

Un programa ornamental italiano: las portadas del palacio de La Calahorra (II)

An example of Italian ornamentation: The doorways of La Calahorra Palace (II)

León Coloma, Miguel Ángel *

BIBLID [0210-962-X(1997); 28; 33-47]

RESUMEN

En la segunda parte de este estudio concluye el análisis de las tipologías y repertorios ornamentales de las portadas del palacio de La Calahorra, tanto las existentes *in situ* como las que se conservan en el palacio del Duque del Infantado en Madrid y en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Una nueva influencia se perfila en algunas de estas obras, la romano-lombarda en torno a la figura del escultor Andrea Bregno, con estrechas concomitancias tipológicas respecto del Mausoleo del Cardenal Mendoza. Constatamos también nuevos préstamos figurativos tomados del *Códex Escorialensis*.

Palabras clave: Arquitectura renacentista; Escultura renacentista; Portadas; Ornamentación arquitectónica; Elementos arquitectónicos; Chimeneas; Italianos; Escuela italiana; Influencia artística.

Identificadores: Bregno, Andrea; Palacio de la Calahorra. Granada; Códex Escorialensis.

Topónimos: La Calahorra; Granada (Provincia).

Siglos: 16.

ABSTRACT

In this second part of our study, we conclude our examination of the range of ornamental typologies found in the doorways of La Calahorra Palace. We analyze both those which are *in situ* and those which are kept in the Palace of the Duke del Infantado in Madrid and in the Fine Arts Museum in Seville. We can see a new influence in some of these works: that of Rome-Lombardy in the work of the sculptor Andrea Bregno, closely connected from a typological point of view with Cardinal Mendoza's mausoleum. We can also discern new figurative borrowings from the *Codex Escorialensis*.

Key words: Renaissance architecture, Renaissance sculpture; Doorways; Architectural ornamentation; Architectural elements; Chimneys; Italians; Italian School; Artistic influence.

Identifiers: Bregno, Andrea; La Calahorra Palace. Granada; Codex Escorialensis.

Toponyms: La Calahorra; Granada (Province).

Centuries: 16th.

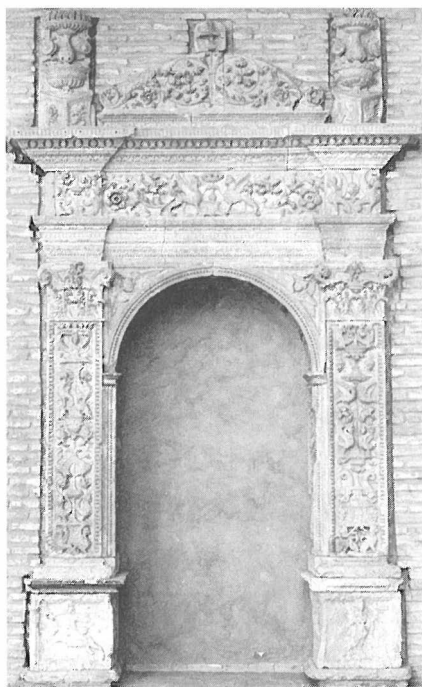
Conservada en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, la portada de la capilla ¹ cierra el grupo de piezas lombardas de ascendencia michelozziana ya analizado en la primera parte de este estudio (1). Su esquema es, en efecto, el mismo que el de las portadas del entresuelo y del salón de Occidente, si bien con el añadido sobre el entablamento de dos candelabros y un

* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada.

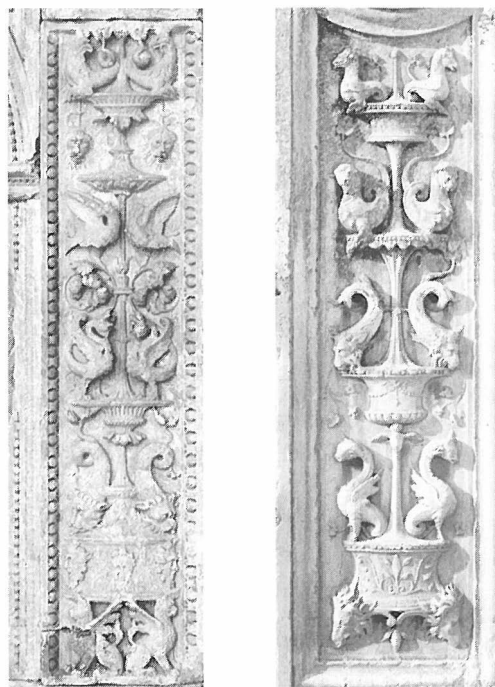
remate de roleos coronado por una pequeña cruz bajo el que discurre la siguiente inscripción: «ADORABO AT SANCTVM TEMPLVM TVVM IN TIMORE TVO» (*Salmos*, 5, 8).

Una pareja de grifos ante un candelabro, sirenas y otros seres antropomorfos y vegetalizados conectados por tallos y flores decoran el friso. Recurrente en La Calahorra, el primero de los motivos citados procede del arte romano, apareciendo en concreto en los relieves del *cantharus*, el tabernáculo que, intacto hasta 1574 en el patio delantero del viejo San Pedro, custodiaba la colosal piña de bronce que hoy da nombre a uno de los patios del Vaticano ². Su difusión puede rastrearse en la escultura del *quattrocento* desde Bérgamo a Venecia, pasando por Urbino ³, siendo recogido en uno de los dibujos del *Códex Escorialensis* (fol. 59). Las pilastras se cajean con un repertorio también fantástico dispuesto a *candelieri* que es el mismo que el de la portada del salón de Occidente, y derivado por tanto de las labores ornamentales que la *bottega* de los Lombardo dejó en Urbino y Venecia (2). También idéntico es el estilo con el que está resuelto el ornato de una y otra portada, relacionable a su vez con el del friso de la del salón de la Justicia.

En el intradós del arco se representa la Encarnación a través de cuatro imágenes esculpidas en otros tantos casetones. En los centrales, Dios Padre y el Espíritu Santo, y en los extremos, la Virgen y el arcángel Gabriel. El carácter lombardo de esta figuración es bien patente, recordando la imagen del Padre la que corona el monumento Zanetti, obra de Pietro Lombardo en el duomo de Treviso. En las dos parejas de hornacinas que se abren en las



1.—Portada de la capilla. Sevilla: Museo de Bellas Artes.



2.—Pilastras. Portadas de la capilla y de Santa Maria dei Miracoli (Venecia).

