

## La chimenea genovesa del Palacio de Carlos V y el mito de Leda

Carlos ALCALDE MARTÍN  
María Irene TORNÉ POYATOS  
*Universidad de Granada*

### *Resumen*

La comparación de la chimenea del Museo de Bellas Artes del palacio de Carlos V de Granada con otras de palacios genoveses permite suponer que se realizó en el taller de Gian Giacomo della Porta en Génova en la década de 1540. Las relaciones artísticas y políticas del almirante D. Álvaro de Bazán con Génova pueden explicar la llegada de esta chimenea a Granada. Su principal interés lo constituye un relieve con el mito de Leda y el cisne, excepcional en el Renacimiento; deriva de una copia romana de modelos helenísticos cuyo ejemplar más antiguo es un relieve del s. III a. C. procedente de Argos conservado en el Museo Británico.

### *Abstract*

A comparison between the fireplace in the Fine Arts Museum in the Palace of Carlos V, Granada, with those of other Genoese palaces, leads the authors of this paper to believe that it was made in the workshop of Gian Giacomo della Porta in Genoa during the decade of 1540. The political and artistic connections of Admiral Alvaro de Bazán with Genoa could account for the presence of this fireplace in Granada. The most interesting characteristic about it is the relief which represents the motif of Leda and the Swan, uncommon during the Renaissance; it originates from a roman copy of hellenistic design, the oldest known example of which is a relief of the III century B.C. from Argos, to be found in the British Museum.

*Palabras Clave:* Mitología, Leda, Arte.

Manuel Gómez Moreno dio a conocer la existencia de una chimenea del Renacimiento en la Alhambra de Granada en un artículo<sup>1</sup> publicado en 1874 que sigue siendo hoy día fundamental para su estudio, ya que no conocemos otras aportaciones decisivas para el conocimiento de la obra posteriores a esa publicación. Durante siglos había pasado desapercibida su existencia, pues desde 1629, despojada de ciertos elementos decorativos, se la había utilizado como parte fundamental de un retablo en la sala del Mexuar de la Alhambra<sup>2</sup>, que se había acondicionado como capilla. Los elementos separados y colocados en otras dependencias del monumento eran un medallón ovalado que representa el mito de Leda y el cisne, dos figuras femeninas desnudas exentas portadoras de cuernos con antorchas y la parte superior del conjunto, en la que están talladas dos cabezas de carnero y una guirnalda de frutos, rematada por una llama. Gómez Moreno observó que tales piezas, que describe con detalle, encajaban perfectamente en la parte utilizada para el retablo. Éste, a pesar del despojo, no dejaba de tener un aspecto extravagante por otras ornamentaciones paganas que conservaba, especialmente los dos hermas faunescos que, a modo de atlantes, sostienen el entablamento por la parte anterior y que en el retablo fueron desplazados a la parte posterior, ocupando su lugar primitivo unos pilares.

En 1928 se reunieron todas las piezas y la chimenea recuperó su forma original; hoy se encuentra en la sala X del Museo de Bellas Artes de Granada ubicado en el palacio de Carlos V (Foto nº 1).

La pieza consta de dos hermas de aspecto faunesco que enmarcan el hogar y sostienen el entablamento por la parte delantera, mientras que por la posterior descansa en estípites adosados al muro. Sobre el entablamento reposa la campana de la chimenea en cuyo centro, rodeado de una guirnalda de frutos, hay un relieve con el mito de Leda y el cisne. En los extremos de la cornisa, a cada lado de la campana, figuras femeninas desnudas sedentes portando una antorcha. Continúa el perfil curvo de la campana un cuerpo decorado con guirnalda de frutos que lleva una cabeza de carnero en cada esquina, acabado en un penacho de llamas.

1. "Chimenea del Renacimiento en la casa real árabe de la Alhambra", *El Liceo de Granada*, 17, 1874, págs. 263-265.

2. Constan en un documento del Archivo de la Alhambra las obras realizadas al efecto, aunque sin mencionar que parte del material procedía de una antigua chimenea. También ofrecen los pormenores de las obras mencionados en el documento del archivo, Gómez Moreno en el citado artículo y L. TORRES BALBÁS, "Notas de la Alhambra: historia de una chimenea", *La Esfera*, 1928. Este último ofrece una fotografía del retablo de la capilla.

El conjunto mide aproximadamente 3,70 metros de altura hasta el final de la campana, a lo que habría que añadir el penacho último, con lo que alcanzaría casi los cuatro metros. La anchura máxima es de 3,90 metros al nivel de la cornisa. Se utiliza mármol de Carrara en estípites, friso, figuras femeninas, parte superior y relieve central; en cambio la piedra negra, posiblemente de Promontorio, se emplea para arquitrabe, cornisa y parte inferior de la campana. Los soportes anteriores del entablamento, que miden 1,47 metros, son hermas, cabeza y tronco sin brazos sobre estípite. Su factura es claramente manierista por su carácter ambiguo, a la vez geométrico y de aspecto antropomorfo, más de fauno que de hombre<sup>3</sup>.

El entablamento, cuyos 63 cm. de altura se distribuyen en 21 cm. para cada una de las partes, combina la piedra negra en arquitrabe y cornisa, que presentan molduras y adornos de escasa relevancia, con el blanco del mármol de Carrara en el friso, donde se concentra la máxima decoración: bajorrelieve de fina talla y movimiento sinuoso, en el que se representan, guardando simetrías, animales fantásticos al estilo de los grutescos y la decoración zoomórfica al uso en la época; ligadas a esa decoración de grutescos, en cada esquina aparece una máscara, tema ornamental procedente de la antigüedad grecorromana resucitado en el Renacimiento. Se mezclan llamaradas en los flancos y el centro del friso.

La campana consta de dos cuerpos superpuestos que forman una pirámide. El inferior, un frontón trapezoidal de laterales cóncavos, que mide en su base 3,04 metros de ancho por 1,11 metros de altura, está labrado en piedra negra y enmarcado por simétricas molduras rehundidas; en los remates de las esquinas inferiores se observan de nuevo máscaras de geniecillos barbudos en relieve muy plano, y en las superiores unas insinuadas hojas de acanto. Un relieve que representa el mito de Leda y el cisne constituye el tema decorativo fundamental de la chimenea (foto nº 2), resaltado por su posición central en la campana y por

3. Sobre este tipo de soportes animados en el Renacimiento y manierismo, cf. M. VITRUBIO POLLIO, *Los diez libros de arquitectura*, Madrid, 1787. S. SERLIO, *Tercero y cuarto libros de arquitectura*, trad. de F. Villalpando, Toledo, 1563. Podemos encontrarlos incluso en ejemplares del arte funerario que presentan una estructura general muy similar a la de ésta y otras chimeneas. Así, por ejemplo, en la tumba de Galeazzo Caracciolo en S. Giovanni a Carbonara en Nápoles, obra de Giovanni da Nola y su taller, de alrededor de 1547. Cf. A. BOSTRÖM, "Marigliano, G. (Giovanni da Nola)", *The Dictionary of Art*, vol. 20, págs. 418-419. Otras similitudes que pueden encontrarse en los sepulcros son, por ejemplo, las figuras sedentes en la parte superior, normalmente ángeles portadores de antorchas, en ésta y otras tumbas de da Nola, comparables a las dos figuras femeninas de la chimenea portadoras de cuernos con llamas.

el contraste de su mármol blanco con la piedra negra que lo rodea. Interpretamos como manierista dos interrupciones del borde realzado que lo enmarca: las ramas de una palmera y la amplia y acentuada curva del cuello del cisne. Orlado de una guirnalda oval de frutos en altorrelieve<sup>4</sup> con lazos en cuatro puntos, aísla cuatro espacios casi triangulares en la piedra negra. En los inferiores, se representan haces alados de rayos, y antorchas en los superiores.

