

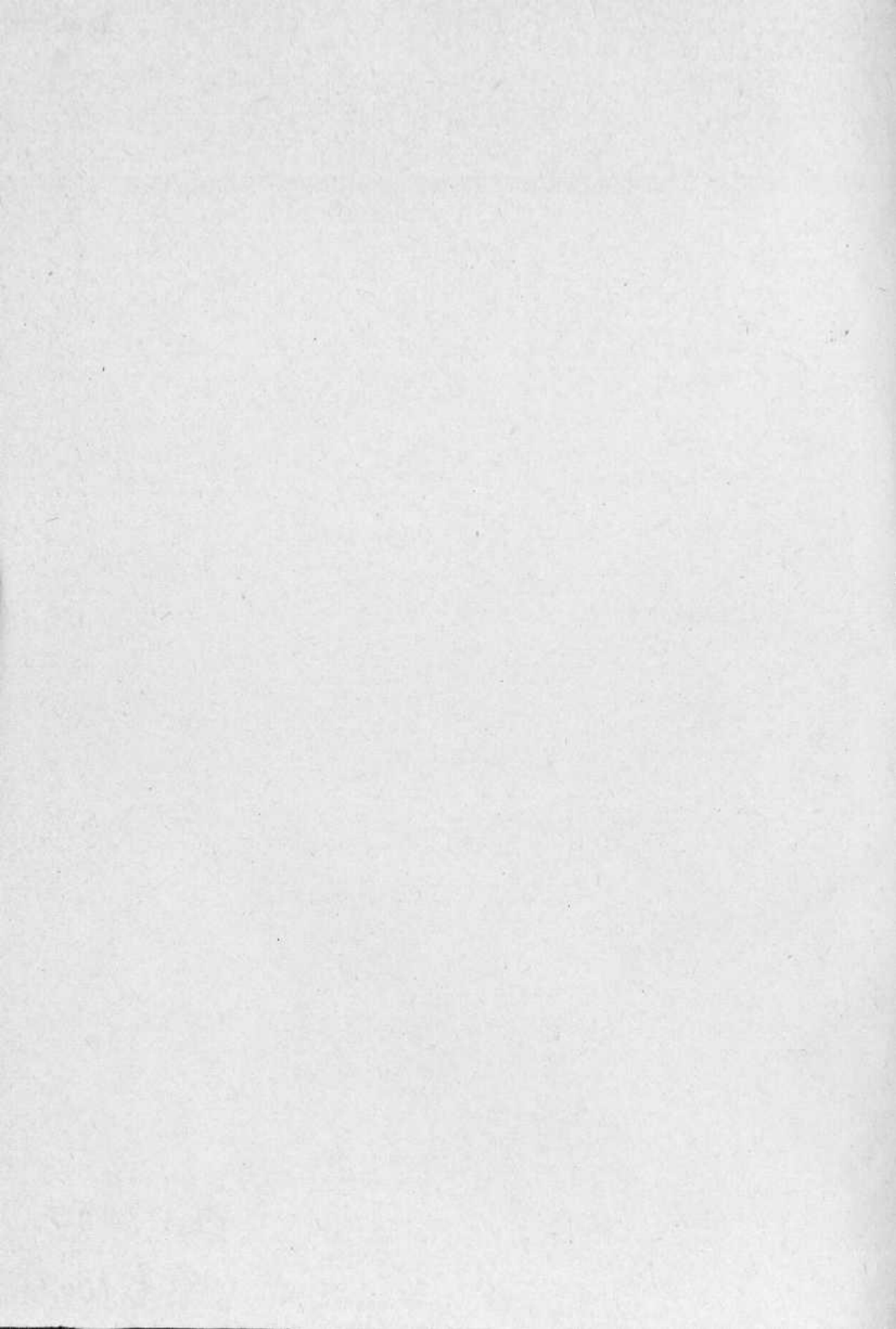
ESCULTURA DE CARRARA
EN ESPAÑA

por el

MARQUES DE LOZOYA C. 1124069

INSTITUTO DIEGO VILAZOQUE, DEL CONSEJO
DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
MADRID, 1911

t. 100668





ESCULTURA DE CARRARA EN ESPAÑA

POR EL
MARQUES DE LOZOYA

*INSTITUTO DIEGO VELAZQUEZ, DEL CONSEJO SUPERIOR
DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS
MADRID, 1957*

ESCULTURA DE CARRARA EN ESPAÑA

JUAN DE CONTRERAS
CARRERAS DE LOZOYA

A R T E S Y A R T I S T A S

ESCULTURA DE CARRARA EN ESPAÑA

POR

JUAN DE CONTRERAS
MARQUES DE LOZOYA



INSTITUTO DIEGO VELÁZQUEZ, DEL CONSEJO
SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

MADRID, 1957



R.78480

A R T E S Y C R I S T A L

ENCUENTRO DE CARBON
EN ESPAÑA

PLAN DE COYUNTURA
MARQUÉS DE LOS RIOS



CARRARA Y SEVILLA

En toda la primera mitad del siglo XVI afluye sobre España una constante inmigración de escultores italianos. Poco a poco se advierte en los documentos la presencia de nombres itálicos que van desplazando los de alemanes, borgoñones y neerlandeses; ahora saltan a la vista en contratos y cartas de pago, donde los apellidos de procedencia son tan frecuentes, los de poblaciones o comarcas de Italia, como antes los de los Países Bajos, las riberas del Rhin o el Nordeste de Francia. La calidad de estos artistas viajeros es muy varia pero, dejando aparte alguna poderosa personalidad como la de Pietro Torrigiani, parece como si hubiese entre todos estos hombres de origen tan diverso: florentinos, genoveses, napolitanos o lombardos, una cierta unidad en el concepto y en el procedimiento; como un acento común de escuela o de taller. Esta unidad la da Carrara o, por mejor decir, la serie de talleres escalonados entre las montañas ligures y el mar, a donde acudían escultores y artesanos de toda la Península y, singularmente, de las comarcas del norte. En aquellas laderas Italia, en todo afortunada, posee las vetas de mármol blanco, de grano finísimo