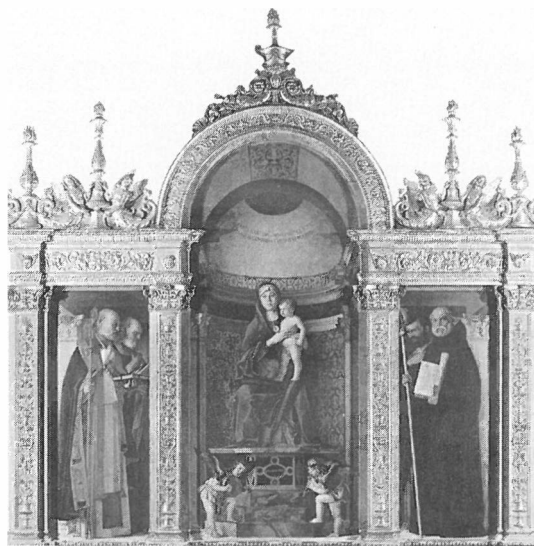
jambas —otro expediente característico de portadas lombardas—, están esculpidos en altorrelieve los santos Juanes —en las de arriba— y las santas Bárbara y Catalina. En los pedestales se representan temas mitológicos, lo que también es frecuente en portadas lombardas⁴ y, por extensión, ligures. El deterioro de los relieves dificulta enormemente su identificación. En los tableros exteriores se reconoce, en el de la izquierda, una figura semidesnuda que cabalga sobre un carnero sosteniendo un ánfora. Se trata de una copia literal de uno de los dibujos (fol. 10) del *Códex Escorialensis* que reproduce a su vez uno de los medallones de la *volta dorata* de la *Domus Aurea*⁵. En el otro, sólo se adivina una figura femenina de pie. En los tableros interiores, Hércules reduce a un contrincante, quizás Anteo, aferrándole del brazo y pisando su cabeza contra el suelo⁶.

Originalmente, el salón de la Justicia se dividía en dos ámbitos por una monumental serliana que actualmente está instalada en el zaguán del palacio del duque del Infantado en Madrid (3). Retoma esta portada un esquema recurrente en la arquitectura religiosa desde Brunelleschi y Michelozzo. El magnífico retablo Portinari (Venecia: Santa Maria Gloriosa dei Frari), obra de Jacopo da Faenza siguiendo seguramente un diseño del propio Giovanni Bellini cuyas pinturas enmarca (4), constituye verosímilmente el prototipo más cercano de esta portada calahorreña⁷. En la decoración de la rosca del arco conviven pájaros picoteando en copas de frutos, águilas y otros seres híbridos junto a efebos desnudos que juegan adoptando acrobáticas posturas. La propia clave está adornada con uno de ellos. Dos tenantes, de escasa calidad escultórica, rígidas posturas y ataviados *all'antica*, apoyan sobre la cornisa y el arco, sosteniendo los escudos del marqués y de la marquesa doña María de Fonseca; recuerdan las figuras que coronan dos de las ventanas de la fachada de la cartuja de Pavía.

Las cuatro pilastras repiten dos composiciones *a candelieri* del tipo y estilo de las que ya hemos visto en el jambaje de la portada del salón de la Justicia, a base de motivos liliáceos que en las del vano derecho surgen



3.—Serliana procedente del salón de la Justicia. Madrid: palacio del duque del Infantado (Archivo fotográfico del Instituto Gómez-Moreno).



4.—Retablo Portinari. Venecia: Santa Maria Gloriosa dei Frari.

de un precioso jarrón sobreelevado por un pedestal abombado. Se trata de una copia literal de los que cajean las pilastras del sepulcro de Nestore Malvizzi (ca. 1490) en la romana iglesia de Santa Maria del Popolo ⁸, deducibles a su vez de diseños de Andrea Bregno más sofisticados ⁹. Los capiteles repiten un mismo tipo, el de la pareja de delfines afrontados ante una copa. El friso presenta una sucesión de festones de guirnalda sobre los que posan águilas, motivo que singulariza las ventanas de la cartuja de Pavía y asimismo los sepulcros venecianos de Jacopo Marcello (Santa Maria dei Frari), y Giovanni Zanetti (Treviso: duomo), obras ambas de Pietro Lombardo.

En otra sala del palacio madrileño se conserva una chimenea flanqueada por dos portadas, disposición que no era la original en el palacio calahorreño, pues estaban emplazadas en los extremos de la sala que se abre en el testero sur de la planta baja del patio. Reiteran un esquema ya visto en otros ejemplares de La Calahorra: adinteladas, con jambaje ininterrumpido, friso estrecho que se le superpone y frontón de vuelta redonda con blasón esculpido en el tímpano. Los frisos acogen las siguientes inscripciones: «EL MARQVES DON RODRIGO DE MENDOZA» y «RARA QVIDEM VIRTVS QVAM NON FORTVNA GVBERNAT». Los dos blasones pertenecen al marqués, y uno de ellos, el de la portada de la derecha, se adorna con una filacteria donde consta escrito: «EL MARQVES DON RODERIGO».

La chimenea procede del llamado salón de los Marqueses. El brochal se decora con una sucesión de mascarones y palmetas que también figuraban en el friso de la portada del entresuelo, resueltos además en el mismo estilo. Esta combinación de motivos es recurrente en los repertorios ornamentales lombardos, pudiéndose seguir su difusión desde Padua a Pavía, Urbino y Roma a través de las realizaciones de las *botteghe* de Pietro Lombardo y Andrea Bregno ¹⁰. Las pilastras repiten uno de los *candelieri* de la serliana, siendo también idénticos sus capiteles. Sobre la repisa, un rico remate ornamental centrado por el blasón del marqués está flanqueado por sinuosas cintas y dos largos delfines afrontados ante una copa repleta de frutos —los mismos de la citada portada del entresuelo—; y en los extremos, dos candelabros ¹¹ (10).

Otras dos chimeneas se conservan *in situ* en el palacio, concretamente en los salones de Occidente y de la Justicia. Su estructura deriva de prototipos de Pienza (palacio Piccolomini) y Urbino (Palacio Ducal) ¹². La primera, más robusta, presenta desornamentada la campana y decorado el brochal con un bestiario recurrente en el palacio —garzas picoteando los frutos que rebosan de una copa e híbridos de cabezas caninas—, presidido por dos leones afrontados ante un candelabro, motivo este que deriva de aquel otro del friso de la portada de la Capilla. Trofeos decoran sus parastas y motivos discoidales sus pedestales. La chimenea del salón de la Justicia, desprovista del suntuoso remate heráldico que exhibe actualmente la fachada del Ayuntamiento de La Calahorra, presenta el brochal decorado con festones de guirnalda anudados por sinuosas cintas, repitiendo los *candelieri* de las parastas soluciones ornamentales ya vistas en las pilastras izquierdas de la serliana madrileña.

