

Un programa ornamental italiano: las portadas del palacio de la Calahorra (I)

An example of italian ornamentation: the doorways of the Calahorra palace

León Coloma, Miguel Ángel *

BIBLID [0210-962-X(1995); 26; 345-359]

RESUMEN

En este primer estudio sobre el palacio de La Calahorra el autor analiza las tipologías y repertorios ornamentales de una serie de portadas en las que cristaliza la influencia de centros artísticos como Lombardía, Venecia y Urbino, acumulada por la itinerante actividad de las *maestranze* lombardas. Se aborda también una revisión de la historiografía sobre el tema.

Palabras clave: Arquitectura renacentista; Elementos arquitectónicos; Portadas; Análisis iconográfico; Ornamentación arquitectónica; Escultura renacentista; Palacio de La Calahorra (Granada); Historiografía.

ABSTRACT

This first study of the Calahorra palace analyzes and classifies the ornamental adornments on a series of doorways, in which the influence of such centres as Lombardy, Venice and Urbino can be seen. This influence is due to the teachings of the widely travelled Lombard *maestranze*. The historiography of the theme depicted is also reviewed.

Key words: Renaissance architecture; Architectural elements; doorways; Iconographic analysis; Architectonic ornamentation; Renaissance sculpture; La Calahorra Palace (Granada); Historiography.

Un rico y variado muestrario de la labor escultórica ornamental que artistas italianos dejaron en España lo constituye el conjunto de portadas, ventanas y chimeneas del palacio de La Calahorra. Conservado en su mayor parte *in situ*, el resto se reparte entre el palacio del duque del Infantado en Madrid (una gran serliana, dos portadas y una chimenea), el Museo de Bellas Artes de Sevilla (la portada de la Capilla) y el monasterio de San Jerónimo en Granada (una ventana). Aún otro fragmento más se encuentra descontextualizado, sin que hasta ahora se haya dado noticia de él. Se trata del magnífico escudo de armas del marqués del Cenete sostenido por grifos que exhibe la fachada del ayuntamiento de La Calahorra, originalmente suntuoso remate de la chimenea que aún conserva el llamado salón de la Justicia (lám. 1).

A pesar de que contamos con una amplia nómina de artífices que trabajaron en la fábrica del palacio¹, desconocemos su particular intervención. El panorama de las atribuciones puede no obstante reducirse sensiblemente. Ya en una de las primeras incursiones historiográficas en el monumento se consignaban realizadas en mármol de Carrara algunas de las portadas; error que

* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada. 18071 Granada.

se ha perpetuado en otras más recientes. Como la documentación publicada certifica que todas las piezas realizadas en este material se esculpieron en Génova por un grupo de escultores que suministraron los pedidos cursados en nombre del marqués del Cenete a través de banqueros de la familia Centurione, y que lo realizado en caliza local lo fue por los italianos que se trasladaron a La Calahorra para trabajar *in situ*, el material llegó a considerarse un elemento discriminador de autorías. Sin embargo, ninguna de las portadas de La Calahorra está esculpida en mármol, por lo que quedan excluidos de su autoría aquellos escultores que trabajaron desde Génova: Baldassare da Canevali de Lancio, Pietro da Gandria, Antonio da Pillacurte de Carona, y los carrareses Gabriele di Bertoni y Bartolomeo Peliccia, autores eso sí, según contratos de diciembre de 1509 y mayo de 1510, de las columnas, capiteles, balaustres, pedestales de la logia superior, así como de los capiteles-ménsula y otros elementos arquitectónicos del patio realizados efectivamente en mármol carrarés y en piedra negra ligur. El horizonte de atribuciones se reduce pues al de los maestros que en junio de 1510 se comprometen a trasladarse a La Calahorra, los ligures Pantaleone Cachori de Burgeto, Pietro Bochono de Baserga y Oberto Carampi, también de Baserga, y los lombardos Egidio y Giovanni da Gandria de la Verda, Baldassare da Gandria de Pedraciis y Pietro Antonio da Curto de Carona; y por supuesto Michele Carlone y Lorenzo Vázquez, cuya presencia en La Calahorra está documentada con anterioridad a la llegada de aquéllos ².

La atribución a Carlone a propósito de un homogéneo grupo de piezas ³ es la que cuenta con un más sólido fundamento, dadas las estrechas analogías, advertidas ya por Carl Justi, que presentan con la portada realizada en 1503 por Michele y Antonio Carlone para el palacio Pallavicino en Génova ⁴, actualmente en el Victoria and Albert Museum de Londres (lám. 4).

Los ejemplares más carlonescos son los balcones de las estancias del entresuelo (lám. 5). Lo son por su tipología —columnas abalaustradas adosadas a parastas que soportan un entablamento con los extremos resaltados, apoyando aquéllas sobre pedestales figurados sostenidos por ménsulas—; pero también por la identidad en el ornato —los tres *putti* que decoran la sección central de una de las columnas del balcón de la derecha aparecen en las de la portada Pallavicino—. En los otros tres casos son doncellas vestidas o desnudas —las tres Gracias— que remiten a prototipos de Amadeo o relacionados con su estilo: las columnas de los fondos arquitectónicos de los relieves de san Imerio distribuyendo limosna (Cremona: *duomo*) y de la Anunciación en el monumento Colleoni (Bérgamo: capilla Colleoni), o las de la portada del palacio Landi en Piacenza. La decoración de las ménsulas con niños en relieve del mismo balcón constituye una solución decorativa que Amadeo introduce en las que sostienen el sepulcro de Medea Colleoni.

Los frisos de estos dos balcones de La Calahorra se decoran con palmetas, mientras que en los pedestales figuran representados, en el de la izquierda, la Historia —escribiendo «VITHORIA» en un óvalo— y una Venus Anadiomena —con antorcha y un delfin sobre agua—; y en el de la derecha el Apolo de Belvedere y la Abundancia —con una cornucopia— ⁵. Las caras internas de los pedestales están decoradas con roleos y sartas de trofeos con frutos.