y compacto, sin manchas ni oquedades, más famosas del mundo. Con la agudeza mercantil que es en las repúblicas italianas patrimonio de todos: grandes señores o plebeyos, artistas o negociantes, se monta un inmenso negocio de exportación que se extiende por toda Europa, desde Portugal a la Moscovia o hasta los archipiélagos helénicos. En Génova estaban las oficinas de este gran negocio, en el cual intervenían banqueros, notarios y mercaderes.

"La ciudad del mármol—escribe E. Bertaux—era el puerto del mármol" pero como la exportación de bloques en bruto era un mal negocio, pues se cargaban las naves con un peso y un volumen inútiles, los negociantes crearon una serie de talleres de los cuales salían las piezas labradas que se dispersaban por todas partes. A veces acudían a ellos grandes artistas, atraídos por las facilidades que represen-

taba una comarca en que la primera materia era tan abundante y tan fácil encontrar expertísimos auxiliares. Este es el caso de Bartolomé Ordóñez que, abrumado de encargos españoles, se traslada a Carrara donde monta una oficina. Pero acaso la base principal del negocio de exportación estuviese en la obra de los artífices locales, hábiles y rutinarios que se dedicaban a la fabricación en serie de púlpitos y de fuentes, de dinteles y de sepulcros que fueron por todas partes, a pesar de su endeble calidad artística, grandes propagadores del renacimiento. De este ambiente singular en que es difícil distinguir al escultor del hábil cantero; en que faltaba genio y sobraba habilidad, se motiva que aun las obras más importantes, que asombran por su elegancia y por su exquisita perfección, acusen una cierta blandura amanerada que hace recordar con añoranza los rudos trabajos de los artesanos medievales. A veces los mismos maestros emprendían el viaje para ajustar las obras en su emplazamiento y hacer los retoques finales: "Génova—ha escrito Emilio Bertaux—al mismo tiempo que los mármoles exportaba los marmolistas."

