar, aproximadamente 30 años después, precisamente ese dibujo impreciso y anacrónico? El castillo de naipes se derrumba inmediatamente, además, quitándole el naipe que lo sostiene. En efecto, hemos demostrado cuán inverosímil es la hipótesis de Rosenthal relativa a las vicisitudes de la fachada oeste durante los años 1541-42. No hay ninguna razón, por lo tanto, para no leer en el dibujo el testimonio de la primera solución de Machuca para la fachada occidental, aunque el folio sea, probablemente, fruto de una copia. Lo que es coherente, entre otras cosas, con muchos elementos estilísticos.

La balaustrada de coronamiento recuerda proyectos de Giuliano da Sangallo (U134A, U276A, U281A) y de Rafael (Palacio Branconio, dibujo del Ashmolean Museum, Oxford .579r), mientras el dibujo de los recuadros —en el antepecho supe-

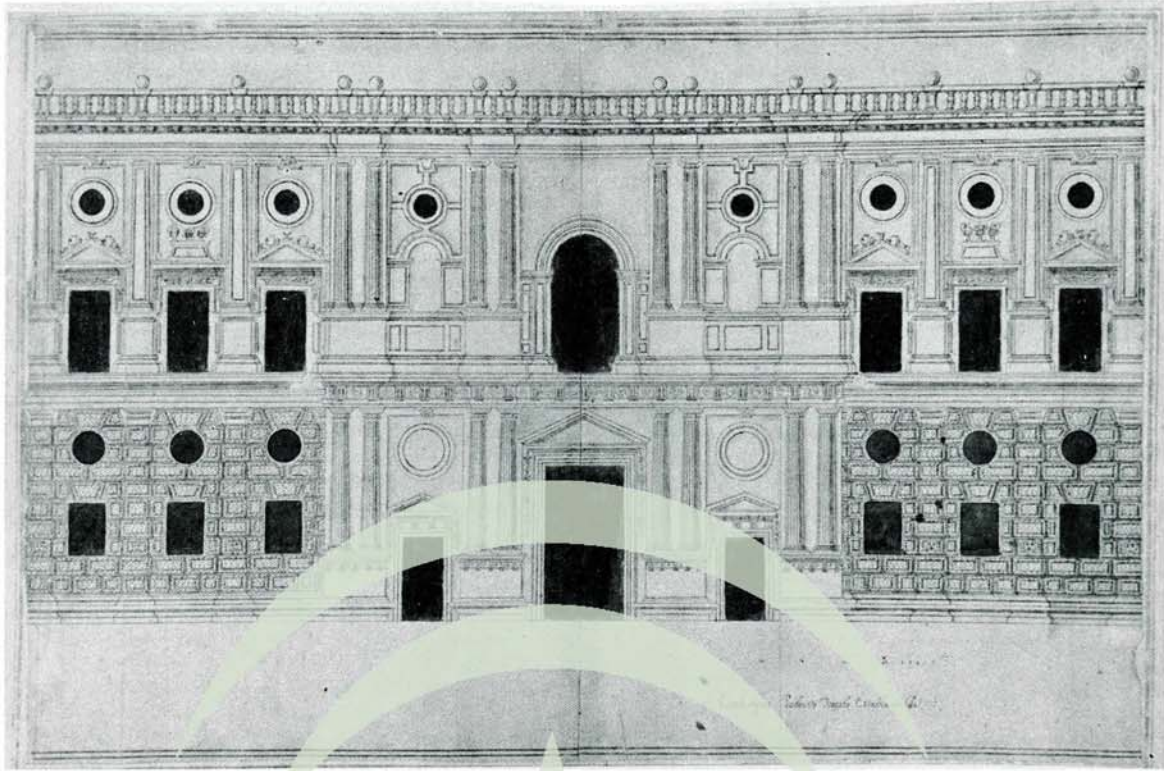


Lám. 10. Portada meridional, detalle del orden jónico. (Fot. J. Algarra)

rior y al lado de las ventanas— remite al refinado grafismo del primer patio del Palacio Gaddi en Roma (fig. 12), además de al mismo Palacio Brancionio. La fuente antigua de los recuadros es, probablemente, la decoración interior del Oratorio de la “S. Croce in Laterano”, dibujada por Giuliano da Sangallo en el Cod. Vat. Lat. 4424 f.30v). Se trata de obras que Machuca pudo haber visto, realizadas o en el estado de proyecto, en la Roma frecuentada por él antes de 1520; los secos paños de Juan de Orea en la portada de la Catedral de Almería derivan, verosimilmente, de estilemas importados —a través de Machuca— del ambiente rafaelesco y sansoviniano.

La solución reservada al ventanal enmarcado por nichos, con impostas de los arcos casualmente establecidas es un ulterior solecismo: probablemente la altura del ventanal ha sido establecida teniendo en cuenta un espacio superior reservado

para escudos y decoraciones. De cualquier modo es difícil que ese tramo central del folio del Metropolitan pueda corresponder al proyecto de Orea, que Herrera dice con *tres luces en el medio*. El dibujo se presta, por tanto, a consideraciones interesantes sobre la mentalidad proyectual de Machuca. El distanciamiento entre las cornisas contiguas y la diversidad de los entablamentos dóricos, por ejemplo, siguen un razonamiento lógico. El carácter “heróico” de la *portada* imperial es confiado no sólo a la composición tripartita sino también a los pedestales, que obligan a reducir la altura de las semicolumnas. Pero tal contracción es compensada por la claridad plástica de las molduras, las acanaladuras, el friso con metopas y triglifos, la repetición de los triglifos en los pedestales. Sin embargo, dos órdenes dóricos de distinta altura y naturaleza están incongruentemente uno al lado de otro. Quiriendo mantener la con-

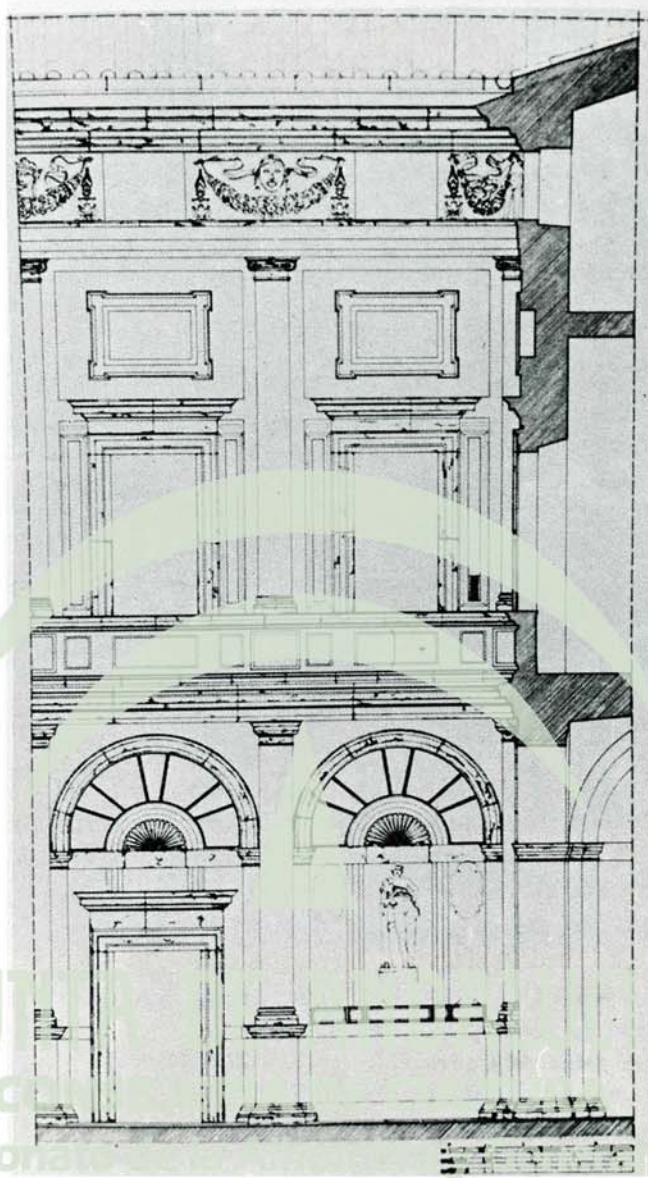


Lám. 11. Proyecto para la fachada occidental del Palacio de Carlos V. Siglo XVI.
(¿Copia de Pedro Machuca?). New York, Metropolitan Museum, Print Dept. 1981. 1213.