Con la portada del llamado salón de los Marqueses (5), evocación *sui géneris* del arco de triunfo romano ¹², culmina un proceso de complicación tipológica de las portadas del palacio que discurre paralelo a otros de enriquecimiento ornamental y densificación iconográfica que, en aras de la monumentalidad, la suntuosidad y un hipotético contentutismo discursivo, jerarquizan la importancia de las habitaciones a las que dan acceso. La imaginiería



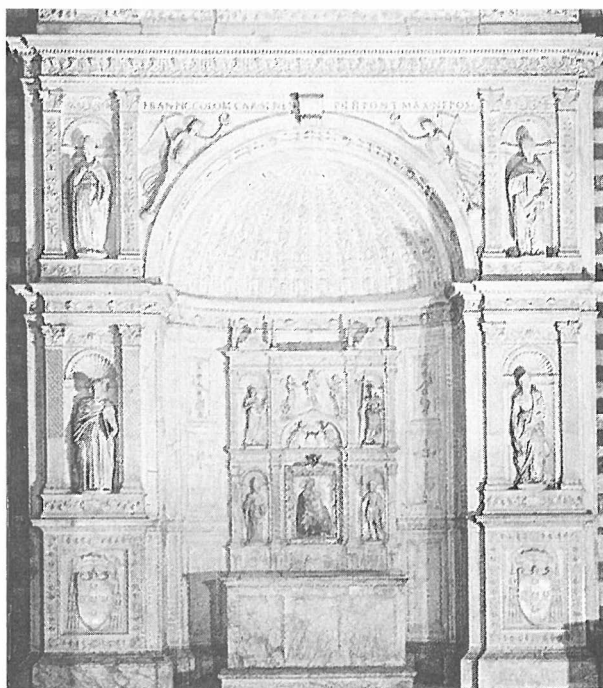
5.—Portada del salón de los Marqueses.
Palacio de La Calahorra.



6.—Andrea Bregno: altar mayor (cuerpo central). Roma:
Santa Maria del Popolo.

de la portada, derivada en su mayor parte de dibujos del *Códex Escorialensis* como desmostrara Santiago Sebastián¹³, es decididamente profana, representándose a Hércules y Apolo en los nichos inferiores; la Abundancia y la Fortuna en los superiores¹⁴; un *thiasos* marino en el friso, y en sus paneles extremos dos personajes extraídos de los cortejos dionisiacos cabalgando sobre una pantera y un centauro; por último, en los pedestales dos figuras que, erróneamente identificadas desde antiguo con dos trabajos de Hércules, representan en realidad a un niño cabalgando sobre un hipocampo y a un tritón sobre un monstruo marino. Como novedad, las jambas están clipeadas con bustos de emperadores romanos, expediente ampliamente difundido en Lombardía, desde donde pasó, por influencia del amplísimo catálogo esculpido en el basamento de la fachada de la cartuja de Pavia, a territorio ligur¹⁵. En el friso que divide los dos pisos de hornacinas se lee: «MARCHIO RODERICVS DE MENDOZA PRIMVS»¹⁶.

Fue la hispanista Beatrice Gilman Proske quien advirtió por vez primera una serie de concomitancias ornamentales entre el mausoleo del cardenal Mendoza (Toledo: catedral) y el palacio de La Calahorra, concretamente el friso de delfines, los capiteles y las ristas de frutos y trofeos que cajean las pilastras de la portada del entresuelo. Identidad a la que también se refirió A. de Bosque. Por su parte, Margarita Fernández, en un más detenido análisis, amplió el número de concomitancias a una de las portadas de la planta baja, la situada en la panda oriental, cuyas jambas presentan la misma decoración de frutos y



7.—Andrea Bregno: altar Piccolomini (cuerpo inferior).
Siena: duomo.

trofeos citada; observando también que la decoración de la rosca a base de palmetas coincide con la del friso del cuerpo superior del sepulcro del cardenal¹⁷.

Las coincidencias no acaban con las hasta ahora reseñadas, sino que se hacen extensivas a las piezas trasladadas al palacio del duque del Infantado en Madrid. En la gran serliana aparecen los mismos capiteles con delfines que presenta el mausoleo mendozino; los *candelieri* de las pilastras izquierdas reiteran los que cajean las pilastrillas que enmarcan el relieve del cardenal adorando la Santa Cruz, así como las hornacinas más elevadas del monumento funerario. La chimenea presenta idénticos capiteles con delfines¹⁸, los mismos *candelieri* y un friso decorado con mascarones y palmetas como los que recorren la rosca externa de la arquivolta que enmarca el citado relieve (10).

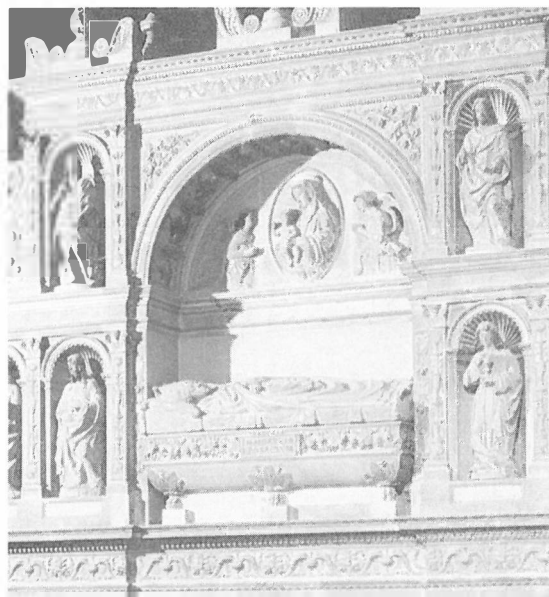
Pero las concomitancias entre el monumento Mendoza y ciertas portadas de La Calahorra no se limitan a lo decorativo, sino que afectan también a soluciones tipológicas o de estructura. Así, la indiferenciación entre la rosca del arco y el jambaje que caracteriza a la portada del entresuelo se produce también en los vanos menores del mausoleo que presentan igualmente cartón en la clave y molduras discoidales en sus enjutas. El otro nexo, mucho más significativo, se establece entre la portada del salón de los Marqueses y el cuerpo superior de aquel (8), articulados ambos mediante el expediente de la superposición de hornacinas que Kruft advirtió en una serie de portadas de Pavía y Como, así como en mausoleos ducales venecianos¹⁹. Salvo en la portada lateral de la catedral de Como donde las hornacinas superpuestas se sitúan en el intercolumnio, en los demás ejemplares lombardos argüidos por Kruft éstas horadan las pilastras de las portadas. Más próxima por tanto a las soluciones tipológicas de La Calahorra y de Toledo —módulos independientes de hornacinas flanqueadas por parastas— es la que presentan, de un lado, un grupo de sepulcros bregnescos directamente derivados del de Eugenio IV²⁰; y de otro, los mausoleos de los dux Tron (Santa Maria dei Frari) y Mocenigo (San Giovanni e Paolo), obras de Antonio Rizzo y Pietro Lombardo respectivamente. Sin embargo, aquéllos son de estructura adintelada; las hornacinas del monumento Tron no flanquean el arco como en nuestra portada sino que lo sostienen; y el otro mausoleo veneciano, aún cuando cumple aquel expediente, difiere en el apoyo del arco sobre dos pilastras. En realidad, existen prototipos más estrechos que pertenecen a la producción del

escultor lombardo Andrea Bregno. Uno es el altar mayor de la romana iglesia de Santa Maria del Popolo (1473) (6), y el otro el altar Piccolomini del duomo de Siena, obra de 1485 (7). En ambos encontramos el mismo esquema suscrito por la portada del salón de los Marqueses y por el cuerpo superior del mausoleo mendozino: un arco de triunfo de un sólo vano organizado mediante la superposición de dos módulos independientes de hornacinas flanqueados por parastas. No faltan características comunes como la modulación de la superficie mediante los retranqueos de los extremos, la clara división horizontal mediante voladas cornisas o el suplemento de los pedestales.