España, en pleno optimismo triunfal, rica con el oro de América que se traduce en fundaciones fastuosas, es el gran cliente de los negociantes ligures de mármoles esculpidos. Solamente la Francia de Luis XII, que señoreó algún tiempo la ciudad, pudo hacerle competencia, pero la moda de los mármoles ligures se apaga cuando se desvanece el efímero dominio y, sobre todo, con la muerte del Rey. Sevilla fué, en España, la gran factoría de este comercio. Pocos mercados de tan pingüe rendimiento tendrían las *botteghe* de Génova y los barracones de Carrara. La ciudad, en la que rendían viaje las flotas de las Indias, disputaba a Lisboa la primacía del comercio ultramarino y la ganancia en aquel tiempo venía a redundar en piadosas fundaciones o en casas señoriales. Los mármoles jugaban maravillosamente con los azulejos y las yeserías policromas para componer esas alegres sinfonías, entre moriscas y renacientes, que son en Sevilla palacios y conventos.

Eran muchos los mercaderes que acudían a la ciudad para la contratación de los productos indios y buscaban en la importación de mármoles un camino más por donde el oro de las Indias fuese en Génova enterrado, y estas factorías, que exportaban azúcar, especias y palo del Brasil, importaban por docenas columnas y capiteles, fuentes y portadas. Pero hay, además de esta razón de orden comercial, otra de muy diferente índole: es la preferencia del gusto, todavía un poco provinciano, aún ineducado en las esencias renacentistas, de los me-

cenas españoles, que se extasiaban ante la amanerada perfección de los talleres ligures. Mario Salmi, que recientemente se ha ocupado de la influencia en España de los arquitectos lombardos, ha podido escribir lo siguiente: "Entre tantos italianos como trabajan en España—florentinos, lombardos, napolitanos—es posible distinguir una serie de matices, aun cuando sus personalidades no aparezcan demasiado definidas. Pero una conclusión me parece cierta: que toda la producción del primer renacimiento en España (sea obra de italianos o de españoles italianizantes) va unida a un gusto no florentino, sino lombardo, iniciador de aquellas relaciones que en la segunda mitad del *cinquecento* han de ser constantes."

PACE GAZINI Y ANTONIO M. DI APRILE:
LOS SEPULCROS DE DON PEDRO ENRIQUEZ
Y DOÑA CATALINA DE RIBERA

Desde antiguo era ponderada por eruditos y viajeros la extraña perfección de los sepulcros de don Pedro Enriquez y de su esposa, que estuvieron en la Cartuja sevillana de las Cuevas (láms. I-II). Los menciona Gonzalo Fernández de Oviedo, y Francisco de Holanda incluye entre las "Aguilas" al genovés que hizo el mausoleo de la cartuja de Sevilla. Un viajero italiano, Norberto Caimo (*Lettere d'un vago italiano*, Pittsburgo, 1764) escribe: *E si naturalmente effigiato che di più non avrebbe potuto far uno scarpello*; un erudito local, González de León (Noticia artística de Sevilla, 1844), tenía a estos sepulcros como lo más grandioso que pudiera inventar el cincel, olvidando quizás demasiado que no lejos se guardan las obras de Torrigiano y de Montañés. Un juicio parecido formula don Pascual Madoz en su famoso diccionario (1849).

Los sepulcros están firmados: en la escocia del de don Pedro se lee:

ANTHONIVS MARIA DI APRILIS DE CHARONA
HOC OPVS FACIEBAT IN IANVA.

Y en la cara interior de la pilastra de la izquierda del de doña Catalina:

OPVS
PACE GAZINI
FACIEBAT
IN IANVA.

A los eruditos del siglo XVIII estos nombres no les decían nada, porque no figuran en el repertorio del Vasari, su casi exclusivo proveedor de noticias. Sabemos mucho ahora de Pace Gazini y de Antonio María di Aprile, desde que, en el siglo XIX, los archivos de Génova han sido cuidadosamente explorados por los investigadores locales cuya labor ha sido sistematizada en los libros de C. Justi y de A. Venturi, que principalmente informan este trabajo.