La portada de la panda norte superior, aun cuando se integra en este grupo de realizaciones, no presenta concomitancia alguna con la de los Carlone. Las semicolumnas abalaustradas que sostienen el entablamento se adosan a la pared y sus basas triangulares apoyan directamente,

sin interposición de pedestales, en sendas ménsulas. Gallones, acanaladuras y escamas decoran el tercio inferior, quedando el resto desornamentado salvo por un cincho del que cuelgan dos delgados festones. Esta decoración, como los pedestales triangulares, también hay que ponerla en relación con modelos de Amadeo ⁶. El friso se decora con una pareja de grifos en el centro cuyas colas se metamorfosean en fantásticos roleos.

El ejemplar sobresaliente de este grupo es la portada del salón de la Justicia —panda superior meridional— (lám. 7). La decoración de las dos primeras fajas de sus ornamentadas columnas, festones de guirnalda en la primera y cabezas infantiles en la segunda, está copiada de la portada Pallavicino. Por lo demás, el esquema de portada difiere: las columnas enmarcan un ornamentado jambaje y soportan un desmesurado entablamento coronado por frontón curvo cuyos casetones se decoran con florones, y la rosca con ornato robbiesco de ramos frutales. El pleonasma que se produce con la coincidencia del dintel y del friso decorados seriadamente, como si se tratara de un doble friso, constituye la mayor singularidad de esta portada, expediente que deriva de ejemplares del palacio ducal de Urbino que por su influencia Amadeo adoptará en Pavía en las espléndidas ventanas de la fachada de la Cartuja ⁷. Por otra parte, el apoyo de las columnas en leones, recurso inexistente en la portada Pallavicino, retoma una vieja solución activa en Lombardía desde el románico.

Los motivos que decoran el dintel son delfines enlazados por sus colas a un tridente que alternan con palmetas y copas rebosantes de frutos. La combinación delfin-tridente aparece ya en la decoración escultórica romana de época augustea ⁸. Kruft refiriéndose a los de esta portada calahorreña los hace derivar del ambiente de Amadeo (lavabo de la cartuja de Pavía). Su origen se localiza sin embargo en Orvieto y Siena en los inicios de la década de los años setenta, donde los introduce Antonio Federighi, pasando posteriormente a Urbino por presumible responsabilidad de Francesco di Giorgio ⁹. Del palacio de los Montefeltro el motivo emigra a territorio lombardo y asimismo veneciano, prodigándose aquí en obras de Pietro Lombardo: altar del *Corpus Domini* en el *duomo* de Cesena (ca. 1481), decoración de Santa Maria dei Miracoli (1481-1489), y portada de la escuela de San Marcos (1488-90). La combinación delfin-tridente aparece igualmente en el monumento funerario de Bartolommeo Roverella (m. 1476), obra en colaboración de Giovanni Dalmata y Andrea Bregno (Roma: San Clemente); y quizás por su influjo en el de Antonio y Michele Bonsi (Roma: San Gregorio) de Luigi Capponi.

Copas entre pájaros y cornucopias enlazadas a una palmeta son los motivos que se simultanean en el friso de esta portada del salón de la Justicia (lám. 2). Una combinación muy similar de estos mismos motivos exhiben los frisos de la portada del salón del Trono del palacio de Urbino (lám. 3) y del tabernáculo de la *Madonna della Cintola* en la parroquia de Osteno, e igualmente el sarcófago del monumento funerario del cardenal Lonati (m. 1497) en la romana iglesia de Santa Maria del Popolo ¹⁰. Se introduce también en ámbito ligur, en la portada del palacio Doria que Kruft ha fechado hacia 1505-1515. Decoran las jambas de la portada calahorreña finisimos *candelieri* compuestos fundamentalmente por la superposición de jarrones y copas concatenados con estilizados roleos vegetales. Muy peculiares son en ambos los estilizados jarrones de la base decorados con preciosismo ¹¹.

La variedad de estilos que acredita la ejecución de esta portada es ilustrativa de la diversificada

intervención de *scalpellini* en La Calahorra, y significativa del pragmatismo con que operan estas *botteghe* septentrionales. Un primer estilo se manifiesta en la ejecución del ornato del jambaje, resuelto con un preciso linealismo, un tratamiento plano y una composición clara en la que relieves y espacios vacíos se distribuyen con equilibrada proporción. Un segundo estilo se aprecia en el friso: la talla, donde menudea la labor de trépano, es más profunda y, consecuentemente, el relieve más destacado. Los motivos fitomorfos muestran una interpretación muy distinta a los anteriores, con hojas rizadas y carnosas. Tallos menudos serpentean rellenando gratuitamente los espacios vacíos, denunciando un sentimiento de *horror vacui* inexistente en el primer estilo. Aún otro más —que ya ha hecho su aparición en el friso de la portada norte superior— se reconoce en la decoración de las columnas que caracterizaremos sin embargo al referirnos a la portada de la panda inferior meridional.

El resto de las portadas del palacio se singulariza por esquemas clasicistas desarrollados con cierta variedad, desprovistos ya de las antinormativas columnas de las portadas anteriores. Una de estas tipologías, de evidente ascendencia vitruviana —adintelada con jambaje ininterrumpido por impostas o basas, amplio friso y volada cornisa—, suscriben la portada del interior de la sala oriental de la planta baja, la que sirve de ingreso en la planta superior —lado oriental— a los aposentos de la marquesa —ambas idénticas con decoración de palmetas y copas en los frisos—, y la que se abre en el interior del salón de Occidente. Este esquema se reitera con aditamentos en otros ejemplares ¹².

Cuenta esta tipología con prototipos en el palacio de Urbino, e incluso en las anteriores ambientaciones arquitectónicas de algunas de las pinturas de Piero della Francesca, cuya importancia en la transformación del gusto en Urbino ha sido oportunamente destacada ¹³. Este tipo de portada fue por su simplicidad una solución muy generalizada en suelo italiano, tanto en ámbitos civiles como religiosos. De su difusión ya dan cuenta los tratados de Alberti, Francesco di Giorgio —ambos con intervención en Urbino— y Filarete ¹⁴.