A cada lado, se sitúan figuras femeninas sedentes, desnudas y simétricas de tamaño natural, realizadas en mármol blanco, mirándose entre sí o quizás a la escena del relieve oval, en breve e insinuado escorzo. Con una mano hacen ademán de cubrirse con el paño sobre el que se sientan, sin demasiado éxito, mientras en la otra sostienen una antorcha en forma de cuerno. Su postura algo forzada por la falta de naturalidad en la colocación de la pierna apoyada en la cornisa, por su posición algo rampante y por el escorzo de la cabeza, permite calificarlas de manieristas<sup>5</sup>.

El cuerpo superior arranca de una cornisa convexa de molduras rehundidas con hojas de acanto en las esquinas; continúa, estrechándose hacia arriba, la forma trapezoidal del inferior, con el que contrasta tanto por la línea convexa de la cornisa como por su mármol blanco. Se adorna con una guirnalda de frutos que pende por sus dos extremos de sendas cabezas de carnero colocadas en los ángulos superiores. En la cúspide, un penacho de llamas constituye el vértice de la composición piramidal que comienza en la base de la campana.

Si bien el diseño del conjunto es unitario, las diferencias de factura y de calidad en las distintas partes de la chimenea evidencian que es una obra de taller en la que interviene más de un escultor.

Gómez Moreno, como aval de su hallazgo, cita un documento del archivo de la Alhambra según el cual el 29 de diciembre de 1548 se pagó a Doña María Manuel, abuela del marqués de Santa Cruz, una cierta cantidad de maravedises a cuenta de los cien mil en que se le había comprado una chimenea de mármol y piedra negra, de figuras y talla de follaje de Génova<sup>6</sup>. La compra se habría

4. Resulta interesante la disposición abigarrada de las piezas, que ofrecen al espectador su parte inferior. Aparecen peras, manzanas, berenjenas, membrillos y alcachofas entre otras.

5. Tradicionalmente se las ha denominado "ninfas" en Granada. Cuando no formaban parte del retablo instalado en el Mexuar, se hallaban en una sala poco visible de la Casa Real que aún hoy se llama "de las Ninfas".

6. Consultado el Archivo de la Alhambra, no hemos encontrado tal documento, que tampoco consta en el Catálogo de dicho archivo.

efectuado en 1546<sup>7</sup> y, de ser ciertos estos datos, su finalidad debió de ser la instalación de la chimenea en el palacio del emperador, donde no desentonaría en absoluto dada su magnificencia. Sus temas decorativos, tales como el relieve de Leda y el cisne y otras alusiones a Zeus, encajarían perfectamente en el programa iconográfico de exaltación del poder imperial lleno de referencias mitológicas que se desarrolló en las portadas del palacio.

El dato suministrado por Gómez Moreno de la procedencia genovesa de la chimenea y la fecha de su posible adquisición para el palacio de Carlos V está en consonancia con la abundante importación de obras de arte italianas, sobre todo en mármol y bronce, que realiza la nobleza española ya desde el siglo XV y sobre todo durante el XVI. La afluencia de tales obras es especialmente importante en el reinado de Carlos V por el enriquecimiento de la aristocracia y sus estrechas conexiones con el norte de Italia derivadas de la rica política exterior del emperador. La vía más frecuente de comunicación con España era el puerto de Génova, ciudad visitada por el propio Carlos V, que mantiene fuertes vínculos políticos y militares con el almirante Andrea Doria. Precisamente desde aquí salen hacia España gran parte de los encargos realizados, incluso si no proceden de la misma Génova. La nobleza española demandaba sobre todo sepulcros y elementos arquitectónicos y decorativos destinados a sus palacios y castillos, como columnas, balaustradas, portadas, relieves y estatuas. Las obras en mármol llegaban ya talladas y en piezas separadas que se ensamblaban en España con cuñas interiores o grapas de hierro. Los temas de tales decoraciones estaban llenos de sugerencias clásicas de todo tipo, incluyendo representaciones mitológicas de dioses y héroes de la antigüedad grecorromana.

Existen en Génova chimeneas muy parecidas a la que estudiamos. Dos de ellas atribuidas a Silvio Cosini y su taller<sup>8</sup>; se encuentran en el palacio de Andrea Doria y fueron realizadas en 1533 en piedra negra de Promontorio y mármol blanco de Carrara. Una presenta campana en piedra negra y, en su centro, un bajorrelieve circular de mármol blanco que reproduce, según dibujo de Perino del Vaga, la fabricación de las armas de Eneas en la fragua de Vulcano. A ambos lados de la campana, dos sátiros tocan la zampoña. Debajo, en el entablamento, hay haces de rayos. En la otra chimenea, el medallón central narra el mito de

7. Cf. M. GÓMEZ MORENO, *Guía de Granada*, Granada, 1982, págs. 105-106. L. TORRES BALBÁS, "Notas de la Alhambra..."

8. E. PARMA ARMANI, "Il secolo d'oro dei genovesi: il cinquecento. Una svolta internazionale", *La scultura a Genova e in Liguria dalle origini al '500.*, Génova, 1987, págs. 280-282.

Prometeo que entrega el fuego a los hombres. A cada lado de la campana hay figuras femeninas alegóricas. El entablamento, decorado con antorchas, está sostenido por atlantes. Tanto éstos como otros elementos de la chimenea suscitaron el interés de Guglielmo della Porta, y quizás podrían atribuírsele<sup>9</sup>.

El éxito de estas chimeneas del palacio Doria da lugar a una producción local de tipo muy parecido, de la que citaremos tres ejemplares. La que se encuentra en el palacio de S. Giorgio es con seguridad obra de Gian Giacomo della Porta y su taller, por cuya ejecución se le pagó el 15 de enero de 1544<sup>10</sup>. Guarda gran semejanza con la del palacio de Carlos V. A ambos lados de la campana hay figuras femeninas sedentes vestidas. En el centro, un relieve circular que representa a Mucio Escévola en el momento en que mete su mano derecha en el fuego. Una estatua de Zeus sentado sobre un águila en actitud de lanzar un haz de rayos atados corona la chimenea. En el diseño de todas estas figuras que decoran la chimenea se ha observado una gran influencia de Perino del Vaga, que por la misma época trabajaba en la decoración del palacio Doria en Génova<sup>11</sup>.