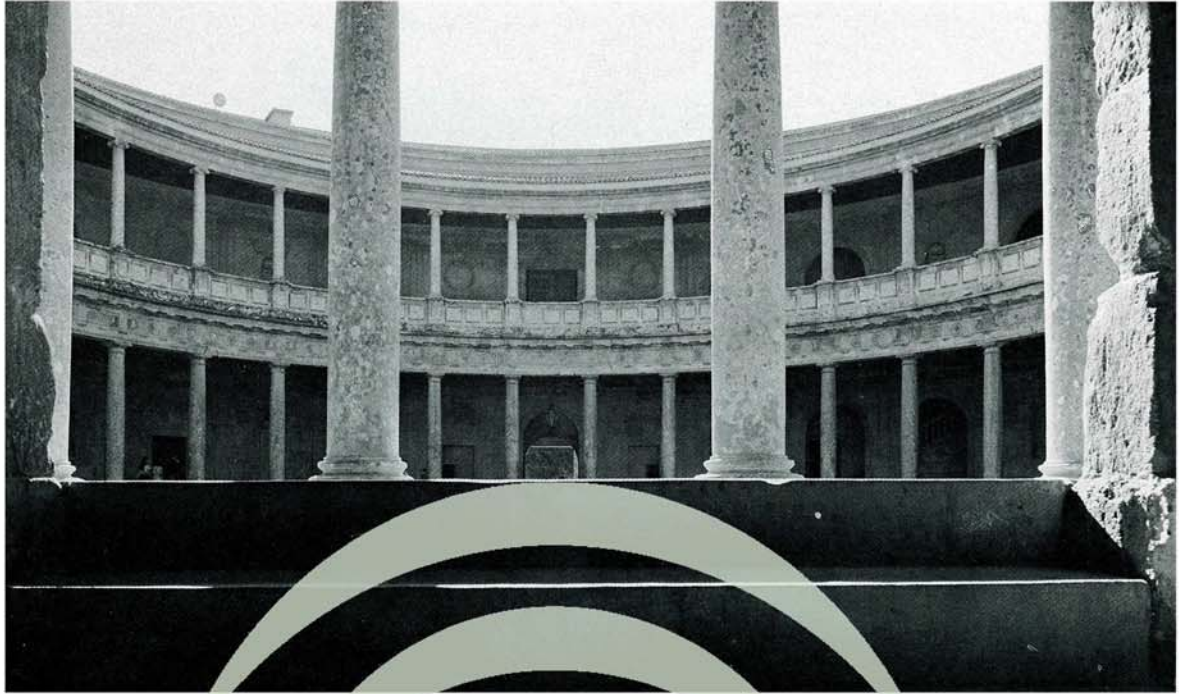
tinuidad de las horizontales, al más representativo le es asignado un entablamento "all'antica", al orden rústico, un entablamento heterodoxo. Y entre los dos entablamentos se introduce una solución de continuidad, obtenida separando las cornisas. De ello resulta una solución desagradable por las ventanas del cuerpo superior; de todas maneras, la "ruptura" es recosida por el banco, por las molduras inferiores, por el entablamento jónico, por la balaustrada superior. Habiendo dotado de pedestales tanto las pilastras como las semicolumnas jónicas, las molduras del cuerpo noble pueden ser asumidas por el proyectista como elementos a los que confiar la tarea de reunificar la horizontalidad de la fachada.

La solución responde a un tema difícil, impuesto por el tríptico central. En la realización se reduce la solución de continuidad creada por las interrupciones de las cornisas; la diferenciación entre los dos órdenes dóricos se obtiene, paradójicamente, dotando el orden más alto de un entablamento aplastado. Tal contracción, remite a una de las "excentricidades" de la *Crypta Balbi*. Justamente Rosenthal recuerda como fuente de mediación la fachada rafaelesca del palacio Brancionio pero omite recordar el entablamento dórico del primer patio del sansoviniano palacio Gaddi, más cercano a la solución —más ambigua, sin embargo— del Palacio granadino, por la omisión de las *guttae* residuales. Todo el episodio es índice de un esfuerzo realizado para resolver con "sprezzature" la intersección entre una estructura central y un cuerpo extendido horizontalmente; el hecho de que tanto el folio del Metropolitan como la realización muestren "cortes" se valora en otro apartado.

¿En qué medida era necesaria tal intersección? El interrogante se extiende a la *portada* sur, en la que el conflicto se juega entre el dórico rústico y las semicolumnas jónicas y, en el cuerpo superior, entre las pilastras jónicas y las semicolumnas corintias. Sin embargo, existe una lógica en los ór-



Lám. 12. Jacopo Sansovino. Palacio Gaddi. Roma. Detalle del primer patio en el levantamiento de Rezzi.

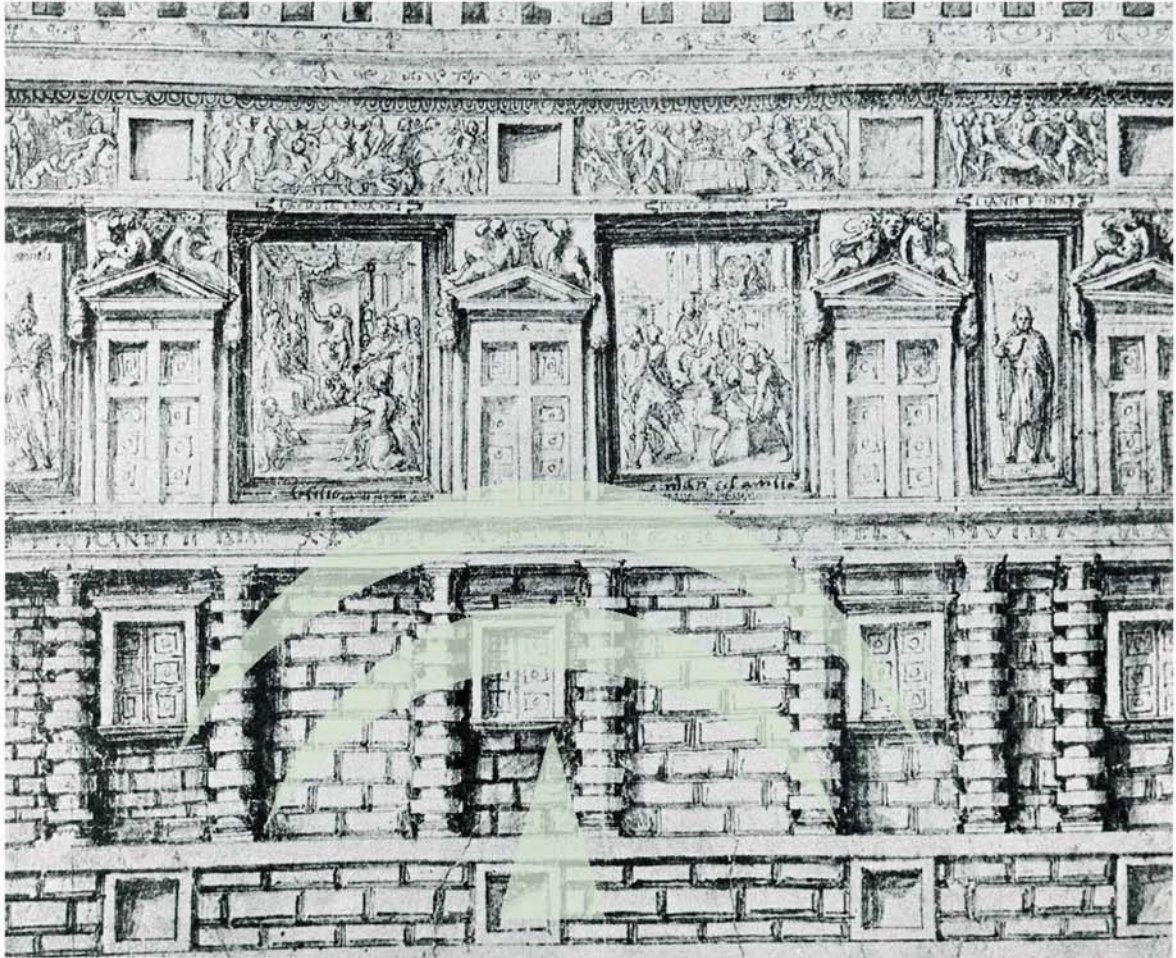


Lám. 13. Vista del patio de Palacio de Carlos V. (Fot. J. Algarra)

denes elegidos para las *portadas*. Un orden jónico para la entrada de la Emperatriz; un dórico para la del Emperador; estamos en el ámbito de la iconografía vitruviana, dando por hecho que la loggia superior de la primera *portada* corresponda a la gran sala de las estancias de Isabel (37) y que la segunda corresponda al salón de Carlos V, lo que presupone un programa anterior a la muerte de la Emperatriz (1539); por vía indirecta adquirimos un ulterior elemento para refutar la hipótesis de Rosenthal. Por otra parte, la magnificación de la figura imperial que domina todo el edificio exige accesos principales ricos en elocuencia. No es suficiente. Las dos *portadas* revisten un papel también en relación con el organismo arquitectónico establecido en las plantas y en la maqueta línea desaparecida. En efecto, tratando las fachadas sur y oeste como bastidores escénicos totalmente unitarios, su función primaria en relación al contexto habría quedado oculta. Aún más, habría quedado oculta la configuración en L y en correspondencia diagonal que se interseca a las figuras “perfectas” del cuadrado y círculo. No es casual que las *portadas* introduzcan a dos zagua-

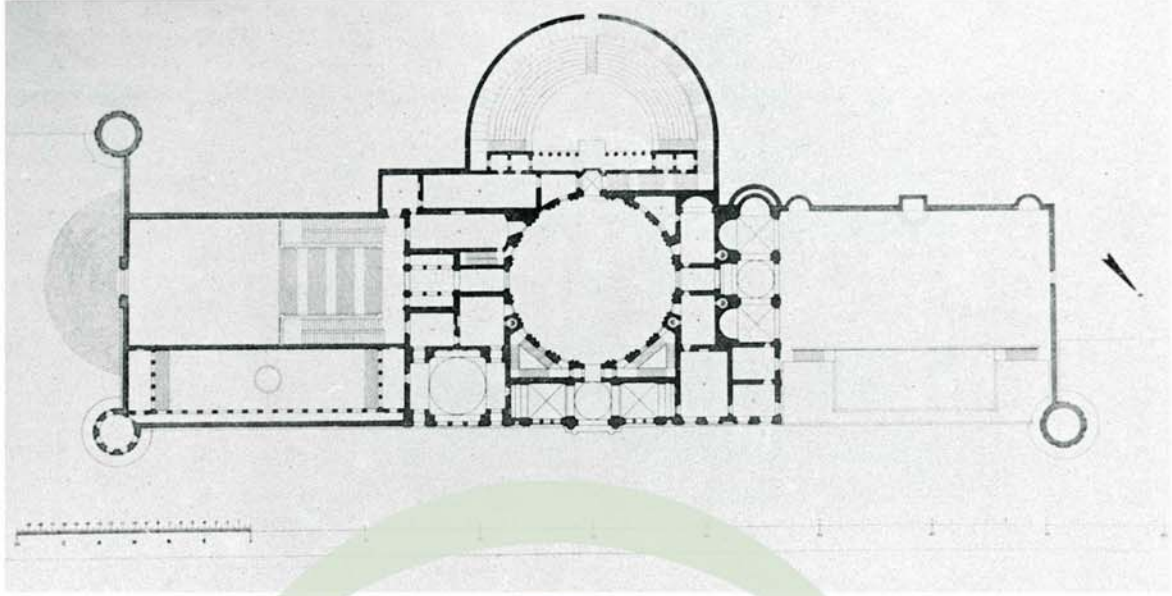
nes a los que corresponden, en las fachadas norte y este, vestíbulos diferenciados. *Portadas* y zaguanes señalan ejes privilegiados de penetración al patio circular, explicitando la particularidad funcional de las alas, dominadas por las logias de los monarcas.