La actividad de Andrea Bregno transcurrió en la Roma de la segunda mitad del siglo XV, convertida a la sazón en un centro de gusto septentrional por la importante presencia de escultores lombardos procedentes de Urbino, Milán y Pavía²¹. Sobre el escultor luganés gravitó buena parte de la producción artística romana de aquel momento, pues con un éxito inmediato y desmedido se erigió en el escultor de moda de época sixtina, acaparando la hipertrofiada demanda de una clientela eclesiástica adscrita a la corte papal que sólo pudo satisfacer mediante una amplísima *bottega* que, con una organización de tipo empresarial, habría de resentir su producción diversificándola en calidad y estilo. De hecho, el mayor problema con el que topa la historiografía es la discriminación de lo que es atribuible a su intervención personal respecto de lo realizado según sus diseños por los miembros del taller; por los discípulos que perpetuaron los principios desarrollados por el maestro; o por los simples imitadores incluso.

En otro lugar²², creo haber demostrado que el mausoleo del cardenal Mendoza es, precisamente, un producto derivado del ambiente artístico romano del último tercio del siglo XV en torno a la figura de este escultor lombardo, cuya influencia se va a prolongar a través de esos discípulos e imitadores en las primeras décadas del siglo XVI. El bagaje de soluciones ornamentales y tipológicas es más amplio y variado en La Calahorra, lo que se debe explicar por una más diversificada concurrencia de escultores y por su distinta formación o procedencia. De hecho, las concomitancias afectan a un limitado número de portadas de esquemas clasicistas, excluyéndose las consideradas como carlonescas.

La dependencia de determinadas piezas de La Calahorra respecto de este ambiente romano-lombardo bregnesco, se estrecha aún más con la aparición en aquéllas de motivos ornamentales que no encontramos en el mausoleo mendozino y que sin embargo sí figuran en obras bregnescas²³. Es muy probable por tanto que las soluciones tipológicas y ornamentales



8.—Mausoleo del cardenal Mendoza (cuerpo superior). Toledo: catedral.

afines al mausoleo toledano y al palacio calahorreño se justifiquen por la presencia aquí, en La Calahorra, de un *magister antelami* formado en la *bottega* de Bregno; un discípulo o un simple seguidor del maestro. Desde luego, un entallador, no un imaginero, pues la figuración de La Calahorra, bastante mediocre, no acusa la influencia de la de quien fue ensalzado como el nuevo Policleto. Pronunciarse sobre la posibilidad de que este *magister* o unos mismos *scalpellini* participara en las labores del mausoleo toledano es una cuestión más compleja, aunque el estilo en el que está resuelto el ornato no difiere sensiblemente de lo que vemos en La Calahorra, siendo por tanto una posibilidad que no debe descartarse sin más ²⁴. El que permanezcan inidentificados los otros maestros que en diciembre de 1509 ya se encontraban con Michele Carlone en La Calahorra, así como el desconocimiento de realizaciones concretas por parte de los artífices lombardos que en 1510 vinieron a trabajar *in situ*, tampoco sabemos en qué labores, no permite aventurar nada sobre este anonimato. En todo caso, lo que es innegable es que esta influencia romano-lombarda en torno a la figura del escultor Andrea Bregno emparenta en primer grado una obra con otra, como lo estaban por otra parte y no por mera coincidencia sus propios destinatarios.

La Calahorra ofrece pues, un riquísimo muestrario de portadas catalogables genéricamente como lombardas, si bien lo lombardo en cuanto taxonomía estilística no debe entenderse con la restricción territorial que es inherente al término en su acepción gentilicia. De ello ha dado buena cuenta el análisis de cada una de estas piezas. En efecto, la manera lombarda impregnó el norte de Italia, pero también, dado el carácter itinerante que caracterizó a estas *maestranze*, se desbordó por toda la península, y aún más allá de los Alpes, desde Granada a Moscú ²⁵.

Tipológicamente, un homogéneo grupo de piezas, el denominado carlonesco pero dependiente de las experiencias milanesas de Amadeo, se perfila con absoluta nitidez en La Calahorra. El resto constituye un conjunto más amplio, con una gran variedad de soluciones que va desde los ejemplares más simples a los más monumentales. El clasicismo que suscriben todos estos esquemas, nexo forzosamente genérico, los diferencia sin embargo del carácter antinormativo del primer grupo. Como lugar de procedencia han ido decantándose Venecia —serliana de Madrid— y, sobre todo, Urbino y la Roma bregnesca —portadas del entresuelo, salón de Occidente y de los Marqueses, por citar sólo a los ejemplares más importantes—. Esta —por lo menos— dualidad de esquemas tipológicos apunta hacia la presencia en La Calahorra de maestros lombardos procedentes de distintos ámbitos o dependientes de los modos artísticos de centros diferentes. También podríamos estar ante maestros que han acumulado a lo largo de su itinerante experiencia en suelo italiano un amplio y diversificado bagaje, lo que reduciría la responsabilidad proyectual del mobiliario escultórico del palacio calahorreño al menos a dos *capobotteghe*. La documentación exhumada sobre La Calahorra no permite concretizar autorías. Este amplio grupo de piezas más clasicizantes, o son obra de los maestros que ya en diciembre de 1509 se encontraban con Michele Carlone en La Calahorra, o bien lo son de los lombardos contratados en junio de 1510 para desplazarse a Granada y trabajar *in situ*; o incluso, de unos y otros ²⁶. En cualquier caso, la filiación de algunas de ellas con el ambiente romano-lombardo en torno al magisterio de Andrea Bregno resulta evidente. Ciertamente, como señalara Víctor Nieto, tras esta pluralidad estilística subyace la premura del marqués del Cenete por concluir el palacio lo más rápidamente posible, sin preocuparle en absoluto la selección rigurosa de un

determinado modelo a seguir; antes bien, la única exigencia parece ser la de garantizarse el italianismo del producto²⁷. De todos modos, el criterio escasamente selectivo del marqués del Cenete no difiere en absoluto del eclecticismo con el que el mismísimo Federico da Montefeltre convocaba el tan dispar elenco de artistas que intervienen en el Palacio Ducal de Urbino²⁸.