A Gian Giacomo della Porta y su taller se atribuyen otras dos chimeneas<sup>12</sup> realizadas hacia 1542 que son aún más semejantes a la de Granada, tanto en su estructura general como en la de sus elementos. Una de ellas está en el palacio Grimaldi alla Meridiana (Foto nº 3). Vemos aquí la misma estatua de Zeus que en la chimenea del palacio S. Giorgio y dos figuras femeninas sedentes vestidas en una actitud muy semejante a las del mismo palacio. En el centro de la campana hay un medallón ovalado con el blasón de la familia. Los soportes del entablamento son dos hermas más estilizados que los de la chimenea de Granada y los estípites terminan en garra y se sustentan sobre basamentos con trofeos. En la pieza que prolonga la campana, bajo la representación de Zeus, hay una cabeza de carnero en cada esquina como en la chimenea del palacio de Carlos V.

9. En un cuaderno de bocetos suyos, conservado en el Kunstmuseum de Düsseldorf, hay variaciones de los sátiros y de la fragua de Vulcano. Cf. E. PARMA ARMANI, "Una svolta internazionale...", pág. 282.

10. Dato aportado por F. ALIZERI, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, V, Génova, 1877, pág. 218, que citamos a través de H.-W. KRUFY y A. ROTH, "The della Porta workshop in Genoa", *An. Scu. Norm. Sup. Pisa*, n. s. 111/3, 1973, pág. 906. Recogido también por: M. LABÓ, "Porta, Giovanni Giacomo della", en Thieme - Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, vol. XXVII, pág. 281. H. W. KRUFY, "Gian Giacomo della Porta", en J. TURNER, *The Dictionary of Art*, vol. XXV, pág. 225.

11. Cf. H.-W. KRUFY y A. ROTH, "The della Porta workshop...", pág. 906.

12. E. PARMA ARMANI, "Una svolta internazionale"..., págs. 284-285.

La otra chimenea está en el palacio Balbi Senarega, antiguamente en el de Nicola Cicala (Foto nº 4). Combina como la anterior el mármol blanco y la piedra negra y no tiene remate sobre la campana, o más bien se ha perdido. Las dos figuras femeninas desnudas sentadas en los extremos de la cornisa son extraordinariamente parecidas a las de Granada y, como éstas, portan cuernos con llamas. También son muy semejantes los soportes del arquitrabe: se trata de nuevo de hermas con rasgos faunescos, aunque en este caso el peso de la chimenea no parece abatirlos y miran al frente; el estípite termina en garra. El relieve del centro de la campana, con orla de frutos, presenta el escudo de la familia.

Parece evidente, por tanto, que la chimenea del palacio de Carlos V fue realizada en el mismo taller genovés que las anteriores, probablemente el de Gian Giacomo della Porta. Cómo llegaría la pieza a Granada es algo que puede explicarse a través de las relaciones entre personajes ilustres y artistas de ambas ciudades.

El escultor Gian Giacomo della Porta, nacido en Porlezza (Lago de Lugano) hacia 1485 y muerto en Génova en 1555, se estableció definitivamente en esta ciudad a partir de 1531. A finales de 1534, su taller pasó a constituir una sociedad de la que formaban parte su hijo Guglielmo y el lombardo Niccolò da Corte entre otros. Esta sociedad se disolvió en 1537, cuando Guglielmo partió para Roma y Niccolò para Granada; Gian Giacomo permaneció allí y su taller continuó siendo el dominante en la escultura genovesa durante más años.

El 19 de abril de 1536, el marqués de Santa Cruz D. Álvaro de Bazán, que visitaba Génova por sus relaciones políticas y militares con Andrea Doria, encargó a Gian Giacomo della Porta la talla de numerosos elementos arquitectónicos para su palacio de Granada, en los que trabajó intensamente Niccolò da Corte<sup>13</sup>. El pedido incluiría una fuente monumental análoga a la del palacio Doria<sup>14</sup>. Un año después, el almirante español convenció a Niccolò da Corte para que fuese a trabajar a Granada dejando Génova, posiblemente para la instalación de los elementos arquitectónicos encargados<sup>15</sup>. ¿Pudo haber estado la chimenea entre los pedidos que el marqués de Santa Cruz había efectuado al taller de della Porta?

13. Cf. H.-W. KRUFY y A. ROTH, "The della Porta workshop...", págs. 910 y 951, que cita a Alizeri, *Notizie...*, V, págs. 228-231. M. H. BERNATH, "Corte, Niccolò da", en Thieme - Becker..., vol. 7, págs. 480-481. H. W. KRUFY, "Corte, Niccolò da", en J. Turner..., vol. 7, pág. 901.

14. Así J. CONTRERAS, MARQUÉS DE LOZOYA, *Escultura de Carrara en España*, Col. Artes y Artistas (CSIC), Madrid, 1957, pág. 24. R. LÓPEZ TORRIJOS, "Il secolo d'oro dei genovesi: il cinquecento. La scultura genovese in Spagna", *La scultura a Genova...*, pág. 377.

15. Así H.-W. KRUFY y A. ROTH, "The della Porta workshop...", pág. 910.

Otra posibilidad es que el encargo se hubiera realizado cuando da Corte se encontraba ya trabajando en el palacio de Carlos V de Granada y quizás, también en este caso, se responsabilizara él de montar las piezas. No podemos saber si la chimenea estuvo antes en el palacio de los marqueses de Santa Cruz en Granada o si fue directamente al palacio de Carlos V y aquéllos actuaron sólo como intermediarios en la compra pero, en cualquier caso, estaría justificada la noticia del documento citado por Gómez Moreno de que un miembro de la familia del marqués de Santa Cruz vendió la obra al palacio imperial.

De todo lo expuesto, concluimos que esta chimenea del palacio de Carlos V fue elaborada con mucha probabilidad en el taller de Gian Giacomo della Porta en Génova, quizás después de la disolución de la sociedad que éste tenía con su hijo Guglielmo y con Niccolò da Corte. Forma parte de un grupo de chimeneas genovesas de gran calidad artística, aunque producidas casi en serie, que se pusieron de moda, como tantas obras de arte italianas, entre la nobleza europea<sup>16</sup>. Sin embargo, la de Granada presenta mayor grado de elaboración y de unidad en sus elementos. Destaca por el relieve de Leda y el cisne, que constituye la pieza decorativa principal de la obra, situado en un lugar en el que los otros ejemplares presentan bien temas heráldicos, bien temas mitológicos relacionados con el fuego en consonancia con la funcionalidad de la pieza. El carácter excepcional de este relieve le hace merecedor de un estudio independiente.