La cartuja de las Cuevas, a la orilla derecha del Guadalquivir, en lugar amenísimo, de amplios horizontes, era, al alborear el siglo XVI, uno de los más famosos centros de devoción y de estudio de Sevilla. Cristobal Colón, mercader errante de libros de stampa, frecuentó la amistad de alguno de los cartujos y tuvo en la iglesia su sepultura provisional. Desde antiguo había en aquel lugar una ermita consagrada a Nuestra Señora, cuya imagen se había hallado en aquellos parajes. Junto al pequeño templo fundó una cartuja el Arzobispo don Gonzalo de Mena y para poblarla acudieron cuatro monjes del Paular, la fundación de Juan I, tan protegida por los Trastamara. Tuvo aquel conventillo la fortuna de que lo tomase bajo su protección la poderosa familia de los Ribera, tan hacendada, después de la conquista en la comarca. Perafán de Ribera, Adelantado de Andalucía, dotó en 1411 una copiosa fundación y se comenzó a construir una gran iglesia, en la cual la familia fundadora tuviese sus enterramientos. Andrea Navagiero pondera la belleza de sus huertos y de sus jardines.

A fines del siglo XV doña Catalina de Ribera, hija de Perafán y de doña María de Mendoza, estaba casada con don Pedro Enríquez, el más joven de los hijos del Almirante don Fadrique, biznieto de Alfonso XI. La familia Enríquez, de sangre real, aun cuando recibida a través de una doble bastardía, estaba en la cumbre de la fortuna desde que la hermana de don Pedro, doña Juana, había casado con el Infante don Juan, Rey de Navarra y luego de Aragón, y el hijo de este matrimonio, don Fernando, vino a ser el más glorioso de los reyes de Castilla y el primero desde los godos que se pudo llamar Rey de España. Don Pedro Enríquez, hermano de una reina y tío del gran rey, consolidó en su familia este momento propicio con su matrimonio, que le hacía señor de una de las más grandes fortunas de Andalucía, y con su propia actuación personal. Fué uno de los más prematuros y tenaces artífices de la consumación de la reconquista. El planeó, con el Marqués de Cádiz, la afortunada locura del asalto de Alhama, y difícilmente pudo escapar con vida del desastre de la

Ajarquia. En 1491 capitaneaba con sus hijos la hueste de Sevilla en el cerco de Granada; pero como si la fatiga de esta empresa gigantesca hubiera consumido todas sus energías, murió un mes después de la rendición, el 8 de febrero de 1492. Su esposa doña Catalina de Ribera, discretísima y santa señora, pasó la vida en obras de devoción y caridad y fué la fundadora del Hospital de las Cinco Llagas.

En la inscripción situada en el zócalo del monumento de don Pedro Enriquez, se lee que fué dispuesto por don Fadrique, hijo del sepultado. "*Mandó . hazer . este . sepulchro . Don Fadrique . Enriquez deribera . primero marqves . de Tarifa . asimismo adelantado . svhijo . el anno . de IV . de . XX . estando . en Genova . aviendo . venido . de Iherusalem . el . año . de . IV . de . D . XIX*" (lám. 10).

La inscripción nos da ya alguna noticia del gran viajero que fué don Fadrique, a cuya piedad filial se debe la magnífica obra de arte. El caballero, que había heredado el adelantazgo de Andalucía, fué creado por Fernando el Católico, primer Marqués de Tarifa. Era riquísimo y había llevado hasta un extremo fabuloso la generosidad propia de los señores andaluces y convertido el palacio comenzado por su padre hacia 1480—la famosa "Casa de Pilatos"—en una de las más suntuosas moradas de España. El 24 de noviembre de 1518 este fastuoso personaje emprendía el viaje a Tierra Santa y no volvió a Sevilla hasta el 20 de octubre de 1520. Sus impresiones quedaron consignadas en un diario de viaje que se imprimió en Lisboa en 1580 y en Sevilla en 1606. En Venecia se le unió Juan de la Encina, el famoso poeta, que volvía de Roma, donde había sido maestro de capilla de León X y que hizo en estrofas la descripción del viaje. El libro, con el título de: *Tribagia o vía sagra de Hierusalem*, se imprimió en Roma en 1521. En el proemio el autor nos ha dejado un retrato de don Fadrique, al cual describe como un gran caballero "muy humano, muy llano en su traje, muy gran justiciero, veridico y *sage*, más hombre de hecho que no de apariencia". Estas cualidades se confirman en los sepulcros de la Cartuja de las Cuevas. El Marqués hizo gala de su magnificencia en los de sus padres, en tanto que él se hizo enterrar con extremada modestia.