El otro esquema, arco sobre parastas —decorados uno y otras con grutescos—, se repite en las tres portadas de la planta baja del patio, blasonadas con las armas del marqués en la clave. Fue también muy recurrente en portadas de ingreso a capillas y en *pale d'altare*, caracterizando igualmente un grupo de sepulcros romanos relacionados con la autoría de Andrea Bregno. Sus prototipos presumiblemente haya que situarlos en la Italia septentrional. Un temprano ejemplo nos lo ofrece Mantegna en el arco que enmarca la Asunción de la Capilla Ovetari (Padua: iglesia de los Eremitani).

Estas portadas, de tipologías más simples, fueron relacionadas con la autoría de Lorenzo Vázquez, atribución que sostienen estudios más recientes ¹⁵. No obstante, aparte de que desconocemos la particular intervención del arquitecto segoviano en las obras de La Calahorra, la presencia ocasional de unos mismos motivos decorativos en estas portadas y en las que hipotéticamente puedan atribuirse a aquél, no certifica una identidad estilística ni iconográfica. Creo que la derivación de estas portadas en sus tipologías y ornato de los mismos ambientes artísticos italianos a los que se adscriben el resto de los ejemplares calahorreños justifica, sin necesidad de abundar en más argumentos, el rechazo de otra autoría que no sea la italiana. Las portadas de las pandas inferiores norte y oriental comparten la decoración de palmetas en las roscas —que ya exhiben los frisos de los balcones—, pero las parastas de la primera —casi

destruida la de la derecha— muestran *candelieri* organizados a base de tallos en forma de lira, mediando mascarones antropomorfos coronados por cestos de frutas, cornucopias y remate de cráteras en las que posan águilas; composición que Fernández Gómez ha relacionado oportunamente con Urbino demostrando su inspiración en un dibujo del *Códex Escurialensis*. La decoración de las parastas de la segunda presentan una articulación de trofeos y racimos de frutos. La ejecución del ornato en ambos casos se relaciona con el primero de los estilos discriminados.

Similares ejemplos de trofeos articulados con frutos exhiben en Roma la bregnesca *pala* marmórea de la Madonna con el Niño y santos de la capilla Basso della Rovere (Santa Maria del Popolo) y el balcón del palacio de la Cancillería¹⁶. También los que decoran la portada *della Guerra* en la sala *delle Veglie* del palacio ducal de Urbino, cuyo diseño se atribuye a Gian Cristoforo Romano; y asimismo las traspilastras del cuerpo superior del mausoleo de Gian Galeazzo Visconti en la cartuja de Pavía (ca. 1495), obra de este mismo escultor. Los trofeos que aparecen en portadas genovesas como las de los palacios Grillo Cattaneo y Doria, no son iconográficamente relacionables con estos de La Calahorra.

La tercera de estas portadas —panda meridional— presenta una decoración ejecutada con un estilo diferente a los dos ya caracterizados. Este tercer estilo es más dramático, tanto por su talla nerviosa, claroscuro, de perfiles agudos y cortantes, como por la exuberancia con que se agregan y articulan los distintos motivos tanto en la rosca como en las parastas. Los animales son los protagonistas de esta figuración que en los *candelieri* apoyan sobre desmañadas plataformas a modo de cráteras muy planas. Este bestiario lo componen pájaros, águilas, delfines y predominantemente seres híbridos: sátiros, sirenas foliáceas o indescriptibles dragones vegetalizados antropocéfalos o no. Es este repertorio el que demuestra una mayor libertad y fantasía en la traslación del ornato respecto de diseños preexistentes; la improvisación desmerece la concatenación de los distintos motivos. En cualquier caso, como acredita la ascendencia de muchos de aquéllos, su carácter lombardo-veneto es evidente. La sirena vegetalizada, por ejemplo, ya aparece en obras de Mantegna, y posteriormente en el monumento del dogo Pasquale Malipiero (Venecia: San Giovanni e Paolo), obra de Pietro Lombardo. Con este tercer estilo hay que relacionar la imaginería que exhiben algunas de las piezas de La Calahorra.

Los grutescos de una portada conservada en el Museo Jacquemart André (París) presentan una composición muy afín a los que cajean la parasta izquierda de esta portada, al menos en la combinación de varios de los motivos ornamentales: una pareja de sátiros sobre una plataforma gallonada, dos roleos vegetales simétricos más abajo y los dos extraños monstruos alados, vegetalizados y con mascarones por cabezas. La factura es muy superior en el ejemplar parisino, anónimo y fechable entre 1500 y 1505¹⁷. Tales analogías no certifican una relación prototipo-copia, sino más bien una derivación de modelos comunes.

El esquema de estas tres portadas lo repite la ventana del salón de la Justicia que se abre a la logia meridional superior (lám. 6). Las parastas apoyan sobre elevados pedestales que flanquean un antepecho de balaustres. Presenta también el escudo del marqués en la clave del arco. La ejecución del ornato se relaciona con el primer estilo que caracterizaba la decoración del jambaje de la portada del salón de la Justicia o la de las portadas de las pandas inferiores

septentrional y oriental. Los *candelieri* constituyen los ejemplares más arcaicos de las labores ornamentales del palacio, sobre todo los de los pedestales, temáticamente reducidos a tallos vegetales en forma de lira que surgen de un cogollo de acanto; podrían calificarse de mantegnescos. Arcaicos también son los roleos que serpentean, con flores prendidas a sus tallos, por la rosca del arco. Los prototipos escultóricos de aquéllos y éstos los encontramos en realizaciones escultóricas venecianas de Pietro Lombardo —el monumento Malipiero o la decoración de San Giobbe—, de donde pasarán a Urbino y luego nuevamente a Venecia —Santa Maria dei Miracoli—.

Mayor complejidad acusan otro homogéneo grupo de portadas que suscriben una tipología lombarda de ascendencia michelozziana¹⁸. El ejemplar más sencillo es la portada de los apartamentos del entresuelo situada en la primera meseta de la escalera, realizada como las demás en piedra caliza y no en mármol (lám. 11). Su esquema —arco encuadrado por pilastras y entablamento— lo repite la portada del salón de Occidente, enriquecida sólo con el suplemento de las pilastras mediante pedestales y una decoración de casetones en el intradós del arco¹⁹ (lám. 10).