En la literatura griega, el mito de Leda, casada con el rey de Esparta Tindáreo y amada por Zeus, presenta distintas variantes<sup>17</sup> y la versión de su unión con Zeus metamorfoseado en cisne es algo tardía: la hallamos por primera vez en varios pasajes de Eurípides. El más narrativo de ellos se encuentra en el prólogo de la *Helena*, fechada en el 412 a. C., donde la protagonista dice: ... *Mi padre es Tindáreo; pero es fama que Zeus, bajo la apariencia de un cisne, llegó volando*

16. E. PARMA ARMANI, "Una svolta internazionale...", pág. 280; cita el encargo por Jean de Boussu, gran escudero de Carlos V, a Antonio di Novo da Lancio y Giovanni Maria da Passallo, de dos chimeneas según el modelo de una del palacio Doria. R. LÓPEZ TORRIJOS, "La scultura genovese in Spagna", ..., pág. 379, cita once chimeneas de mármol blanco y piedra negra bastante posteriores, ya de la segunda mitad del s. XVI, sin aclarar su procedencia, pero de obvia ascendencia genovesa, que se instalaron en el palacio del Viso del marqués de Santa Cruz. Las dos del salón principal presentan pequeños hermas en el frontal y un coronamiento de grandes volutas con un pabellón en el centro en el que había esculturas, hoy mutiladas, que representaban a Júpiter.

17. Cf. STOLL, "Leda", *Roschers Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* II 2, 1894-97, cols. 1922-25. Eitrem, "Leda", *RE* XII 1, 1924, cols. 1116-1121. L. KAHIL - N. ICARD-GIANOLIO, "Leda", *LIMC*. vol. VI, Zurich, 1992, págs. 231-232.



*hasta mi madre Leda, fingiendo huir de la persecución de un águila, si es que la historia es fidedigna*<sup>18</sup>. *Cuenta Antífild*<sup>9</sup> *que la unión amorosa se produjo en Esparta, en las riberas del Eurotas.*

Esta versión del mito sería la más extendida a partir de Eurípides y la que dio lugar a la mayoría de las representaciones artísticas en la antigüedad a partir del 400 a. C. aproximadamente. No veremos aquí representaciones de otras versiones o aspectos del mito y nos ocuparemos tan sólo, de forma sumaria, de aquéllas que presentan la unión de Leda con el cisne<sup>20</sup>; podríamos establecer, aunque la clasificación sea excesivamente simplista, tres tipos principales con independencia de la gran variedad de soportes en que aparecen (cerámica, gemas, terracotas, esculturas exentas, relieves, pinturas murales, mosaicos y espejos).

En un primer tipo, el aspecto erótico del tema apenas si está sugerido y lo más importante es la connotación religiosa del mito. Muchos artistas siguen la versión de Eurípides: Leda aprieta al cisne contra ella con una mano y con la otra levanta su manto para protegerlo del águila. La representación más difundida por las numerosas copias de época helenística y romana es el grupo atribuido al escultor Timoteo, fechado alrededor del 370 a. C. Copias muy conocidas son la del Museo Capitolino de Roma y la del Museo del Prado de Madrid<sup>21</sup>, réplica romana de alrededor del 130-140 d. C. Leda acoge al cisne todavía con confianza; sin embargo, el erotismo sugerido por la semidesnudez del cuerpo femenino y su contacto con el del ave permite ya prever un tema que todavía no se representaba en el arte del siglo IV a. C: la unión amorosa de Leda y el cisne, que sería muy frecuente en el arte del periodo helenístico.

El segundo tipo muestra las claras intenciones del cisne de unirse a Leda; se explota el aspecto erótico de la leyenda aunque sin perder las connotaciones religiosas. El ave suele tener un tamaño enorme, igual o superior al humano; se abalanza sobre la mujer y la domina, pero ella aún no se entrega y ofrece cierta

18. Eurípides, *Helena*, 17-21.

19. *Antología Palatina* V, 307.

20. Para el extenso *corpus* de las distintas representaciones del mito, cf. HÖFER-BLOCH, "(Leda) Leda in der Kunst", *Roschers Lexikon...*, II 2, 1894-97, cols. 1925-27. L. KAHIL - N. ICARD-GIANOLIO, "Leda", *LIMC* ..., págs. 232-246. I. KRAUSKOPF, "Leda (in Etruria)", *LIMC*, vol. VI, Zurich, 1992, págs. 246-249. A. DIERICH, "Leda - Schwan - Gruppen in der Glyptik und ihre monumentale Vorbilder", *Boreas*, 13, 1990, 37 - 50.

21. Agradecemos al Dr. Stephan Schröder, miembro del Instituto Arqueológico Alemán de Madrid, su generosa aportación del estudio de esta escultura, que aparecerá publicado en el vol. II del *Catálogo de la Escultura Clásica* del Museo del Prado.

resistencia. El tipo iconográfico podría definirse como *symplegma*<sup>22</sup> o lucha amorosa. Encontramos estas representaciones griegas y romanas en relieves, gemas, sarcófagos y también en pies de mesa inspirados en las decoraciones de estos últimos<sup>23</sup>. Deben derivar de un prototipo cuya réplica más antigua conocida es un relieve procedente de Argos, del s. III a. C., expuesto en el Museo Británico. El cisne abraza a la amada con un ala, posa sus patas sobre los muslos de Leda y con el cuello describe una curva admirable para someter brutalmente a la mujer apretándole la nuca con el pico. Ella, de pie, con la cabeza agachada por la presión del pico del ave, se encorva, dobla las rodillas y se encoge intentando subir con una mano el vestido deslizado entre sus piernas. Otro sutil síntoma de resistencia se puede apreciar en el talón izquierdo levantado, y por tanto también la rodilla, de Leda.

Un tercer tipo está constituido por numerosas representaciones en que Leda no ofrece ninguna resistencia y se entrega complaciente a los deseos del cisne. Las posturas son variadas aunque es más frecuente la de Leda recostada acogiendo al cisne entre sus piernas flexionadas. Se encuentra, entre otros, en soportes tales como relieves de terracota y de sarcófagos y gemas talladas.

El mito de la unión amorosa de Leda y Zeus transformado en cisne se convierte en un tema bastante común en el arte italiano del Renacimiento y de allí se extendió a otros lugares de Europa; en su difusión desempeñó un importante papel la pintura de Miguel Ángel, hoy perdida, conocida a través de numerosas copias, tanto cuadros al óleo como dibujos, grabados e incluso esculturas. Numerosos artistas de dentro y fuera de Italia, influidos por Miguel Ángel, recrearon la leyenda mítica en cuadros, dibujos, grabados, relieves, medallas y gemas; en estos dos últimos soportes fue un tema favorito hasta el siglo XIX<sup>24</sup>.