El Marqués de Tarifa se detuvo en Génova, a la vuelta de su viaje, del 27 de julio al 27 de agosto de 1520. Sin duda llevaba ya en la mente la idea de un monumento digno de la calidad y de las virtudes de sus padres y de su piedad filial. Es probable que alguno de los banqueros genoveses que tenían en Sevilla factorías pusiesen al viajero en relación con uno de los más antiguos y prestigiosos talleres de már-

molistas; el de los Gazini o Gagini. Eran oriundos de la aldea de Bissone de Ceresio, en el lago de Lugano, en Lombardía, situada enfrente de Carona, de donde procedían los Aprile. En las aldeas del lago era frecuente la vocación hacia los oficios de la piedra, y de ellas salía una legión de arquitectos, escultores y picapedreros que se esparcían por la Lombardía y la Liguria y llegaban a veces a comarcas más apartadas. Según A. Venturi, el fundador de la dinastía de los Gazini (a veces en los documentos genoveses aparece escrito *Gaggini*) es un Beltrame que se encuentra citado en documentos de comienzos del siglo XV y de quien descienden Pedro, Juan y Pace. Juan Gazini se encontraba en Génova en 1449 y se le atribuyen diversas obras en la ciudad y en los alrededores. Obra suya es el relieve de San Jorge, admirable de gracia y de elegancia, que en 1457 esculpió para la portada del palacio Quartara, semejante a otro que se encuentra en el Victoria and Albert de Londres. Pace, que era, a lo que parece, hermano de Juan, no se revela a través de los documentos sino mucho más tarde, el 26 de noviembre de 1493, entre los artistas que trabajaban en la Cartuja de Pavía con Antonio de la Porta y Juan Antonio de Amadei. Otro miembro del clan familiar de *magistri antelami, magistri lapicidae et piccapetri*: Pier Domenico de Gaxino de Bissone, recibe en 1448 el encargo de decorar la fachada interior de la capilla de San Juan Bautista en la catedral de Génova. Pier Domenico es la gloria de los escultores de Lugano. Había sido discípulo de Bruneschi en Florencia y merece el honor de ser citado por el Filarete en su *Tratado de Arquitectura*. La decoración de las anchas fajas verticales que flanquean el arco triunfal es un prodigio de finura. Entre sus colaboradores figura otro Gazini: Elia (1457), además de un Juan de Bissone, hijo de Beltrame, a quien Mayer atribuye numerosas obras en la ciudad. En cambio, el nombre de Pier Domenico deja de aparecer en los registros genoveses. Venturi cree encontrarle de nuevo en un Domenico Lombardo que en 31 de enero de 1458 recibe dinero, con Francesco Laurana y otros escultores, por sus trabajos en el arco de Alfonso V en el Castel Nuovo de Nápoles. Para Justi, es el Domenico Gugini de Bissone que en 1463 recibe en Palermo encargos importantes.

Para la Historia del Arte Español nos interesa principalmente la figura de Pace Gazini, hijo de Beltrán, hermano de Pedro y de Juan y tío de Pier Domenico, el famoso. En los documentos notariales se le nombra: "Pax de Gazino di Bissono, filius Beltrame, magister marmorum" o bien Pace o Paxe de Gagino o Pacio de Bissone. Justi le