Reexaminemos la ruptura que las *portadas* introducen en el centro de las respectivas fachadas. El cambio de material es coherente respecto a la estructura triunfal de los accesos, con semicolumnas sobre pedestales: exactamente el motivo que provoca dificultad en la articulación de los órdenes. Pero esos pedestales son absolutamente necesarios para otorgar grandiosidad a los accesos de los monarcas. En 1526, Diego de Sagredo había establecido pedestales *para acrescentamiento de mayor autoridad del edificio*, precisando que estos son particularmente apropiados para *portadas y arcos triunfales* (38). Exactamente como en el Palacio de Carlos V, donde la prolongación de los pedestales como basamento del orden rústico habría disminuído el triunfalismo de las *portadas*. De nuevo, una cesura sintáctica revela su lógica, aún cuando la solución habría sido censurada por



Lám. 14. Perin del Vaga. Proyecto de fachada para el Palacio de Andrea Doria en Genova.
Amsterdam, Rijksmuseum.

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

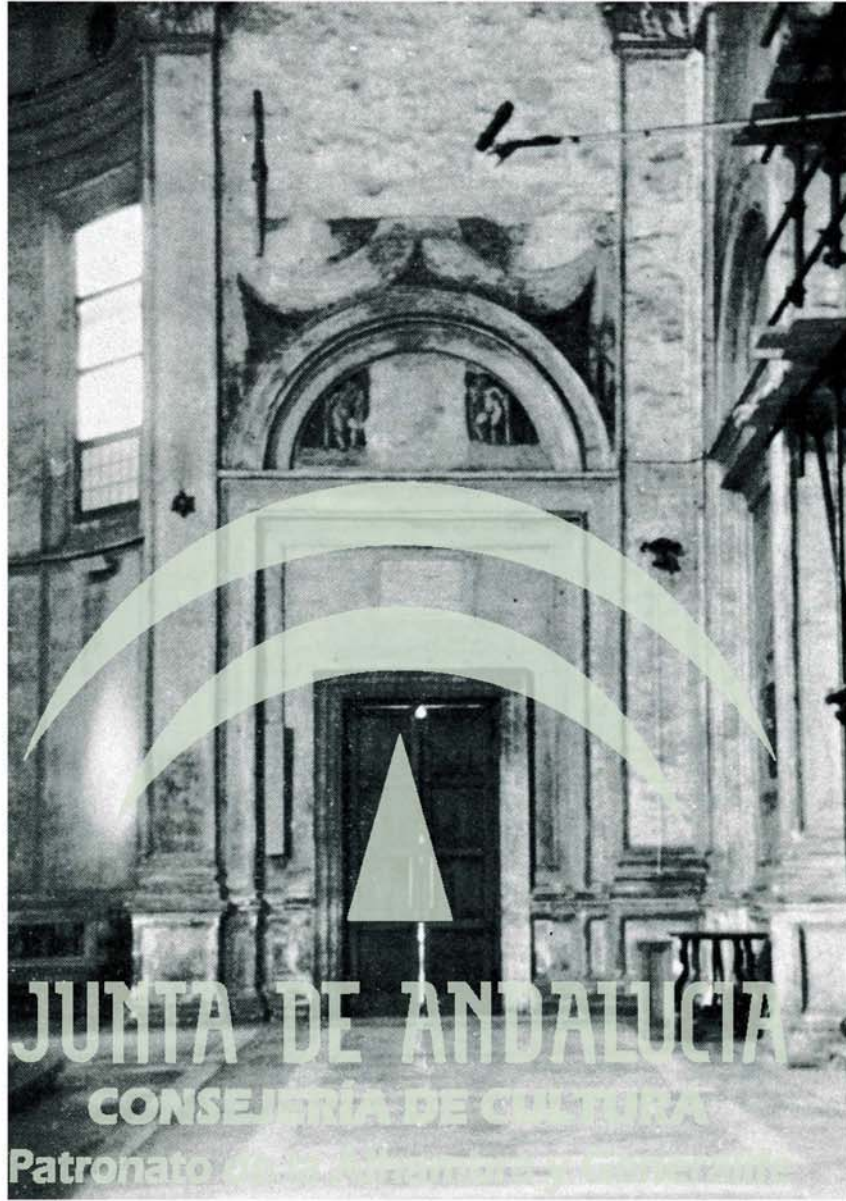


Lám. 15. Planta de Villa Madama en Roma, según el dibujo U 314A. Reconstrucción de Guy Dewez.

parte de los rigoristas italianos. En efecto, obsérvese que los pedestales dóricos resultan más altos que los jónicos: la jerarquía Emperador-Emperatriz se explícita por las dimensiones atribuidas a todo el complejo occidental, con la triple entrada, la plaza dilatada, las alturas de los pedestales, la forma de las basas. Por respeto a tal jerarquía se sacrifica la coherencia de las *portadas*: la altura de los pedestales de la portada jónica llega a la primera hilada de sillares almohadillados mientras los dóricos se intersecan torpemente en la segunda hilada (recordemos cómo en el dibujo del Metropolitan Museum éstos alcanzan la altura completa de la segunda hilada). Los principios de coherencia adoptados por Machuca coinciden sólo parcialmente con los de la arquitectura rigurosamente “all’antica”. Pero es precisamente el lenguaje artificial del Palacio lo que constituye un dato elocuente: carente de raíces y procesos de acrisolamiento, la “romanidad” de la obra se revela como fruto de una voluntad tan polémica como abstracta, más dirigida a dar vida a una declaración de principios aislada y sorprendente que a fundar una tradición.

Será necesario volver a recorrer las elecciones lingüísticas realizadas para interrogar al edificio sobre sus posibles significados programativos.

El eclecticismo de los modelos memorizados por Machuca es notable. A los motivos rafaelescos y sansovinianos, a la posible sugestión derivada de los proyectos de Perin del Vaga, a las “copias” de Cesariano, debemos añadir los estudios de Antonio da Sangallo il Giovane para los hemiciclos de S. Pedro (U79Ar y U122A), de los que derivan los ojos de buey sobre las ventanas (fig. 18); los motivos introducidos por Peruzzi en el Palacio Fusconi-Pichini; los dibujos de Giuliano da Sangallo para la fachada de S. Lorenzo en Florencia. Y es interesante que de tal repertorio esté ausente la estructura de los atrios romanos — Palacio Farnese, Villa Madama— en homenaje al tradicional *Zaguan*. Es evidente en Machuca la preocupación por figurar lo más “actual” posible, al corriente de las novedades lingüísticas italianas. El arquitecto se esfuerza por aparecer “modernamente antiguo y antiguamente moderno”, sin lograr evitar una arquitectura como “montaje”, fatigosamente definida y rica de arcaísmos. La figura de Machuca delineada por Rosenthal no aparece, por tanto, plausible. Al autor del Palacio de Carlos V no se le puede aproximar a Rafael ni a Antonio il Giovane: su arquitectura “a la romana” es de gran interés en cuanto expresión de una voluntad fría, dirigida a la emulación de mo-



Lám. 16. Donato Bramante, puerta en la tribuna de Santa María delle Grazie de Milán.

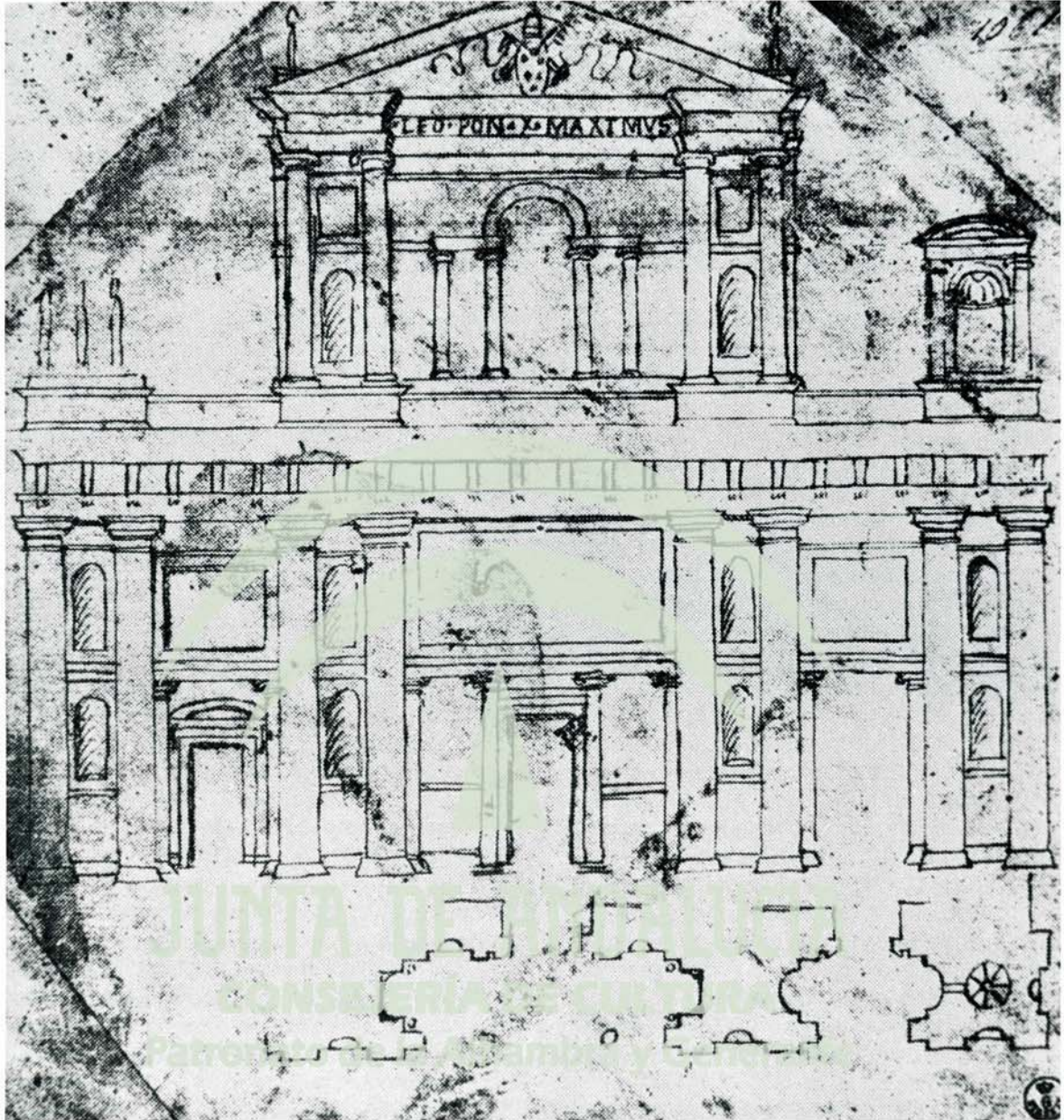
los pilares; pero las instancias que de esta proceden son legibles como “rigoristas” sólo considerando España una periferia y poniendo en relación con este hecho los resultados logrados. Y sin embargo de toda la obra trasluce un claro intento programático, dirigido a invertir la relación centro-periferia a favor de España, y, en particular, de Granada.