Esta tipología deriva de las portadas externa e interna del salón del Trono del palacio ducal de Urbino (láms. 9 y 8). Más próxima a la portada del entresuelo se muestra la del interior. Mientras que la del salón de Occidente manifiesta una mayor afinidad con la primera. Difieren éstas en el suplemento de los pedestales figurados que, inexistentes en Urbino, constituyen expedientes característicos de portadas lombardas y ligures. Decorados también con cabezas de león aparecen, como ya advirtiera Kruff, en una portada situada en via San Bernardo, Génova.

La decoración de la portada del entresuelo es muy similar a la de la portada de la panda oriental inferior y está resuelta en el mismo estilo. Presenta las pilastras cajeadas igualmente con trofeos y racimos frutales, y el friso muestra una sucesión de parejas de delfines afrontados ante una copa que alternan con mascarones. Los delfines ocupan como se ve un importante protagonismo en el repertorio ornamental de La Calahorra. En combinación con palmetas y copas, tal y como figuran aquí, aparecen en los monumentos Della Torre (Milán: Santa Maria delle Grazie) y Brivio (Milán: San Eustorgio), obras de 1483 y 1486 respectivamente, la primera atribuida a la escuela de Amadeo y la segunda realizada por su discípulo Tommaso Cazzaniga y Benedetto Briosco. Reaparecen en el Arca de San Donnino (Borgo San Donnino: *duomo*), obra del mismo Cazzaniga²⁰. Decoran también en Piacenza la citada portada del Palacio Landi; y en Como, una de las portadas interiores del *duomo* realizadas por los Rodari. En ámbito toscano los delfines afrontados ante copas aparecen en el Altar Piccolomini (Siena: *duomo*), obra de Andrea Bregno (1485). Ya en el *Cinquecento*, delfines, copas y palmetas hacen su aparición, en una barroquizante versión muy diferente de la de esta de La Calahorra, en la portada genovesa del palacio Grillo Cattaneo, obra del lombardo Antonio della Porta (1505-1508)²¹, y asimismo en la del palacio Doria.

Monstruos serpentiniformes —algunos con cabezas de carnero— simultaneándose con carnosas palmetas decoran el friso de la portada del salón de Occidente. Los grutescos de las pilastras se distribuyen a lo largo de un gran candelabro de monumental base con protomos zoomorfos que estructuran axialmente la composición a través de un grueso y algo tosco peciolo,

acogiendo en sus diversas plataformas parejas de animales simétricamente dispuestos. Compositivamente, el tipo de *candelieri* constituye una vulgarización de los de las pilastras de la escalera del palacio de Urbino y de algunas de las de Santa Maria dei Miracoli en Venecia —balaustrada del presbiterio—. La mayoría de los motivos deriva directamente de los que cajean en la escuela de San Marcos las pilastras de la portada principal, los pedestales de la sala hipóstila de la planta inferior, y las pilastras de las portadas de acceso a la escalera y a la sala capitular; así como de los mármoles del interior de Santa Maria dei Miracoli: pájaros posados en cornucopias, hipocampos —que también aparecen en Urbino—, cabezas de carne-ro vegetalizadas, monstruos híbridos inidentificables, delfines de colas foliáceas... todos ellos posados, alzados o confluyentes sobre cráteras. Mientras que los peculiares mascarones pisciformes con rostros humanos posados en copas o jarrones deben de proceder de los palacios ducales de Urbino y Venecia. Los pedestales con protomos zoomorfos de los que surgen los *candelieri* de la portada del salón de Occidente aparecen también en la escuela de San Marcos y en la *scala dei Giganti* del palacio ducal de Venecia; y en Génova, en la portada del palacio Doria y —más próximos a éstos— en la de via Fossatello que Kruff ha fechado entre 1500 y 1505.

El análisis hasta aquí realizado nos permite anticipar, antes de su conclusión que posponemos por las limitaciones de espacio propias de esta publicación, una serie de conclusiones. En primer lugar hay que afirmar la independencia de los procesos de proyección de las distintas tipologías de un lado, y de dotación y ejecución del aparato ornamental o iconográfico de otro. Los diferentes esquemas tipológicos que suscriben estas piezas posiblemente se deban a la responsabilidad proyectual de al menos dos *magistri antelami*; sin embargo la intervención de los *scalpellini* o *lapicidi* responsables de la decoración se produce indiscriminadamente respecto de aquellas tipologías, sin que pueda suscribirse una actuación competitiva o una rígida distribución del trabajo. Las piezas estructuralmente afines no se abastecen de un repertorio ornamental común y privativo de ellas, ni éste se formaliza por unos mismos escultores. Existe, en resumen, una capilaridad absoluta no sólo en la provisión y ejecución del ornato sino también en la propia definición de las tipologías, con la transferencia entre ambas de un elemento como el de los pedestales con figuración, expediente generalizado en ámbito lombardo; se constata asimismo una indiferenciada intervención de *scalpellini* sea cual sea su procedencia. Por ejemplo, los esquemas de portadas y ventanas afines a Amadeo y Carlone presentan soluciones decorativas recurrentes en la otra tipología —frisos de palmetas, ristras de trofeos y frutos—, y sus ejecutores intervienen indistintamente en unas y otras. El caso más elocuente es el de la portada del salón de la Justicia, en cuyo ornato intervienen al menos tres manos diferentes. Una corporativa organización del trabajo caracteriza el pragmático proceder de las *botteghe* septentrionales, lo que constituye el mayor obstáculo para la discriminación personalizada de autorías. La Calahorra no fue en tal sentido una excepción. Problema que se complica por el desconocimiento de realizaciones asociadas a cada uno de los artífices documentados, con la excepción de la portada Pallavicino de los hermanos Carlone; lo que por otra parte ha llevado a concedérsele a Michele una excesiva responsabilidad en la labor de entalle y ornato de La Calahorra.