Más difícil resulta establecer adscripciones a partir de los repertorios ornamentales. En primer lugar porque su aplicación a las portadas del palacio se hizo, como ya señalé, indiscriminadamente respecto de las distintas estructuras, de modo que una determinada solución tipológica vinculada a un centro artístico concreto no tiene por qué estar dotada del bagaje ornamental propio de ese centro, aunque también podemos encontrar productos de gran pureza como la portada del salón de Occidente, exponente claro de lo que con no demasiada fortuna, se ha dado en llamar *stile* o *gusto urbinate*. Los *tacchini* que abastecieron los programas decorativos de La Calahorra, entre ellos el *Códex Escorialensis*, se utilizaron corporativamente, sin que se planteara un trabajo competitivo entre las distintas intervenciones. Este mismo pragmatismo, por lo demás inherente a la *praxis* artística de las *botteghe* septentrionales, se hace extensible al trabajo de los *scalpellini*, pudiéndose discernir al menos tres estilos en la interpretación de las labores ornamentales que, incluso, llegan a superponerse en una misma obra. Pero es que además, las diversas soluciones decorativas no se prestan demasiado bien a ser etiquetadas como exclusivas de un ambiente artístico concreto. El seguimiento de los distintos motivos nos ha llevado a recorrer grandes distancias entre varios centros artísticos, las mismas que cubrieron las dinámicas *maestranze* lombardas. Su itinerante actividad conectó, como ya se vio en la primera parte de este estudio, Venecia, Urbino y Lombardía; y por supuesto Génova, colonizada por artífices lombardos que instalaron sus *botteghe*, o ingresaron en ellas, a la sombra de las canteras del preciado mármol ligu. Este peregrinaje, al contacto con otras experiencias, fue enrique-



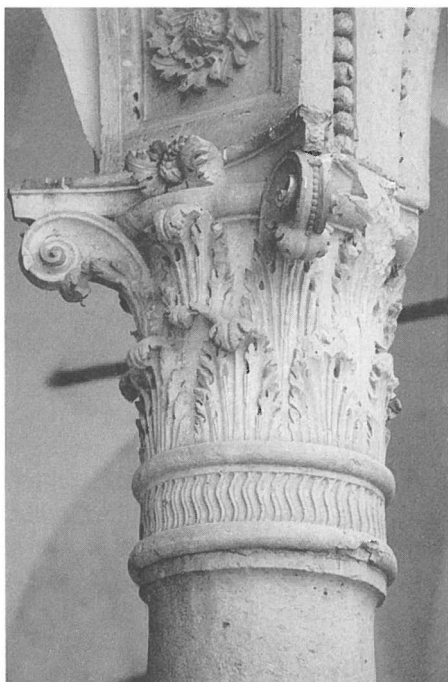
9.—Capitel decorado con delfines y copas en el collarino. Detalle. Palacio de La Calahorra. Galería inferior del patio.



10.—Chimenea procedente del salón de los Marqueses. Detalle. Madrid: palacio del duque del Infantado.

ciendo los primitivos bagajes ornamentales, renovándolos hasta el punto de dejar difuminados sus propios orígenes. Merece la pena destacar por su fantástico bestiario los grutescos de las portadas del salón de Occidente y de la Capilla que, con una clara impronta lombardo-véneta, llegará a ser también indisoluble del propio ambiente artístico de la corte ducal de Urbino tras la intervención allí de *scalpellini* segregados de la *bottega* de Pietro Lombardo —el milanés Ambrogio Barocci entre ellos—. Este mismo repertorio ornamental exhiben las labores escultóricas del patio del palacio de Vélez Blanco ²⁹ y, asimismo, determinadas portadas genovesas.

También Roma, la Roma bregnesca, forma parte de este circuito artístico, no sólo por la importante presencia lombarda entre la que destaca Bregno y su larga estela de discípulos, seguidores e imitadores, sino por los estrechos contactos que estos escultores mantienen con su lugar de origen, incluido el propio maestro hasta poco antes de su muerte, tal como revela su testamento. Contactos que justifican los paralelismos existentes entre la producción artística que coetáneamente se realiza en Roma y en el norte ³⁰, así como la dispersión geográfica que se detecta en el origen de muchas de las soluciones ornamentales que hemos visto en La Calahorra. En algunos casos, Urbino vuelve a convertirse en apeadero para algunos de estos motivos que viajan en dirección Roma-Lombardía. Es el caso de las ristas de trofeos y frutos que desde la producción artística romano bregnesco pasan al palacio de



11.—Capitel con estrígiles en el collarino. Palacio de La Calahorra. Galería inferior del patio.



12.—Capitel de la portada del salón de la Justicia. Palacio de La Calahorra.

los Montefeltre con posterioridad a la primera intervención de la *bottega* de Pietro Lombardo, instalándose posteriormente en Pavía. El responsable es Gian Cristoforo Romano ³¹, el más brillante discípulo de Bregno, autor de algunas portadas del palacio ducal y del mausoleo de Gian Galeazzo Visconti en la cartuja de Pavía.

Autoría y cronología son cuestiones también inciertas en lo relativo a la materialización del patio, dual también en la formalización de sus dos plantas, como si respondiesen a proyectos y momentos diferentes, hipótesis planteada por la historiografía del palacio. No tengo desde luego respuesta a los muchos interrogantes que plantea esta cuestión, pero sí quiero hacer algunas observaciones que afectan al patio en su relación con las portadas del palacio. La primera de ellas es que todas las consideraciones que puedan desprenderse sobre las diferencias materiales, estructurales u ornamentales existentes entre una y otra planta y, consecuentemente, las conclusiones que puedan derivarse sobre su distinta autoría y cronología, deben de hacerse excluyendo las portadas y marcos de ventanas que se abren en uno y otro piso. Independientemente de la fecha de su realización, su instalación en los dos pisos es, nuevamente, indiscriminada, ya que encontramos portadas carlonescas tanto en las galerías inferiores como en las superiores; lo que también sucede con las otras tipologías. Sólo los elementos estructurales, ornamentales y materiales de las logias de uno y otro piso pueden argumentarse en cuestión tan compleja como ésta. Y a propósito de estos últimos, cabe destacar la existencia de un pensamiento unitario, como señalara Chueca Goitia ³², que homogeneiza la fisonomía de los dos pisos del patio, lo que por otra parte aproximaría la conclusión de ambos, al menos en sus pormenores ornamentales. Al margen de los capiteles ménsula de piedra negra en que apoyan las bóvedas de ambos corredores, encargos realizados en mayo de 1510, los escudos del marqués que enjutan los arcos de una y otra logia están realizados en mármol de Carrara; material con el que además están enchapadas las enjutas de los arcos inferiores, y con el que seguramente estaba realizado el friso en el que aparecía la famosa inscripción, fechada en 1510, que fue arrancada; en la escalera, aún se conserva este friso marmóreo con la inscripción «EL MARQUES DON RODRIGO DE MENDOZA».