Para demostrar tal tesis es necesario ampliar el campo de observación, incluyendo en éste la segunda obra “a la romana” iniciada —casi contemporáneamente al Palacio— en Granada: la Catedral de Diego de Siloe (fig. 19, 20). Un nexo entre las dos fábricas lo constituye el mismo Siloe que, quizá en cuanto *maestro mayor* de la Catedral, firma continuamente documentos relativos al Palacio. Además, las dos obras, aunque dotadas de distintos niveles de coherencia, resultan complementarias gracias a las opciones planimétricas adoptadas.

Dos estructuras circulares dominan el Palacio y la Catedral. La segunda implícitamente viene referida al Panteón adrianeo: su cúpula tiene resonancia como alegoría cósmica, ofreciéndose en su calidad de *análogon* de la gran bóveda del universo. El patio circular del Palacio no está abovedado; sin embargo en él está presente una cúpula metafórica: la del cielo. Establecer hasta que punto tal simetría alegórica haya sido programada conscientemente es imposible, en el estado actual de los conocimientos. Pero no puede dejar de llamar la atención la concepción casi contemporánea, en Granada, de dos espacios circulares, ambos ligados a la figura emblemática del Emperador: el primero —el Palacio— destinado a *la vida* y con un centro cerrado por la bóveda cósmica; el segundo, abovedado, consagrado a *la muerte* y a la fama. Agustín Bustamante y Fernando Marías han intuído el nexo profundo entre las dos estructuras. Como confirmación ofrecen una interpretación innovadora de la *real cédula* del 23 de diciembre de 1528. En su opinión Carlos V no se opone de ningún modo al proyecto *al romano* de Diego de Siloe, sino que se preocupa únicamente de cuestiones estáticas relativas a la Capilla Real (39). La hipótesis de Bustamante y Marías resulta preciosa para nosotros. La Capilla funeraria imperial y el Palacio de Carlos V son concebidos en tiempos bastante cercanos, ambos con aprobación del soberano. Y no es necesario refutar la tesis de Rosenthal, que lee en la Catedral una obra unitaria referida al Santo Sepulcro de Jerusalén. El panteón real indudablemente es un objeto acabado

y dotado de autónoma *concinntas*; al mismo tiempo éste dialoga con el cuerpo longitudinal, de manera más orgánica que en la rotonda florentina de la Annunziata o en otros ejemplos medievales y renacentistas concebidos en analogía con el Santo Sepulcro (40). La dialéctica se desenvuelve entre objetos autónomos: las diferencias de los órdenes, colores, luces, subrayadas por los dos estudiosos españoles, confirman el dualismo *catedral-panteón real*, implícito en el modelo de referencia. El problema, sin embargo, para nuestros fines, no es éste. Tanto leyendo el conjunto de la Catedral como representación de una *concordia discors*, como aislando el mausoleo, permanece en analogía entre el espacio de la muerte (y de la resurrección) y el de la vida, construídos con “palabras mayores” en el interior de la ciudad y de la Alhambra.

En primer lugar, es lógico plantear la hipótesis de una referencia al Panteón y los espacios circulares antiguos; nos encontramos inmediatamente frente a una simbología imperial, particularmente después de las puntualizaciones de Paul Godfrey y David Hemsoll sobre las funciones del Panteón Adrianeo y de las rotondas imperiales de la antigüedad (41). Sin embargo, se debe notar que en la Catedral granadina las referencias al Panteón Adrianeo son puramente analógicas: limitadas —con otras palabras— a la figura planimétrica. Los dos órdenes gigantes superpuestos, la cúpula nervada, el empuje vertical del espacio, los arcos triunfales abocinados denuncian, más bien, la voluntad de separarse del modelo antiguo. Mucho más coherentemente que Machuca, Siloe intenta individuar una declinación original de la sintaxis “romana”. En el tratamiento de la rotonda hacia el deambulatorio, además, aparece una cita del exterior del coro bramantesco de San Pedro: las parejas de semicolumnas corintias se distancian, en los cuatro pilares radiales, para albergar nichos superpuestos. A este punto, las hipótesis se pueden multiplicar; se pueden invocar influencias del pensamiento erasmista y del italianizante, se puede especular sobre la emblemática del *sigillo* o sobre simbologías imperiales consagradas por la divina armonía del Todo. El problema estriba en fundamentar las hipótesis, evitando superposiciones en contradicción entre ellas. Como recientemente ha escrito Michel Pastoureau, el historiador de los emblemas y de las imágenes se ve atormentado por los interrogantes: ¿quién elige?, ¿quién proyecta?, ¿quién ve?, ¿quién recibe y comprende?. Y el mismo Pastoureau admite que tales interrogantes frecuentemente están destinadas a permanecer sin



Lám. 17. Aristotele de Sangallo. Cópia del proyecto de Rafael para la fachada de la iglesia de San Lorenzo en Florencia. 2048 A.

respuesta (42). Sin embargo la definición de los parámetros necesarios para obligar a las hipótesis a una verificabilidad es, al menos, posible. Una tentativa en tal sentido ha sido realizada en un agudo ensayo de Biget, Hervé y Thébert, quienes también reconocen un programa común para la Catedral y el Palacio de Carlos V (43). Los tres autores buscan los precedentes en la acción de Fernando e Isabel, que los cronistas presentan constantemente como instrumentos de la Providencia, leyendo en la conquista de Granada un signo de la elección divina de los Reyes Católicos. La elección de la Catedral granadina como sepultura responde a la necesidad de confirmar la sacralidad de la función monárquica. La victoria de Granada, corresponde al fin de un largo período marcado por influencias contradictorias, sobre una monarquía débilmente legitimada, por parte de clanes aristocráticos en conflicto entre ellos. El acto final de la *Reconquista* deviene emblema del nuevo Estado y de la desaparición de la frontera intra-ibérica (44). La emblematicidad de Granada parece además confirmada por la entrada en la ciudad de los Reyes Católicos. Después de la Capitulación del 25 de noviembre de 1491, observan los tres estudiosos, Boabdil es obligado a entregar Granada a los cristianos el seis de enero, día de la Epifanía; la entrada de los monarcas señalaría de esta forma el inicio de un “nuevo Evangelio”. Más tarde, la imagen del Buen Pastor se fija sobre Carlos V (45). Fundando en el espacio sagrado de la Catedral un Panteón Real, este último empuja de manera extrema a la identificación del mausoleo real con el Sepulcro de Cristo. Granada, nueva Jerusalén, prefigura una victoria eterna sobre la muerte espiritual, garantizada por el Estado y los monarcas españoles. Rosenthal acertadamente ha reconocido en la iconografía de la *Puerta del Perdón*, un programa que identifica la justicia real con la divina (46).