Es preciso, en efecto, cuestionar la presunción de una omnimoda dirección de Michele Carlone sobre la proyección de todas estas obras. La tuvo en los encargos de columnas, balaustres, pedestales... que se tramitaron a Génova, pues un recibo de 22 de junio de 1510 especifica en

una de sus cláusulas que en el caso de que el maestro no encontrase ajustado a lo prescrito algunas de estas piezas, los escultores tendrían que remediar los defectos²². De tal noticia no puede inferirse su nombramiento como máximo responsable de las obras. Citado en la documentación de La Calahorra como *magister et sculptor marmorum*, y con un haber artístico en Italia con inequívoca proyección en portadas y ventanas del castillo palacio, su responsabilidad artística es indudable, pero no hasta el punto de presuponerla extensiva a la totalidad de las portadas, ni siquiera proyectualmente. La amplia variedad de soluciones tipológicas y ornamentales que no dependen de un solo centro artístico respalda esta hipótesis. En el referido documento se alude a Carlone como «*unus ex magistris edificiorum dicti Marchionis dicti loci*», alusión quizás a la presencia de Lorenzo Vázquez o bien a la de otros italianos que pudieron trasladarse con él en 1509 como presume Fernando Marías.

Y abundando en lo mismo, no hay que menospreciar la intervención del grupo de ligures y lombardos que en 1510 se comprometen a trasladarse a La Calahorra. El hecho de que los *laboratores* ligures fuesen traídos de Italia certifica, a pesar del vago término con que se les designa, una especialización de la que carecían artífices indígenas. Los lombardos, mejor remunerados —y aún más Egidio da Gandria presumiblemente el *capomastro*—, son identificados con los términos sinónimos de *magistri de muro* y *magistri antelami*, lo que no obliga a excluirlos de las labores de entalle y escultura²³. El *magister antelami* disfrutaba de amplias prerrogativas en el campo de la producción artística italiana, pues si específicamente aquel reconocimiento alude a la función del constructor o arquitecto (*magister de muro, muratore*), no excluye las propias del escultor. Aún en el último tercio del siglo xv el término *magister antelami* es sustituido en los documentos por el de *laborator marmorum*, o bien conviven ambos indiscriminadamente para definir las funciones de un maestro²⁴. La intervención al menos del grupo de lombardos en el diseño o realización de las portadas, ventanas y chime-neas del palacio parece pues perfectamente plausible.

Lugar común en la historiografía del palacio ha sido catalogar rígidamente sus portadas atendiendo a criterios locales o regionales distintivos, lo que se justificaría por la confluencia en La Calahorra de dos escuelas bien diferenciadas, la florentina, asociada a un tratamiento plano, una temática de *candelieri* fitomorfos y un material distintivo, el mármol de Carrara; y la lombarda, con un tratamiento más incisivo, una temática fantástica y el material indígena. Al margen del equívoco del doble material utilizado, existen efectivamente modos diferentes de ejecutar las labores ornamentales, sin que eso me parezca especialmente sintomático de un lugar de origen o una escuela artística determinados (desde luego, los *schiacciati* donatellianos o desiderianos no asoman en estas labores ornamentales). No consta tampoco la presencia de escultores florentinos en La Calahorra. Pero en cualquier caso, tal y como revela el análisis abordado, esos dos modos o estilos se superponen a veces en una misma obra, en la que también confluyen con frecuencia aquellos dos repertorios temáticos que además no son privativos de una manera florentina o lombarda.

Por otra parte, existen como se ha visto concomitancias ornamentales entre estas portadas y otras genovesas. Pero hablar de ligur como taxonomía artística distintiva de lo lombardo en un momento y en un territorio como aquél, tan permeable a la vecina influencia lombarda y tan receptivo a su presencia, exige cuanto menos cautela. Muchas portadas ligures, entre las que se encuentran las que hemos citado relacionadas con La Calahorra, acusan claramente un

influjo tipológico u ornamental lombardo, cuando no una directa intervención de escultores originarios de allí ²⁵. Creo que la propia portada Pallavicino, omnipresente e inevitable punto referencial de las portadas calahorreñas, es en buena parte causante de este desenfoque historiográfico, porque si bien es cierto que fue realizada para un palacio de Génova, también lo es que su autor era un escultor lombardo, de Scaria (Como), y asimismo que su morfología es representativa, como ya advirtiera Lightbown, de la presencia lombarda en aquella ciudad ²⁶.

A pesar de que nuestro *excursus* por diferentes centros artísticos italianos a la búsqueda de prototipos de las tipologías y motivos ornamentales de las portadas de La Calahorra pueda parecer desconcertante a la hora de establecer conclusiones sobre influencias y deudas artísticas, lo cierto es que estos ambientes —Venecia, Urbino, Lombardía y Roma— estuvieron conectados artísticamente por el hilo de Ariadna que desmadejaron con su labor los itinerantes maestros lombardos. Aplazamos la consideración de la influencia lombardo-romana en La Calahorra que, por otra parte, ya ha ido asomando a lo largo de estas páginas. Pero justificaremos ahora las relaciones que han ido derivándose entre los artistas y obras relacionados con los otros tres centros artísticos.

Bien conocido es el influjo ejercido por el arqueologizante centro paduano a través de Squarzone y Mantegna sobre escultores del área véneto-lombarda en general y sobre los miembros de la familia Lombardo en particular ²⁷. Pietro, jefe de la familia y de la *bottega*, trabaja en Padua entre 1464 y 1467 en el monumento Rosselli. Sus inmediatas realizaciones en Venecia, el monumento Malipiero y la reconstrucción de San Giobbe, ya acusan en el ornato el influjo de Mantegna ²⁸. También en Venecia, con la bergamasca capilla Colleoni, asistimos a una de las primeras y más importantes realizaciones de Amadeo, el otro destacado *caposcuola* lombardo. Las relaciones entre ambas escuelas van a ser continuas ²⁹. *Lapicidi* de la *bottega* de Pietro Lombardo entre los que descuella Ambrogio Barocci que trabajó ya en San Giobbe, se trasladarán a Urbino interviniendo con anterioridad a 1474 en las labores ornamentales del palacio ducal. La corte de los Montefeltro era entonces un crisol artístico donde se funden influencias de diverso origen que alcanzarían, como se ha visto, el Milán de Amadeo. En Urbino dirigen y proyectan Laurana, Piero della Francesca y también Francesco di Giorgio, que sustituye en la dirección al primero en 1472; y trabajan en las labores decorativas dos toscanos, Francesco di Simone, Domenico Rosselli y el lombardo Ambrogio Barocci entre otros. La *bottega* de Pietro Lombardo renueva y enriquece su bagaje decorativo, y a partir de 1481, de vuelta en Venecia, trabajará en las labores ornamentales de Santa Maria dei Miracoli, algunas de las cuales reproducen con exactitud *candelieri* ya representados en el palacio ducal de Urbino ³⁰. Poco después, entre 1488 y 1490, se incorporan a la reconstrucción de la escuela de San Marcos ³¹; y a partir de 1498 a la del palacio ducal de Venecia, cuando el *caposcuola* sustituye como *protomagister* a otro lombardo, Antonio Rizzo, autor de la *scala dei Giganti*.