Por último, cabe apuntar, si no la misma cronología, sí al menos la estrechísima relación de los capiteles de las galerías inferiores respecto del diseño de algunas de las portadas del palacio, lo que de paso supondría un argumento más para el rechazo de la hipótesis que responsabiliza a Lorenzo Vázquez de la materialización de la planta baja del patio, asunto polémico en la historiografía del palacio a pesar de su incuestionable italianismo, afirmado por los rigurosos análisis de Marías y Zalama. Así, uno de los capiteles presenta el collarino decorado con delfines afrontados ante copas (9), motivo idéntico en su iconografía e interpretación a los que decoran el friso de la portada del entresuelo y los capiteles de la serliana y chimenea conservadas en Madrid (10). Otro de los capiteles, con estrígiles en el collarino (11), tiene también su réplica en la portada del salón de la Justicia (12). Por último, los rosetones de los intradoses de los arcos, los que según Salmi prestan, junto con los escudos, una clara impronta lombarda al patio ³³, se repiten en la portada del salón de la Justicia.

NOTAS

1. Según consta en el catálogo del Museo, la portada pasó de La Calahorra al palacio de la Duquesa de Benavente en Jabalquinto; y de ahí al domicilio sevillano de don Fernando Ibarra —donde ya se encontraba cuando Lampérez publicó en 1914 su estudio sobre el palacio calahorreño—. En 1966 fue donada por doña Concepción de Ibarra e Ibarra al Museo. Actualmente está emplazada en el patio de los Bojes. Enrique Pareja López cataloga la portada atribuyéndola a Egidio da Gandria (MORENO MENDOZA, Arsenio *et al.* *Museo de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla: Gever, 1991, n° 40).
2. BOBER, Phyllis Pray y RUBINSTEIN, Ruth. *Renaissance artists & antique sculpture. A handbook of sources*. New York: Oxford University Press, 1987, n° 187, pp. 220-221.
3. Luciana Müller Profumo (*El ornamento icónico y la arquitectura 1400-1600*. Madrid: Cátedra, 1985, p. 133) ha referido la importación del motivo del grifo desde la capilla del Perdón del palacio de Urbino a Santa Maria dei Miracoli en Venecia. En esta misma ciudad aparece en la fachada de la Escuela de San Marcos y, posteriormente, en el mausoleo del dux Andrea Vendramin (San Giovanni e Paolo), obra maestra de Tullio Lombardo de hacia 1494. Sin embargo, antes de su aparición en Urbino, el motivo se exhibe en el friso de una de las ventanas de la capilla Colleoni de Bérgamo, obra de Amadeo (1470-73).
4. Portadas del palacio Stanga (Louvre), obra de Pietro da Rho; catedral de Como, de Tommaso Rodari; palacio Pallavicino (Victoria and Albert Museum), de los Carlone; palacio Pozzobonello (Savona).
5. *Vid.* DACOS, Nicole. *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques a la Renaissance*. Londres / Leiden: The Warburg Institute / E. J. Brill, 1969, pp. 22-23.
6. Carl Justi (*Estudios de Arte Español*. Madrid: La España Moderna, s. f., I, p. 179) identificó tres de los temas del zócalo como Hércules y Anteo, Flora y Baco. Vicente Lamperéz y Romea («El Castillo de La Calahorra (Granada)». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXII, 1914, p. 22) como «Flora y Baco sobre sendas panteras; Hércules y el león».
7. Miguel Angel Zalama (*El Palacio de La Calahorra*. Granada: Caja General de Ahorros de Granada, 1990, p. 76) propone como modelo la portada de la capilla de San Juan Bautista en la catedral de Génova. Mientras que Fernando Marías sitúa el prototipo en el vano de Bramante de la Sala Regia del Vaticano («Sobre el Castillo de La Calahorra y el Códex Escorialensis». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (Universidad Autónoma de Madrid), II, 1990, p. 126). El tríptico Portinari presenta, como la portada de La Calahorra, leves retranqueos en el entablamento, y cuatro pilastras por soportes —la serliana de Domenico Gagini presenta como soporte una solución que combina adosados pilar y columna, mientras que los soportes de la serliana de Bramante alternan pilastras en los extremos y columnas en el centro. Además, las pilastras del tríptico Portinari están, como en La Calahorra, cajeadas con grutescos que también se extienden por la rosca del arco y los frisos.
8. Gerald S. Davies (*Renascence. The Sculptured Tombs of the Fifteenth Century in Rome*. Londres: Jhon Murray, 1910, pp. 133 y 299) lo atribuyó a Luigi Capponi da Milano, presumiblemente integrado, tras su llegada a Roma, en la *bottega* de Bregno. Claudio Strinati («La scultura». En *Umanesimo e Primo Rinascimento in Santa Maria del Popolo*. Catálogo de la exposición celebrada en Santa Maria del Popolo del 12 de junio al 30 de septiembre de 1981. Ed. Roberto Cannatà *et al.* Roma: De Lucca Editore, 1981, p. 48) ha cuestionado esta atribución, relacionando el sepulcro con el del obispo Paradinas, obra documentada de Andrea Bregno en la romana iglesia de Santa María de Montserrat.
9. *Candelieri* del Altar de Periris, monumentos della Rovere, Costa y Sopranzi (Roma: Santa Maria del Popolo).
10. Mascarones y palmetas figuran en el monumento Rosselli (Padua: San Antonio), obra de Pietro Lombardo (1467). Aparecen asimismo en Urbino, en las labores ornamentales que se atribuyen a Andrea Barocci (ROTONDI, Pasquale. *Il Palazzo Ducale di Urbino*. Urbino: Istituto Statale d'Arte per il Libro, 1950-51, pp. 325-326, fig. 315). También en la cartuja de Pavia, en el relieve del basamento de la fachada que representa al rey David, y en la portada, atribuida a Amadeo, del Lavabo de los Monjes (MALAGUZZI VALERI, Francesco. *Gio. Antonio Amadeo scultore e architetto lombardo 1447-1522*. Bérgamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1904, p. 99). Asimismo en un grupo de sepulcros romanos adscritos a la autoría de Andrea Bregno (Cristoforo della Rovere, Giorgio Costa, Pietro G. Rocca, Raffaele della Rovere, Benedetto Sopranzi), así como en la también bregnesca *pala* marmórea de la *Natividad* en la capilla della Rovere de Santa Maria del

Popolo (CAVALLARO, Anna. «Introduzione alle cappelle maggiori». En *Umanesimo e Primo Rinascimento...*, p. 75).