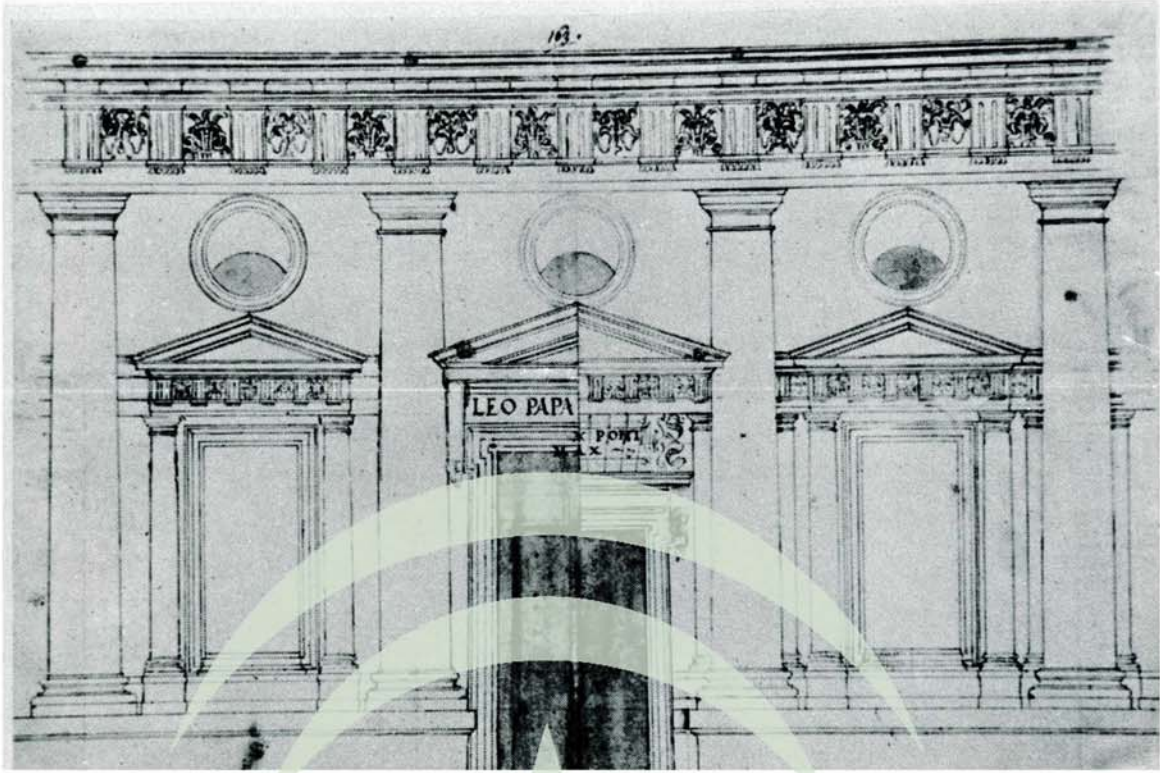
La legitimación del poder unitario se funda sobre la pretensión de una misión espiritual: la difícil unificación de España y la instauración del Estado invocan —contra las oposiciones poderosas y la viscosidad de la situación precedente— una consagración transcendente. Por consiguiente, el carisma unido a la conquista de Granada se juega tanto en el plano político —consolidación del poder de los Reyes Católicos— como en el espiritual, con la alianza con Ximenez de Cisneros y su reforma eclesiástica. El objetivo es siempre la estructuración del Estado como *unidad*. La Inquisición, establecida entre 1476 y 1482, viene integrada en

este programa, en cuanto única institución común a Castilla y Aragón. Cruzada e Inquisición —observan Biget, Hervé y Thébert (47)— son dos caras de una misma política y dos aspectos del mismo proceso: la génesis del Estado moderno en la península ibérica.

La unidad de la *vera religio* y la centralidad del poder monárquico: en Granada, emblema fundador de tal mística, Catedral y Palacio hablan de la complementariedad de los dos polos, unificados por la sacralización de la corona. A pesar de la nueva situación política, tan distinta de la del final del siglo XV, los tres estudiosos ven continuidad entre la acción de Fernando e Isabel y las opciones que se acometen en Granada en torno a 1528. El Palacio de Carlos V se presenta, para ellos, como un engranaje simbólico idealmente conectado con la Catedral: Cuadrado + Círculo + Octógono = tierra, eternidad, vida celeste (48).

¿Pero hasta qué punto el programa monumental de Granada está dirigido a justificar el nuevo Estado antes que la idea imperial? El interrogante es formulado por Biget, Hervé y Thébert retomando una hipótesis de Fernand Braudel y observaciones, menos recientes, de Menéndez Pidal (49). Este último ha sostenido que el programa imperial asume como propio fundamento ideológico la tradición ibérica, de la misma manera que el Imperio, después de 1540, encuentra un soporte material en España. Por su parte, Braudel considera secundaria la idea imperial en la política de Carlos V; los historiadores contemporáneos —a su parecer— han racionalizado y transformado en un *corpus* doctrinario una serie de opciones pragmáticas.

La cuestión no es secundaria. ¿Deberemos cuestionar las elaboraciones de Yates sobre el “mito de Astrea”, renunciando a leer en el Palacio de Carlos V en Granada una iconografía imperial? ¿Y cómo valorar las observaciones de Cantimori sobre el papel jugado por el Emperador en relación a la Reforma Católica, antes del Saco de Roma (50)? En realidad, los mismos Biget, Hervé y Thébert aminoran implícitamente la disensión entre la ideología monárquica y la imperial. En cuanto jefe de una Cruzada permanente, dirigida tanto al interior del Estado como al exterior, Carlos V —afirman (51)— evoca la idea del Imperio Cristiano. Lo que es fundamental para el análisis iconográfico de una arquitectura concebida mientras están vivas, todavía, ideas erasmistas en la secretaría imperial. La misión religiosa universal asumida sobre sí por el Rey de Castilla puede



Lám. 18. Antonio de Sangallo, il Giovane, proyecto para la fachada del hemiciclo meridional de S. Pedro del Vaticano (h. 1519). U 122 A.

JUNTA DE ANDALUCIA

perfectamente ser reconocida como un efecto inducido y no un punto de partida. Pero sería difícil comprender el porqué de las alusiones explícitas contenidas en los proyectos granadinos sin presuponer un programa coherente, capaz de explicar el porqué de citas tan elocuentes.

Obsérvese, antes de todo, que en 1526 —fecha de la estancia en Granada de Carlos V e Isabel de Portugal (4 de junio-9 de diciembre)—, la rebelión de las Comunidades forma parte de un pasado reciente al que se tiene que añadir la humillación sufrida por el poder real en las Cortes de Valladolid (1527). De ello deriva la necesidad de legitimar más sólidamente el poder monárquico, amplificando los signos emblemáticos. Justamente los tres estudiosos franceses antes citados exploran la hipótesis de una Granada investida glo-

balmente por un proceso de cristianización y obras que encarnan la nueva idea del Estado, como la Cancillería o el Colegio Imperial, fundado por Carlos V en 1526 (52). Además, éstos leen en el comportamiento de los grandes servidores estatales ligados a la Corona un arraigo en Granada en función de una legitimación de su estatuto, mientras interpretan la acción de Francisco de los Cobos en Ubeda como fruto de una emulación del modelo imperial (53). Dicho esto, parece lícito analizar el programa contenido en las dos obras granadinas en sus caracteres más generales. Lo que se basa en un presupuesto: dadas las valencias emblemáticas reconocidas en el Palacio y la Catedral, es necesario pensar en ideas en parte precedentes a la configuración proyectual, en parte precisadas durante la primera fase de proyecto. En resumen, se en-



Lám. 19. Vista exterior de la Rotonda de la Catedral de Granada. (Fot. J. Algarra)

trevé, junto al arquitecto, la obra de un programador dotado de cultura humanística y partícipe de la política de la secretaría imperial (54). Por lo que respecta al Palacio, todo hace pensar en un papel determinante de Luis Hurtado de Mendoza, cuya cultura humanista e italianizante y cuyas funciones como proveedor de la fábrica han sido bien delineadas por Rosenthal (55). Y el mismo Rosenthal ha individuado nexos culturales y figurativos que arrojan luz sobre la esencia del presumible programa ideológico subyacente en la realización del Palacio de Carlos V.

Cuadrado + Círculo + Octógono: la interpretación dada por Biget, Hervé y Thébert se resiente de un cierto convencionalismo, pero puede ser convenientemente articulada. Al cuadrado y al círculo, elementos básicos de la planimetría del Palacio, la cultura humanística atribuye sig-

nificados cósmicos y simbólicos bien conocidos. En las *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo —publicado, obsérvese, en 1526— la definición de las dos figuras geométricas es apodíctica: *...destas dos figuras sobredichas que son redondo y quadrado: hizieron los maestros antiguos estatuto: que todo lo que labrassen y edificassen se formasse sobre el redondo y sobre el quadrado: y todo lo que fuera destas dos figuras se hallare: sea tenido por falso y no natural* (56).

A través de la referencia a lo antiguo, se alcanza la verdadera unión a la figura imperial: una atribución de sentido congruente a la identificación de la justicia real con la divina expresada en la *Puerta del Perdón*.

De otra manera se tiene que valorar la referencia a Villa Madama, vuelta a proponer por nosotros más arriba. En efecto, las puntualizaciones



Lám. 20. Diego de Siloe, Rotonda de la Catedral de Granada, vista del interior. (Fot. J. Algarra)

indicadas conducen a leer en la hanalogía planimétrica la recuperación de un esquema más que de un dispositivo sintáctico: lo más llamativo a los ojos de un público no especializado. ¿Es posible pensar en una voluntad de rivalizar con la villa papal, llevando a cabo en España lo que en Roma había quedado en el estado de fragmento inacabado? Obsérvese que el “manifiesto” relativo al Concilio, enviado a Clemente VII por Carlos V (1526), proponía la figura imperial como rival de la pontificia o al menos paralela a ésta (57). No casualmente sobre la figura del Emperador se centran las esperanzas de los evangélicos y de los reformadores europeos. Además, valórese la atmósfera existente en España inmediatamente después de 1527: la justificación del Saco escrita por Alfonso de Valdés —a quien responde Baldassarre Castiglione— es un síntoma explícito (58). El esquematismo planimétrico del Palacio de Granada parece sugerir una voluntad de superar el modelo de la villa romana, insistiendo sobre el plano de la severidad y de la claridad conceptual. El ostentado geometrismo del edificio granadino, carente de las sutilezas y hedonismo de Villa Madama, apunta sobre atributos de verdad y rigor ético independientemente de la sintaxis que a aquél da forma. Sin embargo, no es oportuno cargar de valencias excesivamente polémicas el palacio imperial de Granada. La actitud de Carlos V después del Saco y la reconciliación con Clemente VII no permiten leer en el edificio granadino un “manifiesto” antiromano, por otro lado improbable a causa igualmente del lenguaje elegido. Es más plausible suponer, tanto en el Palacio como en la Catedral, una voluntad de competición civil; pero la asociación de la gran plaza rectangular a la fachada occidental retoma, alusivamente, la relación *palatium-circo*, alegoría, desde Constantino en adelante, de *traslatio imperii* (59). Sobre tal estructura conceptual pueden insertarse las observaciones de Gómez Moreno y Rosenthal sobre las analogías que ponen en relación entre ellos el Teatro marítimo de Villa Adriana, el proyecto bramantesco para S. Pietro in Montorio publicado por Serlio, el dibujo U1054A y el patio del Palacio de Carlos V (60). El conocimiento del teatro marítimo por parte de los arquitectos de la edad de humanismo es comprobado por un conocido dibujo de Francesco di Giorgio (Cod. Saluzziano f. 88v): el mismo Rosenthal ha propuesto para el irrealizado patio bramantesco una interpretación de aquel modelo antiguo. Además, es un hecho de gran relieve la coincidencia casi

perfecta de los diámetros (alrededor de 42 mts.) de la obra adrianea y el patio granadino. Se obtiene un resultado significativo, la rotonda a cielo abierto realizada en Granada asume sobre sí la herencia de dos obras impregnadas de valores simbólicos: la más clamorosa rotonda imperial de la antigüedad, deseada por un emperador “de origen ibérico” como Adriano; la obra más impresionante del primer quinientos romano, también ésta dejada en el estado de proyecto y rica de implicaciones para España, en cuanto iniciada por voluntad de Fernando e Isabel.