El motivo de la resurrección de modelos griegos y romanos de Leda en el caso de Miguel Ángel podemos encontrarlo en su cultura humanística y en su pertenencia a los círculos neoplatónicos de la Florencia de su tiempo;

22. Así L. KAHIL - N. ICARD-GIANOLIO, "Leda", *LIMC* ..., pág. 233. El término griego, utilizado en la antigüedad para denominar a un grupo escultórico que representa a un par de luchadores con sus extremidades entrelazadas, lo aplicó Plinio, *HN*, 36. 24, 35 a una representación de tema erótico, *Pan y Olimpo*, comparable a la que nos ocupa, por lo que puede entenderse en el sentido de *lucha amorosa*.

23. Sobre la procedencia de los modelos para los pies de mesa, cf. H. WIEGARTZ, "Leda und der Schwan in der kaiserzeitlichen attischen Plastik", *Boreas*, 6, 1983, págs. 168-196.

24. Para las representaciones del Renacimiento, y sus antecedentes antiguos, que presentan el mismo tipo utilizado por Miguel Ángel, cf. E. R. KNAUER, "Leda". *JBerlMus*, 11, 1969, 5 - 35.

representantes de esta corriente filosófica como Marsilio Ficino y Pico della Mirandola, revivieron la concepción del amor divino de los neoplatónicos antiguos, especialmente de Plotino, e interpretaron al ser mortal amado por Zeus como una metáfora del alma humana amada por el Ser Supremo, que la saca de su entorno material y la lleva consigo. Extenderse aquí sobre este asunto estaría de más cuando lo ha tratado de forma admirable E. Panofsky<sup>25</sup>. En las numerosas representaciones renacentistas del mito de Leda podría verse la onda expansiva procedente de los círculos neoplatónicos florentinos y de la influencia de Miguel Ángel en otros artistas; también podrían incluirse otros temas mitológicos tratados, como unos grabados de Perino del Vaga sobre *los amores de los dioses* a los que más adelante nos referiremos.

E. Wind<sup>26</sup> une, a la concepción neoplatónica del amor divino, la observación de A. Michaelis<sup>27</sup> de que la iconografía de la Leda de Miguel Ángel es deudora de prototipos grecorromanos, concretamente de dos relieves de sarcófagos<sup>28</sup>, uno de los cuales estaba con seguridad en Roma en el siglo XVI y Miguel Ángel debió de conocerlo directamente o a través de un dibujo. El artista captó en ellos el sentido neoplatónico: morir sería como ser amado por un dios y participar a través de él en la felicidad eterna. Wind encuentra una confirmación de su teoría en el hecho de que Miguel Ángel utiliza el mismo modelo iconográfico de Leda para su escultura de la Noche en la tumba de Giuliano de Medici en Florencia.

25. *Estudios sobre iconografía*, ed. esp., Madrid, 1972, capítulos "El movimiento neoplatónico en Florencia y el Norte de Italia" y "El movimiento neoplatónico y Miguel Ángel", págs. 189-319. Panofsky no hace referencia explícita al mito de Leda, sino al de Ganimedes, también dibujado por Miguel Ángel.

26. *Los misterios paganos del Renacimiento*, ed. esp., Barcelona, 1972, capítulo "Amor como dios de la muerte", págs. 155 - 171.

27. "Michelangelos Leda und ihr antikes Vorbild", *Straßburger Festgruß an Anton Springer*. 1885.

28. Acerca de éstos, cf. H. SICHTERMANN, "Leda und Ganymed", *MarbWPr*, 1984, (*Symposium über die antiken Sarkophage*, Pisa, 1982), págs. 43-57. E. R. KNAUER, "Leda" ..., pág. 13 y fig. 10. L. KAHIL - N. ICARD-GIANOLIO, "Leda", *LIMC* ..., págs. 242-243. Ambos sarcófagos presentan, junto con el de Leda, sendos relieves con el mito del rapto de Ganimedes; tal coincidencia ha originado diversas especulaciones sobre el significado de estos mitos en relación con la muerte. H. WIEGARTZ, "Leda und der Schwan...", pág. 184, está en desacuerdo con tales especulaciones y piensa que no existe una intención específica más que la puramente estética, ya que son muy numerosas las representaciones de mitos de toda clase en los relieves de sarcófagos antiguos.

Sin embargo, no está probada ni es segura la deuda directa de la Leda de Miguel Ángel con los sarcófagos antiguos. Ya en la Edad Media se usaban, engastadas en nuevas joyas, gemas griegas y romanas con tallas de escenas mitológicas. En el Renacimiento no sólo eran conocidas, sino que su forma redonda u oval era reproducida en nuevas gemas, camafeos e incluso dibujos, pinturas y relieves que trataban los mismos temas míticos. Estos pequeños objetos de arte y otros<sup>29</sup>, como lámparas de terracota, circulaban con más facilidad y, por tanto, serían más conocidos que las obras mayores. Se representaba en muchos de ellos la unión de Leda y el cisne<sup>30</sup> según el tipo de mujer recostada y el ave sobre ella. Una gema con este modelo iconográfico que hoy se halla en el Museo Nacional de Nápoles y que formó parte de la colección de Lorenzo de Medici desde 1471, pudo haber sido conocida por Miguel Ángel<sup>31</sup>. Tanto el cuadro de Miguel Ángel como la mayoría de las obras del Renacimiento presentan el modelo de Leda recostada; todas ellas, a pesar de sus variantes, proceden del tercer tipo que ha quedado establecido para la antigüedad clásica<sup>32</sup>.

El segundo, en el que figura Leda de pie, encorvada y con las rodillas flexionadas y el cisne apoyando las patas sobre sus muslos, no parece haber tenido aceptación en el Renacimiento: está reproducido, que nosotros sepamos, tan sólo

29. E. R. KNAUER, "Leda"..., los considera como antecedentes más probables de la obra de Miguel Ángel, así como de las de otros artistas, que los relieves de sarcófagos. Cita una tabla de Rubens, considerada copia de la Leda de Miguel Ángel, de una colección privada inglesa, que tuvo originariamente una composición en forma oval, según revela su examen con rayos-X. En el mismo artículo se estudian gran cantidad de obras del Renacimiento sobre el tema y sus antecedentes antiguos.

30. Una extensa relación de gemas romanas con el mito de Leda y el cisne puede verse en el estudio de A. DIERICHS, "Leda - Schwan - Gruppen..."

31. Cf. PH. PRAY BOBER - R. RUBINSTEIN, *Renaissance artists & antique sculpture. A handbook of sources*, Londres, 1986, pág. 54.