Los esquemas tipológicos de estas portadas de La Calahorra y sus repertorios ornamentales reflejan el activo peregrinaje artístico de estas *maestranze* lombardas. Un peregrinaje que ha posibilitado, por el propio pragmatismo que caracteriza el quehacer de aquéllas, un sincretismo de soluciones de distinto origen, locales o regionales, que ha enriquecido y diversificado enormemente su bagaje artístico. Difundido y vulgarizado gracias a su prolífica actividad por

buena parte de la península italiana e incluso más allá de sus fronteras, este repertorio será ya inalienable de la manera lombarda. El más importante contingente de escultores documentados en La Calahorra lo integran maestros lombardos de cuya actividad anterior poco conocemos. Independientemente del manejo de *taccuini*, no es arriesgado suponerla vinculada con los circuitos o centros artísticos descritos. En cualquier caso, lombardo es el carácter de las realizaciones escultóricas que nos dejaron en el palacio. Si acaso, con dos matizaciones por el momento, pues plurales debieron ser las responsabilidades proyectuales y ejecutivas. De un lado lo milanés, lo relacionado con el medio de Amadeo del que se muestra tributario el propio Carlone. De otro, aunque con fronteras siempre tenues, lo veneciano, o sea, lo paduano y lo mantegnesco, donde se nutre Pietro Lombardo; pero también lo veneciano en su acepción geográfica más restrictiva, donde la *bottega* de aquél despliega sus exquisiteces ornamentales renovadas tras la asimilación del cosmopolita mundo de Urbino.

NOTAS

1. La documentación existente sobre La Calahorra ha sido exhumada por Federigo Alizeri (*Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*. Vol. V, Génova, Tipografia di Luigi Sambolin, 1877, pp. 76-78, n. 1); Carl Justi («Der Baumeister des Schlosses La Calahorra». *Jahrbuch der Königlich Preubischen Kunstsammlungen*, 12, 1891, pp. 224-226; *Estudios de Arte Español*, trad. de Eduardo Ovejero, vol. I, Madrid, La España Moderna, s. f., I, pp. 176-183); Manuel Gómez-Moreno Martínez (*Sobre el Renacimiento en Castilla*. Reedid. Granada, Instituto Gómez-Moreno, 1991, pp. 61-69); y Hanno Walter Kruft, que ofrece las transcripciones más completas y fieles de la documentación italiana («Ancora sulla Calahorra: documenti». *Antichità Viva*, XI, 1972, pp. 35-45).

2. KRUFFT, Hanno Walter. «Ancora sulla Calahorra...», docs. II, III, IV, VI, VII. El 22 de diciembre de 1509 consta ya documentalente la presencia de Carlone en La Calahorra (*ibidem*, doc. 1). Con anterioridad, mayo de este mismo año, la de Vázquez (GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel. *Sobre el Renacimiento...*, p. 62, n. 2).

3. Hanno Walter Kruft («Un cortile rinascimentale italiano nella Sierra Nevada: La Calahorra». *Antichità Viva*, VIII, 2, 1969, p. 44) atribuyó a Carlone la portada del salón de la Justicia y los balcones del entresuelo, y aunque no excluyó de su paternidad la portada septentrional superior planteó la posibilidad de que su diseño y ejecución también pudiesen pertenecer al grupo de lombardos que se trasladaron a La Calahorra; atribución esta última confirmada en una posterior revisión del tema (*Portali genovesi del Rinascimento*. Firenze, Editrice Edam, 1971, p. 18). A. del Bosque (*Artistes italiens en Espagne du XIV^e siècle aux Rois Catholiques*. París, Le Temps, 1969, p. 445) atribuyó estas piezas a los lombardos que se trasladaron a La Calahorra dirigidos por Egidio de Gandria. Mientras que Margarita Fernández Gómez (*Los grutescos en la arquitectura española del Protorenacimiento*. Valencia, Generalitat, 1987, p. 209) ha suscrito la atribución a Carlone; y asimismo Miguel Ángel Zalama (*El Palacio de La Calahorra*. Granada, Caja General de Ahorros de Granada, 1990, pp. 74-75).

4. El contrato suscrito el 28 de junio de 1503 entre Cipriano Pallavicino y los dos escultores lombardos, lo publicó ALIZERI, Federigo. *Notizie...*, V, pp. 32-33, n. 1.

5. Margarita Fernández Gómez (*Los grutescos...*, pp. 149-158) que ha demostrado la inspiración de estas imágenes en dibujos del *Códex Escorialensis*, identifica la primera y la cuarta como la Victoria y la Fortuna respectivamente.

6. Y también, aunque en menor medida, de Tommaso Rodari. Los protipos columnarios de Amadeo a los que nos referimos son los de las ventanas de la cartuja de Pavia o los del escenario arquitectónico del relieve que representa al Niño Jesús hallado en el templo (Milán: Museo Archeologico).

7. ROTONDI, Pasquale. *Il Palazzo Ducale di Urbino*. Urbino, Istituto Statale d'Arte per il Libro, 1950-51, p. 327. Kruft («Un cortile rinascimentale...», p. 44) hace derivar el expediente de los frisos simétricos de la portada Pallavicino que sin embargo no los presenta.