De nuevo lo que no es realizado en Roma parece ser realizado en la península ibérica. Es evidente la voluntad de dotar el Palacio de significados resumibles en una *traslatio* referida al “centro” político y cultural de la Roma pontificia, recientemente humillada con el Saco. Además, la memoria del teatro marítimo habla de una universalidad que se conecta a la antigua. A nivel de programa los significados triunfalistas y cósmicos, comunes al Palacio y a la rotonda de la Catedral, resultan precisos y reconocibles. El arraigo del Estado y de la monarquía en la tradición española —sostenida por Menéndez Pidal— da un salto abriéndose a dimensiones universales en su representación arquitectónica; la legitimación del poder busca precedentes específicos en lo antiguo y rivaliza con la centralidad de Roma. Todo ello, no en una capital real, sino en una capital simbólica: la Granada consagrada como lugar de un nuevo inicio de los tiempos.

Por otras vías hemos vuelto a confirmar la estrecha unión, a nivel programático del Palacio y de la Catedral; sin embargo, las dos obras ejercerán un peso distinto en el transcurso de los acontecimientos arquitectónicos españoles durante el S. XVI. Por cuanto respecta a la obra de Siloe, en relación con el San Salvador de Ubeda y el *martyrium* de San Torcuato en la Catedral de Guadix, Bustamante y Marías han escrito páginas de gran interés (61). Queda el hecho de que el mausoleo imperial no permanece aislado, gracias a su significado funerario y a la tradición que en él se perpetúa. Aislado, en cambio, queda el Palacio de Carlos V. El porqué de tal fenómeno probablemente haya que buscarlo en el significado específico del edificio, alusivo a la *unicidad* de la figura imperial y de la propia Granada. A través de Siloe, Francisco de los Cobos no dudará emular el mausoleo granadino pero ningún recuerdo del palacio imperial está presente en los palacios de Ubeda.

Por lo demás, la unicidad del Palacio de Granada parece establecida por el mismo Emperador, cuando, alrededor de 1537, nombra a Luis de Vega y Alonso de Covarrubias maestros de las fábricas reales (62). Más allá del nexo ideal que une el Palacio a la Catedral, además, el edificio de Machuca aparece como un meteoro casualmente clavado en la Alhambra. Tal aislamiento es altamente significativo y habla de la superestructuralidad de la idea del Imperio. Entre cuanto escriben Braudel y Elliott al respecto, la distancia no es tan grande: el Imperio de Carlos V se configura como un agregado de territorios regidos por sus leyes tradicionales y ordenamientos constitucionales, carentes de homogenizaciones y ordenamientos comunes. La mística imperial está ausente en los dominios. El Palacio de Granada, por tanto, suena como afirmación de una institución que fluctúa más arriba de Castilla y de toda la península ibérica, y que como tal condiciona las lentitudes de la obra, después del impulso inicial, y su definitiva suspensión.

En este punto se impone el problema del entrelazamiento entre programas y respuestas proyectuales. Demasiado a menudo se ignora que el interés de los nudos historiográficos no deriva del perfecto encaje de las piezas sino del hecho de que "algo no encaja". El entrelazamiento histórico cobra significado si logra iluminar contradicciones vivas en el fragmento temporal considerado. Exactamente como en el caso que estamos analizando.

El programa más arriba reconstruido no puede ser dado por descontado: constituye sólo una hipótesis plausible, que tiene en cuenta la mentalidad y los conocimientos de los protagonistas. La obra realizada mantiene su autonomía; no es reducible a aquel programa o programas análogos. El conflicto que de él se trasluce es debido a la voluntad de crear un *unicum* intentando superar los modelos de referencia y la imprecisión de los instrumentos proyectuales a disposición.

La fascinación del Palacio de Carlos V proviene precisamente de tal deslizamiento entre programa y sintaxis. Y sin embargo es necesario pensar en una colaboración inicial entre programador y arquitecto, al menos por lo que se refiere a la estructura de conjunto del edificio. En caso contrario sería difícil explicar la especificidad de las referencias que materializan la obra. Las ilusiones sobre el papel de Pedro Machuca en la fase inicial de la proyectación se basan sobre indicios y no sobre certezas documentales. Pero es plausible que la única obra arquitectónica confiada al pintor haya

constituido un banco de experimentación para una nueva relación entre un responsable de la empresa y un artista. El conocimiento por parte de Machuca de los más "modernos" centros artísticos italianos y su profesión de pintor probablemente han influido sobre la elección realizada por Luis Hurtado. En otras palabras, se debería verificar cuanto haya pesado una praxis bien conocida, basada en la sobreposición de competencias, unificadas por el *maestro mayor* (63), sobre la concepción de la obra granadina.

Una última observación. *El romano* es invocado en su especificidad en el palacio iniciado poco después del fatídico 1527 (64). Una abstracción exasperada, de la que trasluce instancias antirromanistas, informa una obra única posterior, en la segunda mitad de siglo: El Escorial. Entre tales extremos, la arquitectura española recorre vías independientes, delineando interrogantes en gran parte abiertos.

* Traducción del italiano: Cinzia Granieri y Mateo Revilla.

Agradecemos al Prof. Tafuri su gentileza por el permiso para traducir y publicar este artículo en CUADERNOS DE LA ALHAMBRA. Original publicado en "Ricerche di Storia dell'arte" nº 32/1987.

NOTAS

** Todas las palabras en cursiva figuran en español en el texto original.

1. E. ROSENTHAL, *The Palace of Charles V in Granada*, Princeton (N.Y.). 1985. Cfr La reseña de J. Bury en "The Burlington Magazine", vol. CXXIX, 1987, n. 1008, pp. 195-196, que cuestiona la atribución tradicional del proyecto originario a Pedro Machuca, sosteniendo la discutible hipótesis de una aportación ofrecida por Baldasarre Castiglione. La falta de un levantamiento moderno del Palacio obstaculiza su lectura detallada. Un levantamiento sumario ha sido publicado en el volumen de AAVV, *Plan Especial de Protección y reforma interior de la Alhambra y Aljibes*. Granada, 1986, pp. 187-190. Cfr además los levantamientos publicados en A. de Laborde, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*. Tomo III. París, 1812.
2. Cfr. E. ROSENTHAL, *The Cathedral of Granada. A study in Spanish Renaissance*. Princeton (N.Y.). 1961.
3. Cfr. M. GOMEZ MORENO, *Las águilas del Renacimiento español. Ordoñez, Siloe, Machuca, Berruete*. Madrid. 1941. Nueva ed. Madrid 1983, con introducción de Agustín Bustamante (sobre Machuca, pp. 99-119).
4. Doc. 1 y 2 en ROSENTHAL, *The Palace*, cit., pp. 265-266.
5. Doc. 2, cit. p. 265.
6. La literatura reciente sobre Machuca pintor tiende a acentuar el papel del español en el taller de Rafael, en oposición a todo lo escrito por Lázaro de Velasco, que le llama *discípulo de Miguel Angel* y con todo lo escrito en su tiempo por Gómez Moreno (*Las águilas*, cit., p. 99). Sobre Machuca pintor, después de los conocidos trabajos de Longhi (1953 y 1969) y Andreina Griseri (en "Paragone", VIII, 1957, pp. 13-21; X, 1959, pp. 33-44; XV, 1964, pp. 3-19), veanse los estudios de N. Dacos,