32. Así E. R. KNAUER, "Leda".... Por otra parte, es muy conocida a través de réplicas la tabla, hoy perdida, pintada por Leonardo da Vinci, en la que Leda está de pie. Es poco usual y, según Knauer, p. 33, n. 69, también debe de estar inspirada en algún modelo iconográfico antiguo. Llama la atención, en la réplica de la col. Spiridon de Roma, la presencia de dos huevos eclosionados de los que salen dos parejas de gemelos, los hijos de Leda. En ello se ha querido ver una alusión a los mitos cosmogónicos del orfismo (así, por ejemplo, KNAUER, p. 32, n. 68 y WIND, págs. 169-171). Sobre el significado del huevo en la cosmogonía órfica, cf. J. HAUSSLEITER, "Ei", *RAC*, IV, 1959, cols. 731-745.

en cuatro dibujos<sup>33</sup>. Habría que sumarles la representación de la chimenea del palacio de Carlos V que, por tratarse de un relieve, constituiría una pieza quizás única en el Renacimiento.

Nos parece asombroso el motivo elegido para decorar una chimenea: en otras es un blasón o un tema grecorromano relacionado con el fuego. En la época en que ésta se labró, se conocían numerosas representaciones de Leda y el cisne tanto antiguas como renacentistas. Pero el diseñador del relieve de Granada se aparta de las más difundidas en su época y se inspira directamente en otra de la antigüedad grecorromana de tipo distinto al habitual. Quizás tuvo algo que ver en su diseño Perino del Vaga, cuya influencia en los della Porta fue bastante amplia y, como ya hemos visto antes, inspiró la ornamentación de otras chimeneas. Se sabe también que Guglielmo della Porta ejecutó relieves mitológicos en Génova a imitación de los frescos que Perino pintaba en el palacio Doria entre los años 1528 y 1538, que influyeron profundamente en el arte genovés. Perino decoró numerosas estancias del palacio Doria con frescos y estucos de asunto mitológico<sup>34</sup>, al que ya había dedicado su atención con anterioridad, pues había realizado en Roma junto con Rosso Fiorentino una serie de grabados titulada *Los amores de los dioses*<sup>35</sup>. Es, pues, posible que los dibujos y pinturas de del Vaga influyesen en la decoración de la chimenea de Granada ejecutada en el taller de los della Porta. La elección concreta del tema pudo corresponder a los artistas del mismo, pero quizás pesó la decisión del marqués de Santa Cruz, que conocía el palacio Doria y compartiría con el almirante genovés el gusto por los temas mitológicos. Es muy posible que el cliente hubiese pensado instalar la chimenea en un espacio concreto de su palacio, una estancia privada como podría ser una alcoba, y ello explicaría la elección de un tema mitológico de carácter erótico.

La forma del relieve podría inducir a pensar que la fuente de inspiración del tema representado fue una gema; pero consideramos que éstas, por su difusión

33. Cf. Ph. PRAY BOBER - R. RUBINSTEIN, *Renaissance artists & antique sculpture*. ... p. 53. Aunque no hemos podido ver los dibujos, citamos la referencia a uno de ellos en esta obra por el interés que pueda tener para la pieza que estudiamos: " 'Mantegna' skb., Berlin. f. 91: swan with shorter wings. *two figures added to foreground*." (la cursiva es nuestra).

34. Entre otras muchas salas, una denominada "de Júpiter" por los temas representados. Cf. P. ASKEW, "Perino del Vaga's decorations for the palazzo Doria, Genoa", *The Burlington Magazine*, 98, 1956, págs. 46-53. B. DAVIDSON, "Drawings by Perino del Vaga for the palazzo Doria, Genoa", *The Art Bulletin*, 41, 1959, págs. 315-326.

35. Cf. P. ASKEW, "Perino del Vaga's decorations...", pág. 49, n. 3.

y por el aprecio del que gozaban<sup>36</sup>, pudieron influir tan sólo en su aspecto oval. Contemporáneo es otro relieve en mármol, de Pierino da Vinci (1531-1554)<sup>37</sup>, que sigue el modelo común en el Renacimiento: Leda recostada y el cisne sobre ella; al fondo, una palmera muy pequeña, un árbol y la vista de una ciudad. La obra tiene una forma oval perfecta, por lo que es muy probable que se inspirase en una piedra preciosa. En cambio el relieve de Granada, de 50 cm. por 90 cm., presenta un alargamiento que no corresponde exactamente a los óvalos de las gemas y que se debe a los árboles y figuras añadidas a ambos lados; no es un óvalo, sino un rectángulo con las esquinas y los lados verticales redondeados, pues un rectángulo normal no armonizaría con la parte de la chimenea en que se encaja: ya hemos visto ejemplos de otras chimeneas en los que el mismo lugar está ocupado por un tondo o un óvalo vertical. Cuando aún no se conocía que formaba parte de la chimenea, el relieve era considerado antiguo, a lo que contribuyó sin duda su tipología inusual en el Renacimiento; pero no se entendía su forma "oval", por lo que se llegó a suponer que le habían ocultado las esquinas<sup>38</sup>.

Existen gemas antiguas con Leda de pie encorvada y el cisne apoyando las patas sobre sus muslos, aunque por lo general presentan una divergencia con el modelo que estudiamos, ya que el cisne acerca su pico al rostro o la boca de Leda y raramente le oprime la nuca<sup>39</sup>. Proceden de relieves helenísticos o de otros derivados de época romana. También uno de éstos debe de ser la fuente directa del de la Alhambra. Entre los primeros, ya hemos mencionado el de Argos que se encuentra en el Museo Británico. Entre los segundos, uno procedente de Brauron que está en el Museo Nacional de Atenas, y dos de Afrodiasias en los que figura un Eros tras el cisne<sup>40</sup>. Son casi cuadrados y de pequeñas dimensiones, como el de

36. Ya desde la antigüedad, incluso en época cristiana, y en la Edad Media, a causa de las virtudes especiales que la astrología atribuía a las piedras preciosas. Cf. J. SEZNEC, *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y Renacimiento*, trad. esp., Madrid, 1985.

37. Mus. Berlin - Dahlem, sección de escultura. Cf. E. R. KNAUER, "Leda"..., págs. 30-31.

38. Cf. E. HÜBNER, *Die antike Bildwerke in Madrid und Spanien*, Berlín, 1862, pág. 310: *...ein kleines Relief ... welches mir antik zu sein schien*. J. Overbeck, *Griechische Kunstmythologie*, Leipzig, 1889, vol. II, 1, pág. 505, no está seguro de su antigüedad y sospecha que el relieve puede ser del s. XVI; piensa que la forma oval es producida por la cal que oculta las esquinas al encontrarse el relieve encastrado en una pared.

39. De las veinticinco gemas romanas de este tipo que cataloga A. DIERICH, "Leda-Schwan - Gruppen...", sólo en un caso el cisne oprime el cuello de la heroína (pág. 48). Algunas de ellas incluyen también un árbol o un Eros. En la relación de gemas que ofrece esta autora, son mucho más numerosas las que siguen otros tipos iconográficos.