8. BOBER, Phyllis Pray y RUBINSTEIN, Ruth. *Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources*. Nueva York, Oxford University Press, 1987, p. 90, lám. 52a.

9. ROTONDI, Pietro. *Il palazzo ducale...*, pp. 267-269. Ver también las matizaciones que al respecto introduce DACOS, Nicole. *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques a la Renaissance*. Londres/Leiden, The Warburg Institute University of London, E. J. Brill, 1969, pp. 58 y 59, n. 6.

10. El tabernáculo de Osteno fue considerado como la primera obra de Andrea Bregno por SANT'AMBROGIO, Diego. «Di due opere scultoree da ascrivarsi presumibilmente ad Andrea Bregno». *Arte e Storia*, X, 1891, p. 171; y SEVERIN, Dante. «Scultura comasca. Da Andrea Bregno ad Annibale Fontana (XV-XVI sec.)». *Rivista Archeologica dell'Antica Provincia e Diocesi di Como*, 133, 1952, p. 74. Atribución sin embargo contestada por Gianni Carlo Sciolla («Profilo di Andrea Bregno». *Arte Lombarda*, 15, 1960, p. 57, n. 2), que por otra parte sitúa la obra a finales de siglo.

El monumento Lonati se considera obra bregnesca. STRINATI, Claudio. «La scultura». En *Umanesimo e Primo Rinascimento in S. Maria del Popolo*. Catalogo a cura di Roberto Cannatà et al. (Roma, Chiessa di S. Maria del Popolo, 12 giugno-30 settembre, 1981), Roma, De Lucca Editore, 1981, p. 37.

11. Este peculiar jarrón del que surge la composición a *candelieri* ya aparece en las labores ornamentales del palacio ducal de Urbino. También en Venecia, en Santa Maria dei Miracoli y en la escuela de San Marcos. Y en Roma, en los monumentos Sopranzi y Albertoni, y en el desmembrado altar De Periris; las tres obras bregnescas.

12. Con remate heráldico, las que interiormente dan acceso a los aposentos del marqués y de la marquesa; o con coronamiento de frontón curvo en una portada interior del entresuelo, en la del testero meridional de la galería superior o en dos de las existentes en Madrid con las armas de don Rodrigo esculpidas en el tímpano.

13. SALMI, Mario. *Piero della Francesca e il palazzo ducale di Urbino*. Florencia, Casa Editrice Le Monnier, 1945. ROTONDI, Pietro. *Il palazzo ducale...*, pp. 66 y ss.

14. ALBERTI, Leon Battista. *L'architettura*. Tradotta da Cosimo Bartoli, Nel Monte Regale, appresso Leonardo Torrentino, 1565, Lib. VII, cap. XII, p. 183. MARTINI, Francesco di Giorgio. *Trattati di architettura ingegneria e arte militare*. Ed. de Corrado Maltese, Milán, Il Polifilo, 1967, vol. II, f. 43 v, lám. 238. AVERLINO IL FILARETE, Antonio. *Trattato di architettura*. Ed. de Anna Maria Finoli e Liliana Grassi, Milán, Il Polifilo, 1972, vol. II, f. 60 r, lám. 35.

15. GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel. *Sobre el Renacimiento...*, p. 64. M. Fernández Gómez (*Los grotescos...*, p. 209) adjudica a Vázquez las portadas de las pandas norte y oriental. Atribución que también suscribe ZALAMA, M. A. *El Palacio de La Calahorra*, pp. 73-76.

Hanno Walter Kruff («Un cortile rinascimentale...», p. 43) y Fernando Marías («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, pp. 117-129) rechazaron ya la generalizada presunción historiográfica de una participación española en la escultura ornamental de La Calahorra.

16. La decoración escultórica de la capilla se fecha con anterioridad a 1492. *Vid.* CAVALLARO, Anna. «Introduzione alle cappelle maggiori». En *Umanesimo e Primo Rinascimento in S. Maria del Popolo*, op. cit., p. 79.

Los estudios de Simoneta Valtieri («La fabbrica del Palazzo del Cardinale Raffaele Riario». *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, XXVII, 1984, pp. 3-27) y Enzo Bentivoglio («Nel cantiere del Palazzo del Cardinale Raffaele Riario (La Cancelleria). Organizzazione, materiali, maestranze, personaggi», *ibidem*, pp. 27-35), documentan en 1498 la intervención de Andrea Bregno en la escultura ornamental del palacio de la Cancillería.

17. El presumible origen luqués de la portada del museo parisino con la que H. W. Kruff ha relacionado las de los palacios Doria y Pozzobonello, ha llevado a este autor a considerar estos tres ejemplares como «toscano occidentales» (*Portali genovesi...*, p. 17, lám. 53).

18. Sobre la adopción en ámbito lombardo del esquema de portada realizada por Michelozzo para el banco mediceo en Milán, *vid.* MALAGUZZI VALERI, Francesco. *Gio. Antonio Amadeo scultore e architetto lombardo (1447-1522)*. Bérgamo, Istituto Italiano d'Arte Grafiche, 1904, p. 33; SALMI, Mario. *Piero della Francesca...*, n. 96, p. 122.

19. LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente. «El Castillo de La Calahorra (Granada)». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXII, 1914, p. 26, estimó de inspiración florentina la decoración de las portadas del entresuelo y del salón de Occidente. Kruff («Un cortile rinascimentale...», p. 44) planteó respecto de esta última

su posible atribución a Michele Carlone. Zalama (*El Palacio de La Calahorra*, p. 74) considera a este escultor responsable de la dirección de los trabajos escultóricos del palacio.

20. MALAGUZZI VALERI, Francesco. *Gio. Antonio Amadeo...*, pp. 236 y 290-291.

21. ALIZERI, Federigo. *Notizie...*, V, pp. 44 y ss.

22. KRUF, Hanno Walter. «Ancora sulla Calahorra...», doc. XI.

23. Gómez-Moreno Martínez (*Sobre el Renacimiento...*, p. 65) que consideró a estos artífices como «operarios, albañiles» les responsabilizó de la ejecución en ladrillo de las bóvedas de aristas y lunetos. Marias (*ibidem*, p. 119) les atribuye esta misma labor, así como el montaje de las piezas importadas de Italia.