- Le logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico*, Roma, 1977, y *Pedro Machuca in Italia* en AA.VV., *scritti in onore di Federico Zeri*, I, Milán 1984. pp. 332-361. Cfr. además P. Giusti y P. Leone de Castri, *Forastieri e regnicoli. La pittura moderna a Napoli nel primo Cinquecento* Nápoles 1985, p. 41 y siguientes.
7. M. GOMEZ MORENO, *Diego Siloe. Homenaje en el IV centenario de su muerte*. Granada 1963. p. 27.
 - 7 bis. "Sprezzature" es el término antiguo usado por Baldassarre Castiglione, prácticamente intraducible. Debemos esta observación al Prof. Tafuri (not. de trad.).
 8. Cfr. Además el organismo para la iglesia de los Florentinos en Roma dibujado en el folio 36/1928b del Stadtmuseum de Munich y el dibujo 789 v de la Albertina, sobre el cual Cfr. M. Tafuri, *Un progetto "raffaellesco" per la chiesa di S. Giovanni dei Fiorentini a Roma*, en *Prospettiva*, 1985, n. 42. pp. 38-46.
 9. ROSENTHAL, *The Palace*, cit. p. 35.
 10. El U976A, para la villa Ferretti en Ancona, muestra una unión diagonal de un patio octogonal a una sala angular, también ésta octogonal. Cfr. C. L. Frommel, *La villa Madama e la tipologia della villa romana del Rinascimento*, en "Bollettino del C.I.S.A. Palladio". XI. 1969. pp. 54 y 64 nota 28; fig. 44. Salas angulares octogonales, denunciadas exteriormente por los lados oblicuos, como la Capilla del Palacio de Carlos V, hay en el dibujo superior del folio 91 del Códice Saluzziano de Francesco di Giorgio. En el folio 92 v. del mismo código, las escaleras semicirculares, situadas en los ángulos de un patio en forma de octógono alargado, constituyen precedentes para la escalera ubicada en el ángulo suboriental del Patio del palacio granadino (planta del Palacio Real de Madrid).
 11. Cfr. ROSENTHAL, *The Palace*, cit. doc. 129. pp. 291-292. En su relación de 1576, Juan de Maeda, critica la experiencia profesional de Pedro y Luis Machuca: "*Machuca el viexo, que fue el primer maestro que intentó los edificios de esta real casa, era pintor muy ecelente, y el bixo que le suçedió, también, y estos tales, en componer y adornar una delantera y acabarla, hizieron muy bien; y así parece por lo que en esta real casa está edificado y en lo demás, que son los repartimientos ataxos gruesos de paredes, y consideran el edificio hecho y acabado, de vieron de tener algunas faltas, teniendo en poco el discurso de la Xeumetría, no dando los gruesos y tamaños que convenia a las paredes, ni haziéndolas bastantes ansi para recibir los entibos de las bóvedas que a ellas se arrimasen, como para recibir el peso de lo alto y otras muchas cosas que, çerca de esto, se avian de considerar çerca de los edificios de esta casa.....*".
 12. Cfr. J.S. ACKERMAN, *The tuscan / rustic order. A study in the Metaphorical Language of Architecture*, en "Journal of the Society of Architectural Historians", XLII, 1983, n 1. pp. 15-34.
 13. En Agosto de 1528 Carlos V elige a Andrea Doria Capitán General de la armada marítima del Mediterráneo y Adriático y en torno al mismo tiempo Doria transforma la villa de Fassolo en una residencia principesca. En Agosto de 1529, Perin del Vaga —llevado a Génova después del Saco de Roma— se encarga de los aparatos triunfales para la entrada de Carlos V (Cfr. la nota 32). El mismo Perino dibuja los proyectos para la fachada norte del palacio de Andrea Doria, conservados en el Rijksmuseum de Amsterdam y en el Museo Condé de Chantilly. El primero de los cuales tiene en el friso la fecha 1534, pero Parma Armani fecha los dos dibujos en los años inmediatamente posteriores al 1527. Cfr. E. Parma Armani, *Perin del Vega. L'anello mancante*, Génova 1986. pp. 73 y siguientes. En la primavera de 1533, Carlos V vuelve a Génova y se aloja en la "villa" de Fassolo. Ibidem p. 81. Cfr. también G. Rotondi Terminiello y P. Boccardo, *Le Facciate dipinte a Genova e un aspetto della cultura architettonica di Perin del Vega* en AA.VV. *Baldassarre Peruzzi: Pittura, scena e architettura en el Cinquecento*, a cura di M. Fagiolo e M.L. Madonna. Roma 1987. pp. 569-590.
 14. Cfr. C.L. FROMMEL, *Capella Julia: Die Grabkapelle papst Julius' II in Neu-St. Peter*, en "Zeitschrift für Kunstgeschinchte", 40, 1977. pp. 26-62, en particular en p. 37.
 15. Cfr. A. J. MORALES, *La arquitectura de la Catedral de Sevilla en los siglos XVI, XVII y XVIII en La Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1985, pp. 173-220 (que niega la atribución de la Sacristía Mayor a Diego de Siloe, reivindicándola para Diego de Riaño y Martín de Gaínza: Cfr. en página 188); C. L. Cervera Vera, *Arquitectura renacentista (Historia de la Arquitectura española, Tomo III)*, Zaragoza 1986, pp. 1013 y 1015; F. Marías, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, I, Toledo 1983, pp. 384 y siguientes, que comenta los espacios ovalados y elípticos en España como premisas de la cúpula toledana de Santo Domingo el Real, proyectada en torno a 1570 por Diego de Velasco de Avila.
 16. R. TAYLOR, Apéndice a N. PEVSNER, *Esquema de la Arquitectura Europea*, Buenos Aires 1957, pp. 217 y siguientes. El uso incongruente del término "manierismo" invalida parte de la reciente historiografía española. Cfr. por ejemplo, A. Moreno Mendoza, *Francisco del Castillo y la arquitectura manierista andaluza*, Jaén 1984.
 17. ROSENTHAL, *The Palace*, cit. pp. 62-74.
 18. ibidem, doc. 8, p. 267. 5 Septiembre 1537.
 19. ibidem p. 74.
 20. ibidem, doc. 9, p. 267.
 21. ibidem, doc. 10.
 22. ibidem, doc. 13.
 23. Las dos soluciones para la *portada* meridional, en la "planta grande" de Madrid, parecen caracterizadas por una singular alineación de las pilastras, convergentes hacia el centro de la portada. Añádase que las observaciones de Rosenthal a propósito de la misma *portada* (p. 67), aparecen extremadamente forzadas: la diferenciación de los materiales, en los dibujos de las plantas, no forma parte de la praxis del quinientos. La grafía del dibujo del Archivo Histórico Nacional demuestra sólo, por cuanto se refiere a las dos *portadas*, significativas indecisiones.
 24. Cfr. TAYLOR, *Apéndice*, cit. Las discontinuidades lingüísticas presentes en el edificio son valoradas de modo más equilibrado por Kubler. Cfr. G. Kubler and M. Soria, *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions*, Harmondsworth 1959, p. 11. Muy pobre la lectura del palacio en D. Bayon, *L'architecture en Castille au XVIe siècle. Commande et réalisation*, París 1967, pp. 120-128. a las que son preferibles las páginas de F. Chueca Goitia, *Ars Hispaniae* vol. XI *Arquitectura del siglo XVI*, Madrid 1958. pp. 211-221. No totalmente satisfactorios los pasajes relativos al Palacio de Carlos V en J. Bermúdez Pareja, *El Palacio de Carlos V y la Alhambra cristiana*, Granada, 1971; R. Pane, *Gli scambi con la Spagna: scultori e architetti* en AA.VV., *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Il potere e lo spazio*, Firenze 1980, pp. 105-116; Cervera Vera, *Arquitectura renacentista*, cit., pp. 1177-1181.
 25. Cfr., por ejemplo, W. LOTZ, *Mannerism in Architecture Changing Aspects*, en *Studies in Western Art. The Renaissance and Mannerism*. II, Princeton 1963, pp. 239-246. J. Shearman, *Mannerism*, Harmondsworth, 1967; A. Pinelli, *La maniera: definizione di campo e modelli di lettura*, en *Storia dell'Arte italiana Einandi*, parte II, vol. 2/1, *Cinquecento e Seicento*, Torino 1981, pp. 89-181; F. Marías, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo*, cit. I, pp. 28-32, de particular valor para una correcta lectura de las relaciones Italia-España.
 26. Rosenthal, *The Palace*, cit., doc. 29-31, p. 269.
 27. ibidem, pp. 74-78.