40. Cf. L. KAHIL - N. ICARD-GIANOLIO, "Leda"..., pág. 241.

Brauron, que tiene una altura de 0,50 m. Especialmente próximo al relieve de la chimenea es otro romano, copia de un original helenístico, que forma parte de la colección Medinaceli desde el siglo XIX<sup>41</sup> y que pudo ser conocido en Roma desde finales del siglo XV<sup>42</sup>. Presenta ligeras variantes respecto a los anteriores: los dos talones de Leda están asentados sobre el suelo, el pico del ave se posa sobre la nuca de ella con suavidad y en la parte izquierda del relieve hay una palmera. (Ver figura nº 1).

En el de la chimenea granadina, el cisne no toca a Leda con su pico sino que posa delicadamente su cabeza sobre el hombro, cuello y cara de Leda. También aquí ella asienta los dos talones sobre el suelo y a la izquierda hay una palmera aunque su diseño es diferente. No guarda, por tanto, una similitud exacta con ninguno de los relieves antiguos conocidos, aunque es evidente que sigue el mismo tipo iconográfico<sup>43</sup>.

Para los añadidos laterales en cambio no existe paralelo alguno con las representaciones antiguas. En ellas hemos visto que se puede encontrar una palmera, un árbol o incluso un tercer personaje, Eros, que desempeña una función en la escena: empujar o animar al cisne a cumplir su cometido. En el relieve de la chimenea, el tema central está enmarcado por una palmera a la izquierda, y a la derecha por un árbol del que cuelga un gran paño, quizás con el objeto de ocultar la escena y conferirle una intimidad no conseguida, pues dos sátiros la espían con evidente lascivia, uno escondido tras la palmera y otro detrás del árbol apartando la tela. Los sátiros y el paño son elementos nuevos que no encontramos en las representaciones antiguas, así como el río y la ciudad amurallada labrados bajo el cuerpo del cisne en relieve gradualmente *schacciato* para dar sensación de perspectiva. Esta forma de paisaje es propia del Renacimiento y la podemos ver,

41. Sólo la bibliografía más actual ubica la pieza en Sevilla: PH. PRAY BOBER - R. RUBINSTEIN, *Renaissance artists & antique sculpture...*, pág. 53. Allí se encuentra actualmente en la Casa de Pilatos. Las demás referencias bibliográficas la ubican en Madrid: E. HÜBNER, *Die antike Bildwerke...* pág. 241, nº 558. J. OVERBECK, *Griechische Kunstmythologie...*, págs. 504-5. S. REINACH, *Répertoire de reliefs grecs et romains*. París, 1912, vol. II, lám. 192, nº 5. F. BROMMER, *Denkmälerlisten zur griechischen Heldensage*, Marburg, 1976, vol. III, pág. 211, nº8. H. WIEGARTZ, "Leda und der Schwan..."..., pág. 172.

42. Cf. PH. PRAY BOBER - R. RUBINSTEIN, *Renaissance artists & antique sculpture...*, pág. 53.

43. Ya J. OVERBECK, *Griechische Kunstmythologie...* pág. 505, señaló el singular parecido entre el relieve de la col. Medinaceli y el de la Alhambra, añadiendo que en este último la representación es aún más débil y menos fresca respecto al original.

por ejemplo, en el relieve de Pierino da Vinci o en la tabla de Leonardo.

La elección de este tipo iconográfico de Leda y el cisne para la decoración de la chimenea se debe al hecho de tratarse de un relieve, ya que entre los antiguos era el tipo más destacado. La recuperación en el Renacimiento de este modelo<sup>44</sup>, que antes hemos definido como *symplegma* o lucha amorosa, podría responder también a los ecos de los círculos neoplatónicos florentinos a pesar de su diferencia conceptual con el tipo de Leda recostada más habitual en aquella época, entendiéndose en este caso la resistencia al amor como reprochable gesto de avaricia del alma de la persona amada<sup>45</sup>. Pero es difícil apreciar ya tales connotaciones en el relieve que nos ocupa, sobre todo si se tiene en cuenta a los lascivos sátiros que observan el *symplegma* de Leda y Zeus.

El relieve no se encuentra aislado en el conjunto de la chimenea. Las numerosas llamaradas que vemos en ella están, por supuesto, en relación con la utilidad práctica de la pieza, pero también con el fuego de los rayos de Zeus; esta referencia se hace más explícita en la campana de piedra negra que lo rodea, en la que están labrados dos haces de rayos en forma de madeja fusiforme atada por uno de ellos. Además, los sátiros que espían la unión amorosa tienen su correspondencia en la parte inferior de la chimenea en los dos hermas de parecido aspecto que sujetan el entablamento. Posiblemente estos últimos fueron los que causaron la aparición de los otros dos en el relieve. De todo ello se deduce que las distintas partes de la chimenea están estrechamente relacionadas entre sí dentro de una estructura organizada y elaborada.

44. Aún sigue vigente en nuestro siglo: el poeta W. B. Yeats se inspira para su soneto de 1923 "Leda and the swan" en el relieve de Argos del Museo Británico y el pintor danés contemporáneo Arne Haugen Sørensen, que se inspira a su vez en Yeats, ha realizado numerosas pinturas de Leda y el cisne cercanas al modelo que estudiamos. Cf. M. SAABYE, *La metamorfosis de Leda*, Copenhague, 1991.

45. M. CIANCHI, "Alcune considerazioni sui bassirilievi di Pierino da Vinci", *Pierino da Vinci. Atti della giornata di studio. Vinci, 26 maggio 1990*, Florencia, 1995, págs. 47-55, explica en este sentido el relieve de Pierino da Vinci de *Pan y Olimpo*, Mus. Naz. del Bargello, Florencia, que corresponde al tema clásico de la escultura mencionada por Plinio y que presenta interesantes concomitancias iconográficas con el relieve que estudiamos.





Figura nº 1.



Foto nº 1



Foto nº 2.