atribuye otro hermano: Antonio, cuyo hijo Bernardino mantenía relaciones con España, adonde se trasladó repetidas veces. La primera mención que tenemos de este Pace Gazini es de 26 de noviembre de 1493, en que se le cita en un documento notarial como *escultor et magister figurarum marmoris*. Había hecho compañía con un tío suyo: Antonio della Porta, a quien llamaban *Tamagnini* (el chiquillo) para distinguirlo del otro Antonio della Porta, su ilustre pariente. En 1501 ambos compañeros alquilan por seis años a un mercero de la plaza del Molo una *bottegha* donde establecer su negocio. Tamagnini tenía ya en esta fecha una historia como escultor, pues aparece citado entre el conjunto de artistas que en 1491 emprendió, bajo la dirección de Juan Antonio de Amadei la prolija ornamentación de la fachada de la Cartuja de Pavia, verdadero tapiz recamado de escenas, bustos y adornos finísimos. Es posible que Pace trabajase en el arco de la capilla de San Juan Bautista de la catedral de Génova, en que se había ilustrado su apellido. Santi Varne le atribuye dos relieves de la historia de San Juan que se venían situando bajo el nombre de Matteo Civitali di Lucca, discípulo de Antonio Rosellino.

En 1501 Pace Gazini recibe un encargo importante: la decoración de la capilla que Francisco Lomellin se había hecho construir en la iglesia de San Teodoro. En contrato, de 23 de marzo, fijaba la fecha de la Pascua de 1502 para la terminación de la obra por la cual el escultor había de recibir el estipendio de mil trescientas liras. Aún permanecen en el templo dos cenotafios cuyos relieves pueden ser de Pace. Representan el Nacimiento, la adoración de los Reyes y las santas mujeres ante el sepulcro y un Salvador resucitado en el remate. Quizás colaboró también el artista en la fina portada del palacio Cattaneo. El estilo del taller va adquiriendo un primor y una suavidad que hacen de cada trabajo algo semejante a una labor de orfebrería, mejor que de escultura.

Carlos Justi supone que la protección de Lomellin proporcionó al taller el más honroso de sus contratos: las estatuas del Palacio de San Giorgio de Génova. El palacio había sido edificado en 1270 por el Capitán del Pueblo Julio Boccanegra; fué después residencia de los "Capitanes del Pueblo" y luego sede del poderoso banco de San Giorgio, una de las bases de la prosperidad de la ciudad, que compartía con Amberes la primacía comercial de Europa. Con el sentido sunuario que en el *cinquecento* informaba la vida, los que presidían el banco proyectaron adornar la gran sala con las estatuas de sus principales favorecedores. En 1508 se acordó que se labrasen las

imágenes de los ciudadanos Francesco Lomellino, Luciano Grimaldi y Antonio Doria, las cuales se encargaron a Antonio Tamagnino; estatuas que, mediocrementemente pagadas, resultan obras de taller, de escaso interés. Sin embargo, entrando en el salón, donde figuran 21 retratos escultóricos en dos series de nichos, se advierte, a la derecha, la imagen sedente de Francisco Lomellin, cuya cabeza, llena de carácter, es un admirable retrato. Al pie lleva la firma: *Paces Gazinus Bissonius faciebat* y la fecha: 1509. El trabajo había sido confiado a Tamagnino, que cobró una parte en 1508, pero lo dejó sin acabar, y en septiembre del mismo año tomó su puesto su sobrino y asociado el maestro de Bissone.

Hay un momento en que el taller genovés de los lombardos tiene, como todos los talleres ligures, su principal mercado en Francia. Luis XII, dominador del Norte de Italia hace largas estancias en la ciudad, desde la cual le es fácil la comunicación con Marsella, y tanto él como sus cortesanos, que difícilmente se desprendían de su formación goticista, se enamoran del arte primoroso y perfecto de la que pudiéramos llamar "escuela de Carrara", muy propio por su agradable suavidad para la catequesis de los neófitos en el Renacimiento. Los encargos se multiplican y alguno afluye al taller de Tamagnino y de Gazini. El 24 de noviembre de 1506, Agostino de Salari forma con ellos sociedad para labrar una fuente monumental que el Cardenal Jorge d'Amboise deseaba para su residencia campestre de Gaillon. Según los documentos, constaría de dos tazas adornadas con mascarones y cabezas de leones; el tronco estaría rodeado de racimos de figuras y por remate llevaría la imagen del Bautista. En 1507, Pace aparece encargado por el Rey de Francia de comprar mármol para un altar. Sin duda estos encargos motivaron una ampliación del negocio, pues en 16 de noviembre de 1508 el Ayuntamiento concede a Pace una *bottegha* en el puente dei Coltelieri y en ella se labraron los mármoles para el castillo de Gaillon. La fuente fué luego trasladada al jardín del palacio arzobispal de Rouen, donde fué destruída en 1757. En el Louvre se conservan algunos vestigios procedentes de Gaillon y entre ellos puede quedar algo del encargo del Cardenal. Por el mismo tiempo Raul de Lannoy, Teniente General y Gobernador de Génova por Luis XII, tenido por uno de los más ricos caballeros de Francia, encargó a ambos asociados el sepulcro que había de ocupar con su esposa Juana de Poix en la capilla de su castillo de Folleville, en Picardía. Lannoy murió el 14 de agosto de 1508, apenas terminado su sepulcro, pero sus restos no fueron depositados en él hasta 1524.