28. ibidem, p. 76 fig. 8. Probablemente influidos por los primeros estudios de Rosenthal sobre el Palacio son los pasajes a éste dedicados en H. Nader, *The Mendoza Family in the Spanish Renaissance*, New Brunswick. 1979, pp. 198-199.
29. A propósito de la serliana en el centro de la fachada meridional, obsérvese que no es del todo segura la variación de proyecto supuesta por Rosenthal (p. 74). En el documento del 23 de agosto de 1549 (copia del contrato con Piero Franco y Lucas Mateo para los mármoles de la loggia), se habla de una *colonna grande, más una columna conforme en grosez y anchura y largura de las qu'estan sacadas aquí en la obra*. Además, se establece que *...es condición que ha de ser de la piedra pardilla de la más cerrada y sana, ezepto la columna, que ha de ser conforme a las otras que están sacadas...* ibidem, doc. 47 p. 274.
30. Cfr. C. L. FROMMEL, S. RAY, M. TAFURI, *Raffaello architetto*, Milano 1984 "passim"; C. L. Frommel, *Raffaello und Antonio da Sangallo der Jüngere*, en AA.VV. *Raffaello a Roma. Il Convegno del 1983*, Roma 1986, pp. 261-304.
31. Cfr. FROMMEL, *Raffaello*, cit. tav. CXVI, fig. 59, e idem *Palazzo Pandolfini: problemi di datazione e di ricostruzione*, en AA. VV., *Studi su Raffaello*, Urbino 1987, I, pp. 197 y siguientes, aunque la forma del tríptico central propuesta por el autor parece discutible.
32. No hay que excluir que los remates de las ventanas alternadas a las de frontón triangular utilicen motivos frecuentes en la pintura del final del S. XV. Aún más puntual es la analogía de las ventanas granadinas con el coronamiento de uno de los arcos triunfales erigidos en honor de Carlos V en Génova, según dibujo de Perin del Vaga (Berlín, Kunstbibliothek Holz. 2131). Cfr. Parma Armani, *Perin de Vaga*, cit. pp. 83-85 y fig. en p. 82. Cfr. también R. Strong, *Art and Power* (1984), trad. it. Milán 1987, pp. 130 y siguientes.
33. Otra portada española derivada de la solución peruzziense, a través del *Quarto libro* de Serlio, es la lateral del Palacio del Deán Ortega en Ubeda.
34. En la fachada occidental, el tríforo central del segundo cuerpo es encuadrado, inexplicablemente, por una ventana con frontón triangular a la izquierda y por otra con remate mixtilíneo a la derecha. Sobre el hecho, cfr. Rosenthal, *The Palace*, cit. p. 111.
35. ibidem, doc. 132. p. 293.
36. ibidem, pp. 107-112. Cfr. también ROSENTHAL, *A Sixteenth Century drawing of the West Facade of the Palace of Charles V in Granada*, en *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, III, Granada 1979, pp. 137-147.
37. ROSENTHAL, *The Palace*, cit. p. 35. La confirmación relativa a la función de la loggia meridional viene dada por el relieve del interior del frontón de la portada (la *Fertilidad*). Gómez Moreno, *Las águilas*, cit., p. 111.
38. Cfr. DIEGO DE SAGREDO, *Las Medidas del Romano*, Toledo. 1526. Cfr. la edición Madrid 1986, con introducción de F. MARIAS y A. BUSTAMANTE.
39. Cfr. A. BUSTAMANTE GARCIA y F. MARIAS, *La Catedral de Granada y la introducción de la cúpula en la España del Renacimiento*, en "Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar""", VIII, 1982, pp. 103-115. Los dos autores subrayan el pasaje de la *cédula* enviada al arzobispo de Granada, donde se señala "que en la juntura de la postrera nave de la dicha yglesia que venna a juntarse con la dicha capilla (real) e paredes della avra tanto cargazón de edificio que la capilla podría recibir detrimento por no estar labrada ni edificada a aquel propositio". Bustamante y Marías deducen una advertencia a los "maestros" Enrique Egas y —probablemente— Luis de Vega, excluyendo oposiciones estilísticas por parte del Emperador en relación al proyecto de Siloe. Este último se traslada a Toledo el 9 de Enero de 1529 para tranquilizar al monarca, y el 15 de Marzo se pone la primera piedra del nuevo edificio.
40. Una analogía entre el proyecto de Diego de Siloe para la Catedral de Granada y el proyecto de deambulatorio de Antonio de Sangallo il Giovane para San Giovanni dei Fiorentini en Roma (U 864A) ha sido vista por Benedetti. Cfr. S. Benedetti, *S. Giovanni dei Fiorentini a Roma (1508-1559): da celebrazione mondana a significazione cristiana*, en AA.VV. *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*, III. *Relazioni artistiche. Il linguaggio architettonico europeo*, Firenze 1983, pp. 959-976. Sin embargo, las analogías entre los dos organismos son bastante limitadas, especialmente considerando la autonomía formal del mausoleo granadino. Además, el U864A verosíblemente es de 1521, Cfr. M. Tafuri, *Due progetti di Antonio da Sangallo il Giovane per la chiesa dei Fiorentini a Roma*, en "Architettura, storia e documenti", n° 4 (en prensa). Sobre la Catedral de Granada como alegoría del Santo Sepulcro Cfr. Rosenthal, *The Cathedral of Granada*, cit. La crítica de tal interpretación está en Bustamante y Marías, *La Catedral de Granada*, cit., pp. 109 y siguientes:
41. P. GODFREY and D. HEMSOLL, *The Pantheon: temple or rotunda?*, en AA.VV. *Pagan Gods and Shrinex of the Roman Empire*, edited by M. Henig and A. King, Oxford University Committee for Archaeology 1986, pp. 195-203. Los dos autores defienden una hipótesis que ve en el Pantheon de Adriano no un *templum*, sino una rotonda imperial, quizá adaptada a sala pública de corte, en analogía con las salas ceremoniales con planta circular de los palacios imperiales.
42. M. PASTOUREAU, *L'Etat et son image emblématique*, en AA.VV., *Culture et idéologie dans la genèse de l'Etat moderne*, Ecole Française de Rome, Roma 1985, p. 145.
43. J.L. BIGET, J.C. HERVE, Y. THEBERT, *Expressions iconographiques et monumentales du pouvoir d'Etat en France et en Espagne à la Fin du Moyen Age: L'exemple d'Albi et de Grenade*, ibidem, pp. 244-279. En cambio genéricas y decepcionantes en definitiva son las páginas dedicadas al mecenazgo de Carlos V en H. Trevor-Roper, *Princes and Artists Patronage, and Ideology at Four Hausbourg Court*, Londres 1976, trad. it. Turín 1980, pp. 4 y siguientes.
44. BIGET, HERVE, THEBERT, *Expressions iconographiques*, cit., p. 267, en donde se recuerda, entre otras cosas, que, salvo excepciones, los reyes de Castilla no reciben la unción sagrada durante el Medievo. Cfr. T. F. Ruiz, *Une royauté sans sacre. La monarchie castillane du Bas Moyen Age*, en "Annales, E. S. C." 1984, pp. 429-453.
45. En realidad existen dudas a propósito de la fecha de entrada de los Reyes Católicos en Granada. Biget, Hervé y Thébert se basan en la Historia de España, XVII/1, Madrid 1979. (p. 882), dando por cierta la fecha del 6 de enero. Sin embargo, el testimonio de un contemporáneo, como el Conde de Tendilla, traslada inequívocamente la fecha al 2 de enero: Cfr. La nota manuscrita autógrafa, en latín, en el margen de una copia de la *Historia de Bohemia* de Enea Silvio Piccolomini. Cfr. Nader, *The Mendoza family*, cit. pp. 154-155 y p. 230 nonta 10. Sobre Carlos V como Buen Pastor, Cfr. J. A. Maravall, *Carlos V y el pensamiento político del Renacimiento*. Madrid 1960. pp. 277 y siguientes.
46. ROSENTHAL, *The Cathedral of Granada*, cit., pp. 118-121.
47. BIGET, HERVE, THEBERT, *Expressions iconographiques*, cit., pp. 274-275.
48. ibidem p. 272.
49. ibidem, pp. 273 y siguientes. Cfr. Además F. BRAUDEL, *Carlos V*, Roma-Milán 1966, p. 14; R. Menéndez Pidal, *Idea imperial de Carlos V*, Madrid, 1940.
50. Cfr. F. YATES, *Charles Quint et l'idée d'Empire*, en *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, Paris 1960. También en idem, *Astraea, The Imperial Theme in the Sixteenth Cen-*

- ury, Londres 1975. trad. it. Turín 1978, pp. 5 y siguientes; D. C. antimori, *L'influenza del manifesto di Carlo V contro Clemente VII (1526) e di alcuni documenti analoghi nella letteratura filoprotestante e anticuriale italiana*, (1958), en Idem *Umanesimo e religione nel Rinascimento*, Turín 1975 2, pp. 182-192. Aún válido el volumen de J. H. Elliott *Imperial Spain 1469-1716*. Londres 1963 1, 1981 4, trad. it. Bolonia 1982, mientras continúa siendo insustituible M. Bataillon, *Erasmus et l'Espagne. Recherches sur l'histoire spirituelle du XVIe siècle*. París 1973. trad. española México. Madrid 1966 2.
51. BIGET, HERVE, THEBERT, *Expressions iconographiques*, cit., p. 274.
 52. ibidem, p. 277-278. Cfr., al respecto J. L. Orozco Pardo, *Christianópolis: Urbanismo y Contrarreforma en la Granada del Seiscientos*, Granada 1985.
 53. Sobre la acción de Francisco de los Cobos Cfr. H. KENISTON, *Francisco de los Cobos. Secretary of the Emperor Charles V*, Pittsburgh 1960 y C. Tessari, *Autocelebrazione e architettura: la famiglia Cobos y Molina e Andrés de Vandelvira a Ubeda*, en "Ricerche di Storia dell'arte", 1987, n. 32, pp. 45 y siguientes.
 54. Sobre el papel de los "programas" en la definición iconográfica del arte del quattrocento y cinquecento, Cfr. S. SETTIS, *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, en *Storia d'Italia Einaudi. Annali 4, Intellettuali e potere*, a cargo de C. Vivanti, Turín 1981, pp. 701 y siguientes.
 55. ROSENTHAL, *The Palace*, cit., pp. 7 y siguientes. Cfr. Además NADER, *The Mendoza Family*, cit.
 56. Cfr. DIEGO DE SAGREDO, *Las medidas del Romano*, cit. El subrayado es nuestro. La introducción de Marías y Bustamante, cit., pp. 89-91, y Rosenthal, op. cit., pp. 251-252.
 57. Cfr. CANTIMORI. *L'influenza del manifesto di Carlo V*.
 58. Sobre las polémicas desarrolladas después del Saco de 1527, Cfr. Bataillon, *Erasmus*, cit., cap. VIII (pp. 364 y siguientes de la edición española); A. Chastel, *Il Sacco di Roma 1527*, Turín 1983 (ed. inglesa, Washington 1983); M. Tafuri, *Il Sacco di Roma, 1527S: fratture e continuità*, en "Roma del Rinascimento", I, 1985, pp. 21-35.
 59. Cfr. A. FRAZER, *The iconography of the Emperor's Maxentius Buildings in Via Appia*, en "Art Bulletin", XLVIII, 1966, pp. 385 y siguientes; S. Settis, *Continuità, distacco, conoscenza. Tre use dell'antico*, en AA.VV., *Memoria dell'antico nell'arte italiana, III Dalla tradizione all'archeologia*. Turín 1986, pp. 429-430; R. Krautheimer, *Three Christian Capitals. Topography and politics*, Berkeley 1983, trad. it. Turín 1987, pp. 72 y siguientes.
 60. GOMEZ MORENO, *Las águilas*, cit., p. 109; E. Rosenthal, *The antecedents of Bramante's tempietto*, en "Journal of the Society of architectural Historians", XXIII, 1964, n.2, pp. 55-74; idem, *The Palace*, cit., pp. 217-222 y 252-253. No obstante opinable la hipótesis relativa a un jardín ubicado en el patio circular (ibidem, pp. 220-222).
 61. BUSTAMANTE y MARIAS, *La Catedral de Granada*, cit. Cfr. también Marías, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo*, cit., I, pp. 106-107.
 62. ROSENTHAL, *The Palace*, cit., pp. 21-22.
 63. Cfr., sobre el tema, el óptimo trabajo de F. MARIAS, *El problema del arquitecto en la España del siglo XVI*, en "Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", 1979, n. 48, pp. 175-216. Ahora en idem. *La arquitectura del Renacimiento en Toledo*, I, cit., pp. 69 y siguientes.
 64. Sobre la interpretación de la arquitectura "a lo romano", Cfr. E. ROSENTHAL, *The image of Roman Architecture in Renaissance Spain*, en "Gazette des Beaux-Arts", LII, 1958, pp. 329-346; Marías, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo*, cit., I, pp. 222-28; Marías y Bustamante, *Introducción a las Medidas del Romano*, cit., pp. 74-77.



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