11. Bosque (*Artistes italiens en Espagne du XIVe siècle aux Rois Catholiques*. París: Le Temps, 1969, p. 445), siguiendo de cerca el estudio de Lampérez, remitió a la manera florentina el grupo de piezas existentes en Madrid. Zalama (*El Palacio de La Calahorra*, pp. 73-76) adscribe al estilo de Michele Carlone la decoración de las chimeneas y la serliana de Madrid. El análisis de Marías («Sobre el castillo de La Calahorra...»), pp. 126-127) excluye la intervención de Lorenzo Vázquez en el patio y distingue claramente una doble autoría escindida zonalmente entre las realizaciones del piso inferior y superior. Relacionando los modelos decorativos de las puertas y ventanas del piso bajo con los del mausoleo Mendoza y el patio de Vélez Blanco, «obras vinculadas con la corriente de decoradores toscano-ligures próximos al taller del florentino Domenico Fancelli», concluye atribuyendo la planimetría y alzado del piso bajo del patio a «un autor difícilmente precisable... dentro de un ambiente toscano-romano, en torno a figuras como las de Giuliano da Sangallo, Antonio da Sangallo «il Vecchio», Simone del Pollaiuolo «il Cronaca», Benedetto da Maiano, Andrea Sansovino y Baccio d'Agnolo...».

12. NIETO, Victor. «Renovación e indefinición estilística, 1488-1526». En V. Nieto *et al.* *Arquitectura del Renacimiento en España 1488-1599*. Madrid: Cátedra, 1989, p. 48. Kruff (*Portali genovesi del Rinascimento*. Florencia: Editrice Edam, (1971), p. 18. «Un cortile italiano...», p. 46) plantea como plausible la atribución a Michele Carlone de la portada del salón de los Marques por su carácter ligur-lombardo, aunque la juzga indemostrable, reconociendo que en Génova portadas de este tipo no se hicieron o no llegaron hasta nosotros. Zalama (*El Palacio de La Calahorra*, p. 78) argumentando que los relieves colocados en los pedestales y a ambos lados del friso superior son propios de Carlone, afirma esta atribución.

13. Vid. SEBASTIÁN, Santiago. «Influencia de los modelos y de los grabados en los grutescos de la arquitectura del protorenacimiento español». *Anales del Instituto de Arte Americano y de Investigaciones Estéticas*, 5, 1962, pp. 22-24. «La decoración llamada plateresca en el mundo hispánico». *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, 6, 1966; «Los grutescos del Palacio de La Calahorra». *Goya*, 93, 1969, pp. 144-148. También FERNÁNDEZ GÓMEZ, Margarita. *Los grutescos...*, pp. 129 y ss.

14. Identificada ya por Diego Angulo como la Fortuna (*La Mitología y el arte español del Renacimiento*. Madrid: Editorial Maestre, 1952, p. 18), Margarita Fernández Gómez ha planteado también una plausible identificación con Afrodita «por el delfín dispuesto a su pies» (*Los grutescos en la arquitectura española del Protorenacimiento*. Valencia: Generalitat, 1987, p. 177); sin embargo, no se trata de un delfín, sino del mascarón monstruoso de la proa de un navío sobre el que se yergue la inestable diosa, según un conocido tipo iconográfico.

15. BEDOCCHI MELUCCI, Alberta. «Teste all'antica in portali genovesi del XV e XVI secolo». En *La scultura a Genova e in Liguria*. I. *Dalle origini al Cinquecento*, Génova: Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1987, p. 255.

16. Dejando al margen las portadas —y chimenea— desornamentadas de las cuatro habitaciones del entresuelo, realizadas en pizarra, este catálogo de piezas de La Calahorra, que no pretende ser exhaustivo, puede cerrarse con el marco de ventana que precedente del palacio se conserva en el monasterio de San Jerónimo en Granada. Una ventana con amplio derrame decorado con veneras y tondos con dos bustos —masculino y femenino— ataviados *all'antica*; un Jano efigiado en el alféizar y un rostro solar o vegetalizado en la parte superior. Las veneras singularizan la decoración de portadas genovesas, como la de piazza Pinelli, 3. Vid. Renzo Pesenti, Franco. «Portali del manierismo a Genova». En *La scultura a Genova...*, I, p. 352.

17. PROSKE, Beatrice Gilman. *Castilian Sculpture Gothic to Renaissance*. Nueva York: The Hispanic Society of America, 1951, p. 304. BOSQUE, A. del. *Artistes italiens...*, p. 361. FERNÁNDEZ GÓMEZ, M. «La arquitectura como documento: el sepulcro del Gran Cardenal Mendoza en Toledo», *Accademia*, 63, 1986, pp. 232-237. *Los grutescos...*, pp. 216 y ss. Advirtió igualmente que la portada del Salón de Occidente, en la planta superior, presenta en las enjutas una decoración vegetal similar a las del nicho superior del sepulcro. Amén de otras concomitancias menos significativas entre los motivos aislados de los pedestales de mármol del patio y los que concatenan los *candelieri* de las pilastrillas del mausoleo cardenalicio.

18. Hacia 1472 se produce, según Luciana Müller, la transformación de las volutas de algunos capiteles de Urbino en delfines (MÜLLER PROFUMO, L. *El ornamento icónico...*, p. 129). Sin embargo, su aparición hay que situarla en Florencia en la década anterior, en el patio del Palacio Pazzi-Quaratesi que generalizadamente

se atribuye a Giuliano da Maiano, aunque también se baraja la autoría de Giuliano da Sangallo con la argumentación de que en el *Códex Barberini* se representa un capitel de este tipo (SAALMAN, Howard. «The Authorship of the Pazzi Palace». *The Art Bulletin*, XLVI, 1964, pp. 388-394). Su difusión en Venecia está atestiguada por obras de Giovanni Bellini: las *palle* pintadas para San Giovanni e Paolo —perdida—, fechable a principios del decenio de 1470, y la posterior para San Giobbe (Accademia). También aparecen en la portada del coro alto de la iglesia de San Stefano, cuya dirección se atribuye a los Gambello y la labor escultórica a discípulos de Pietro Lombardo o incluso a la propia *bottega* (MARIACHER, Giovanni. «Contributi sull'attività di scultori caronesi e comaschi a Venezia nei sec. XV-XVI»; en *Arte e Artisti dei laghi lombardi*. I. *Architetti e scultori del Quattrocento*. Ed. Edoardo Arslan. Como: Società Archeologica Comense, 1959, pp. 192-194). Curiosamente los reencontramos en el sepulcro del cardenal d'Albret, una de las primeras obras de Andrea Bregno que se fecha ca. 1465 o bien a principios de la década siguiente, y asimismo en otra obra suya, el altar Piccolomini del duomo de Siena, reiterándose en posteriores realizaciones de su *bottega*. También aparecen en el *Códex Escorialensis*, aunque afrontados —como los dibujados por Sangallo— ante una venera, por lo que los prototipos de estos de La Calahorra están más próximos a los de Urbino, Venecia y a los de las obras de Bregno en Roma y Siena. Una versión más barroca ofrece uno de los capiteles de la portada de la Capilla, y asimismo los que aparecen en Vélez Blanco.