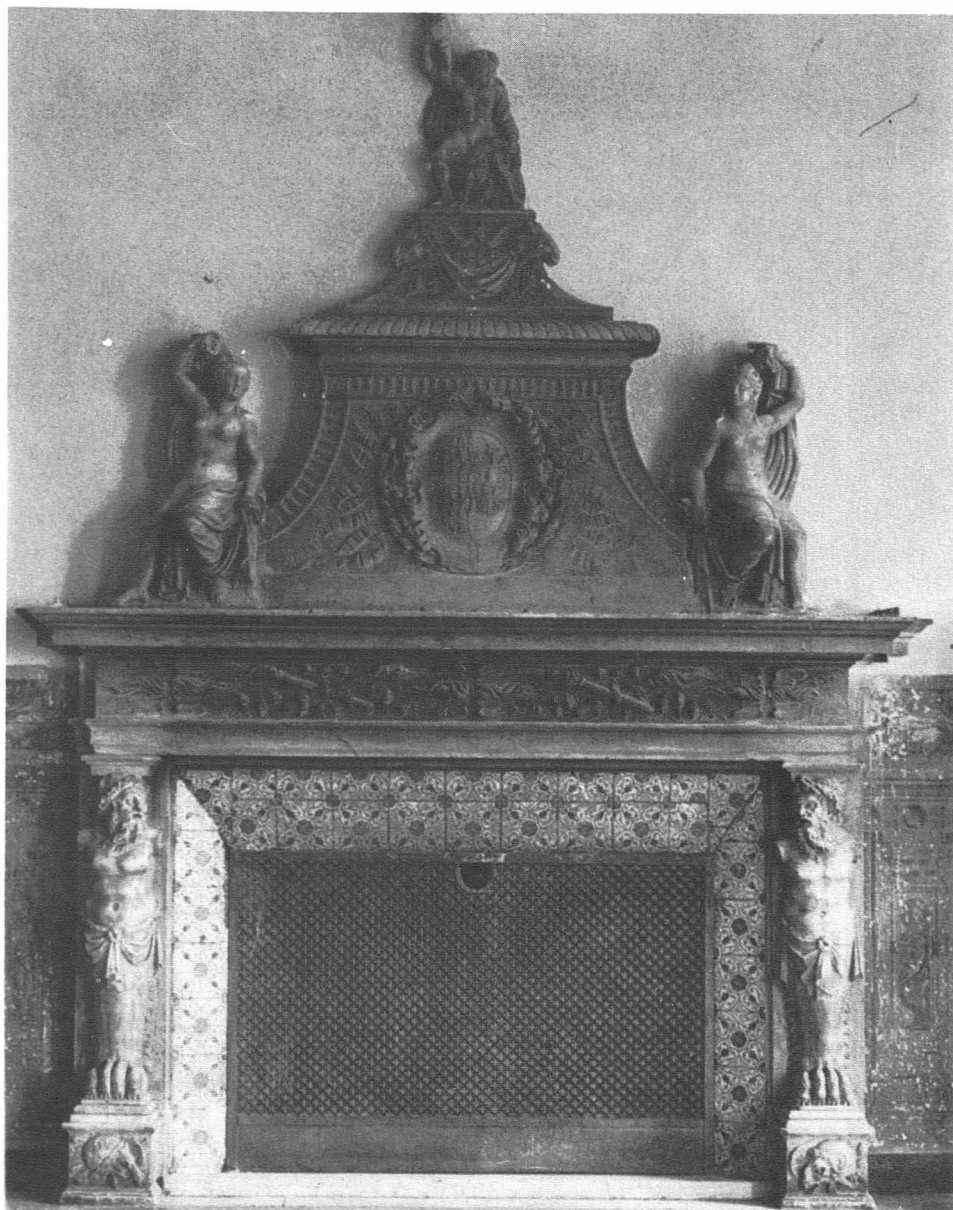


Foto nº 3.

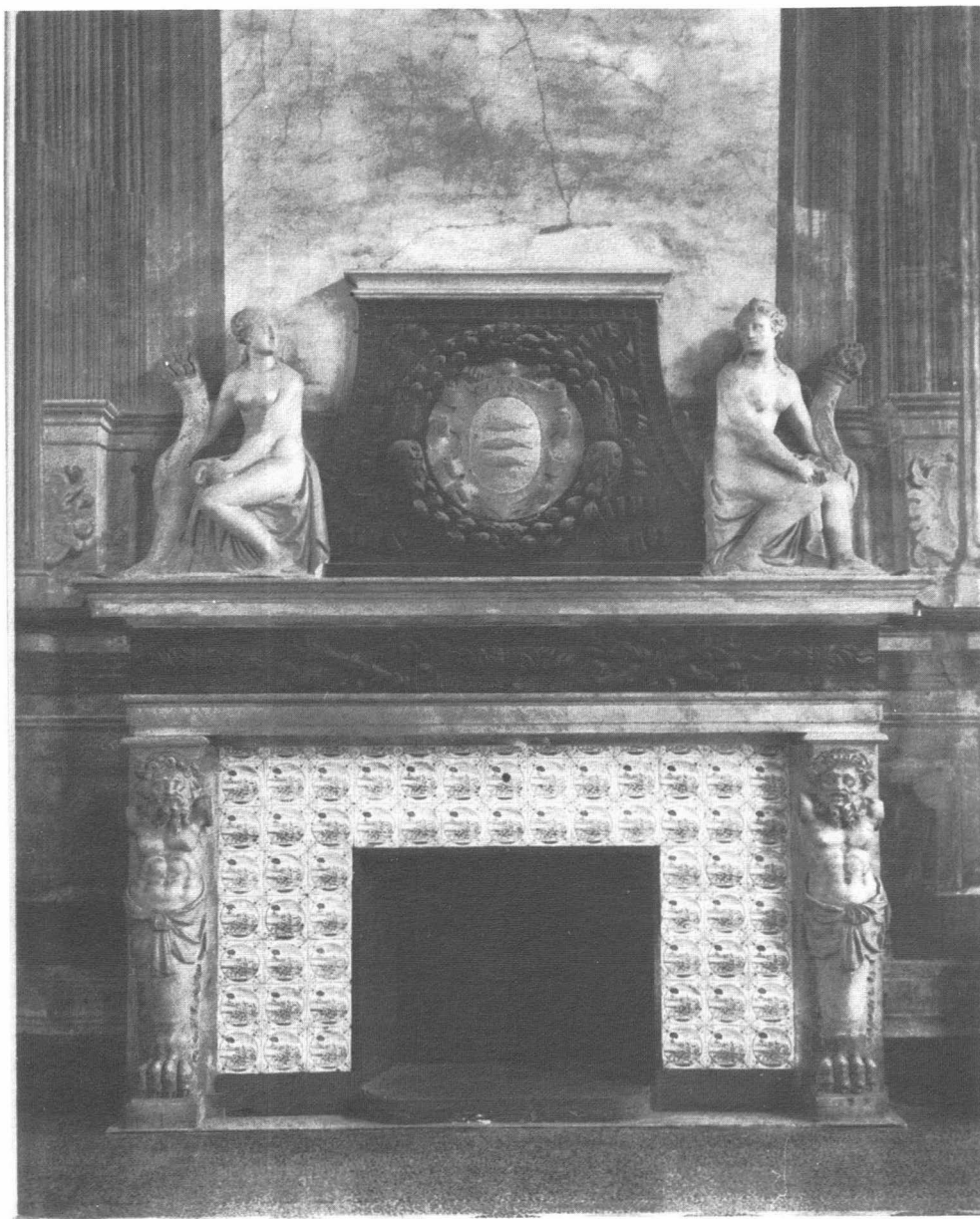


Foto nº 4.