24. Laura Tagliaferro lo define así: «costruttore, impresario, capobottega, perno intorno al quale ruota la produzione della scultura oltre che dell'architettura del Quattrocento. Nella documentazione genovese il termine di magister antelami... viene usato fino ai primi del Cinquecento senza escludere, nella stessa persona, qualifiche diverse in tempi diversi». (*Vid.* «Magistri antelami a Genova nel xv secolo. Notiziario storico-documentario». En *La scultura a Genova e in Liguria dalle origini al cinquecento*, I, p. 256).

25. El influjo lombardo en las portadas ligures ha sido claramente admitido por Laura Tagliaferro («Un secolo di marmo e di pietra: il Quattrocento»). En *La Scultura a Genova e in Liguria dalle origini al Cinquecento*, Génova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, p. 234). El propio Kruff (*Portali genovesi...*, p. 17) ha reconocido en anónimas portadas ligures, entre ellas la del palacio Doria, la participación de *maestranze* locales mayoritariamente lombardas.

26. LIGHTBOWN, R. W. «Three Genoese Doorways». *The Burlington Magazine*, CIII, 1961, p. 417.

27. *Vid.* SETTIS, Salvatore, FARINELLA, Vincenzo y AGOSTI, Giovanni. «Pasione e gusto per l'antico nei pittori italiani del Quattrocento». En *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, II, Milano, 1987, p. 537. NEGRI ARNOLDI, Francesco. «Classicismo e classicità nella scultura italiana del primo Cinquecento». En *Roma, centro ideale della cultura dell'antico nei secoli xv e xvi. Da Martino V al Sacco di Roma, 1417-1527*, p. 223.

28. Por ejemplo, los *candelieri* vegetales con tallos en forma de lira, los roleos en espiral que surgen de un cogollo de acanto o las sirenas vegetalizadas.

29. MALAGUZZI VALERI, Francesco. *Gio. Antonio Amadeo...*, p. 334.

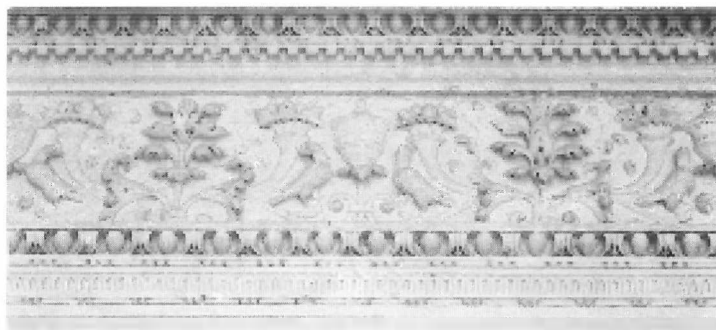
30. ROTONDI, Pietro. *Il palazzo ducale...*, pp. 280-281.

31. La conexión entre Venecia y Urbino a través de la *bottega* de Pietro Lombardo y de su colaboración con Giovanni Buora con quien aquél aparece documentado en las obras de la escuela de San Marcos, fue afirmada ya por PAOLETTI, Pietro. *La Scuola Grande di San Marco*. Venecia, Comune, 1921, p. 23, n. I.

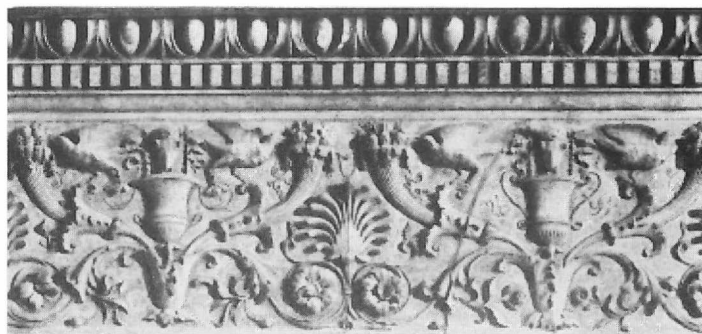
Mi agradecimiento al Excmo. Sr. D. Jaime de Arteaga Falguera, duque de Francavilla, por las facilidades concedidas para el estudio *in situ* y la obtención de fotografías del monumento.



1.—Escudo del marqués del Cenete. La Calahorra: Ayuntamiento.



2.—Friso de la portada del salón de la Justicia (detalle). Palacio de La Calahorra.



3.—Friso de la portada exterior del salón del Trono (detalle). Urbino: palacio ducal.



4.—Portada del palacio Pallavicino. Londres: Victoria and Albert Museum.



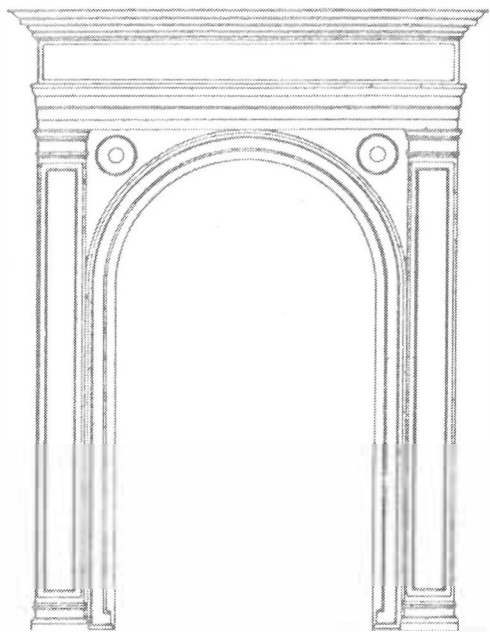
5.—Balcón del entresuelo. Palacio de La Calahorra.



6.—Ventana del salón de La Justicia. Palacio de La Calahorra.



7.—Portada del salón de la Justicia. Palacio de La Calahorra.



8.—Portada interna del salón del Trono. Urbino: palacio ducal (según P. Rotondi).



9.—Portada exterior del salón del Trono. Urbino: palacio ducal.



10.—Portada del salón de Occidente. Palacio de La Calahorra.



11.—Portada del entresuelo. Palacio de La Calahorra.