19. »Il disegno del portale —del salón de los Marqueses—, a nicchie sovrapposte, fa pensare ai monumenti funebri dei Dogi nelle chiese veneziane o ai sepolcri eretti da Andrea Sansovino in Santa Maria del Popolo a Roma. Il primo di questi, ossia il monumento di Ascanio Sforza, era stato eretto da poco quando Don Rodrigo si trovava a Roma. Tuttavia l'applicazione di tale schema decorativo a un portale sembra di origine lombarda. Si pensa di nuovo all'Amadeo e alla sua cerchia: lavabo della Certosa di Pavia; portoni dei Rodari nel Duomo di Como; portone di San Giovanni in Torno» (KRUFF, Hanno Walter. «Un cortile rinascimentale italiano nella Sierra Nevada: Là Calahorra». *Antichità Viva*, VIII, 2, 1969, pp. 45-46). El paralelismo establecido con los mausoleos Sforza y Basso della Rovere de Andrea Sansovino no me parece sostenible, ya que no existe en ellos la característica superposición de hornacinas.

20. Monumentos Agnese (Santa Maria sopra Minerva), Cybo (San Cosimato) y Levis (Santa Maria Maggiore).

21. BATTISTI, Eugenio. Battisti «I comaschi a Roma nel primo rinascimento». En *Arte e Artisti dei laghi lombardi* (cit.), p. 6.

22. El estudio que con el título *Escultura funeraria en torno a Fancelli y Ordóñez. Reyes, nobles y prelados ante la muerte*, dirigido por el profesor don Domingo Sánchez-Mesa Martín, defendí como Tesis Doctoral en la Universidad de Granada en enero de 1995.

23. El motivo de las dos cornucopias que surgen de una palmeta que alterna en el friso de la portada del salón de la Justicia con copas flanqueadas de pájaros, aparece en el altar Piccolomini del duomo de Siena y en el monumento Agnese (Roma: Santa Maria sopra Minerva). El tabernáculo de la *Madonna della Cintola* en la parroquial de Osteno, considerada como la primera obra de Bregno, y el sarcófago del monumento Lonati incluyen además el tema de los pájaros, constituyendo por tanto una versión muy próxima, como se apuntó en la primera parte de este estudio, a la de esta portada de La Calahorra. Los resaltes del entablamento de la serliana de Madrid decorados con cornucopias cruzadas aparecen en los monumentos Neroni, Coca (Roma: Santa Maria sopra Minerva) y Albertoni (Roma: Santa Maria del Popolo). Los *candelieri* de este mismo sepulcro presentan motivos idénticos a los que cajean las jambas de la portada del salón de la Justicia. El motivo de la pareja de delfines entrelazados por sus colas a un tridente que se repite en el dintel de esta última portada aparece monumentalizado en los mausoleos Bonsi (Roma: San Gregorio) y Roverella (Roma: San Clemente).

24. Los frisos de delfines ofrecen en Toledo una versión algo más preciosista, a lo que no es ajeno la diferencia de material y el dorado; los de La Calahorra presentan una composición más variada y un relieve más plano. Las diferencias se acusan más en los trofeos y racimos frutales que cajean las parastas de la portada del entresuelo y las de la panda oriental de la planta baja respecto de las que decoran las grandes pilastras del mausoleo, en donde las cintas, el auténtico *leit motiv* de la composición, se prolongan en rítmicas ondulaciones algo abstractas, adquiriendo un protagonismo plástico inédito allí. H. W. Kruff («Un cortile rinascimentale...», n. 41) advirtiendo las diferencias existentes entre los dos frisos de delfines («plasticamente meno elaborati» los de La Calahorra), rechazaba la hipótesis de la intervención de unos mismos operarios en una y otra obra

planteada por B. G. Proske (*Castilian Sculpture...*, p. 304) e incluso una presunta relación estilística entre ambos monumentos. Según Fernández Gómez (*Los grutescos...*, p. 161) la portada del entresuelo fue realizada por los mismos escultores que trabajaron en el sepulcro.

25. Tal como se puso de manifiesto en el congreso celebrado en Villa Monastero en junio de 1957 y en la publicación surgida del mismo: *Arte e artisti dei laghi lombardi*. Ed. Edoardo Arslan. Como: Società Archeologica Comense, (1959).

26. Ya me referí, en la primera parte de este estudio, a la posibilidad de que al menos el grupo de lombardos venidos a La Calahorra pudieran haber intervenido en las labores escultóricas del palacio. En este sentido, Rosa López Torrijos («La scultura genovesi in Spagna». En *La scultura a Genova...*, 1, p. 374) los considera *marmorari*.

27. NIETO, Víctor. «Renovación e indefinición...», p. 45.

28. SALMI, Mario. *Piero della Francesca e il Palazzo Ducale di Urbino*. Florencia: Casa Editrice Le Monnier, 1945, p. 8.

29. Ver Olga Raggio. «El patio de Vélez Blanco, un monumento señero del Renacimiento», XXVI, 1967-68, pp. 253-254 y 258-259, que presupone la existencia de una fuente común en el diseño e incluso la intervención de unos mismos marmolistas, los lombardos Egidio da Gandria, Giovanni y Baldassare de Gandria y Pietro Antonio de Curto da Carona.

30. MADDALONE, Silvia. «Collezionismo antiquario e studio dell'antico nella bottega di Andrea Bregno». *Arte Documento. Rivista di Storia e Tutela dei Beni Culturali*, 3, 1988-89, p. 104.

31. Su presencia en la corte ducal se sitúa ca. 1482 y posteriormente en la primera década del siglo XVI. SALMI, M. *Piero della Francesca e il Palazzo...*, pp. 82 y n. 101. ROTONDI, P. *Il Palazzo Ducale...*, pp. 328-329, n. 192-193. En la cartuja de Pavia trabajó durante la década de 1490 en el mausoleo Visconti (POPE-HENNESSY, John. *La escultura italiana en el Renacimiento*. Madrid: Nerea, 1989, p. 144.

32. CHUECA GOITIA, Fernando. *Arquitectura del siglo XVI (Ars Hispaniae XI)*. Madrid: Plus Ultra, 1953, p. 36.

33. SALMI, Mario: «L'architettura del primo Rinascimento in Spagna e gli influssi lombardi». En *Atti del IV Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura*, Milano, 1939, p. 146.

Mi agradecimiento a los Excmos. Sres. Don Iñigo de Arteaga Falguera, Duque del Infantado y Don Jaime de Arteaga Falguera, Duque de Francavilla, por las facilidades prestadas para el estudio y obtención de fotografías de las obras aquí estudiadas. También a Don Juan Miguel Torres, apoderado del Duque del Infantado, por su atenta colaboración, y a Don Antonino Tribaldos, competente cicerone y celoso guardián del castillo. Asimismo a la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y a Don Enrique Pareja López, director del Museo de Bellas Artes de Sevilla.