El gran nicho reviste la forma de un doble arco conopial, al gusto francés de la época, y en su decoración se mezclan profusos elementos góticos y renacentistas. Las estatuas yacentes, de poco relieve, son, según André Michel, "las más bellas imágenes funerarias que un cincel italiano haya nunca labrado para Francia", y, a decir del mismo historiador, "la rica decoración de las paredes del nicho, hecha de arabescos y de plantas, donde se mezclan la viña, la encina, el *houblon* y los guisantes (*poix*, alusivo al apellido de la mujer de Raul de Lanoy, Juana de Poix), es de la mano de un decorador superiormente hábil. Según C. Justi, las estatuas son magníficas, mejores que las de Sevilla, porque fueron copiadas del natural. Probablemente Tamagnino encargó la terminación de la estatua de la dama a Pace, a quien algún documento llama "vice-maestro del taller", y por esto firman conjuntamente: *Antonius de Porta Tamagninus, mediolanensis faciebat et Pacius nepos suus.*

Magente ha descubierto que el tío y el sobrino, tan fieles en su colaboración, son los autores del tabernáculo que desde el lado derecho del presbiterio de la iglesia cartujana de Pavia se empareja con el del lado izquierdo, obra de los Sexto. Es un prolijo y maravilloso retablo con escenas de la vida y de la coronación de Nuestra Señora. Fué terminado en 1513. De 1517 a 1519, Pace Gazini trabaja en la *Certosa* de Pavia con Benedetto Briosco y con Batista da Sexto en las grandes estatuas de santos para los nichos de las pilastras. Se deben a su cincel las de los apóstoles San Andrés, Santo Tomás y San Felipe; las de los evangelistas San Mateo, San Marcos y San Lucas y algunas figuras femeninas: Santa Bárbara y Judith, además de dos medias figuras de profetas en los arcos. El nombre de Pace Gazini figura en diversos documentos genoveses, la última vez en enero de 1522.

En el sepulcro de don Pedro Enríquez figura la firma: *Anthonijs Maria di Aprilis di Charona* y la ciudad de Génova como lugar en donde el monumento fué labrado. La familia de los Aprile era, como la de los Gazini, un *clan* de picapedreros, canteros y escultores, procedentes de Carona, población situada enfrente y a poca distancia de Bissone, y fué también atraída por las facilidades que para la labra y exportación de los mármoles daban el puerto de Génova y las canteras de Carrara. No era la única familia del lugar que había emprendido esta ruta y todavía son frecuentes en él los que se dedican a los oficios de la piedra. La mención más antigua de los Aprile en Génova nos la da un documento de 1479 que menciona a un entallador lla-

mado Jorge di Avrile di Carona, hijo de Andrés. A principio del siglo XVI, el jefe del *clan* era Pietro, hijo de Giovanni, cuya huella documental se sigue de 1504 a 1558 en Génova, de cuya ciudad se trasladaba con frecuencia a Carrara. Da relieve a la figura de este artista su relación con Miguel Angel, que en 13 de noviembre de 1522 le encarga algunas estatuas para la fachada de San Lorenzo de Florencia. Se conoce muy poco de su obra: el sepulcro de Leonora Malespina en Massa y una *Madona* para la catedral de Pisa.

Es natural que las dos familias de escultores: los Gazini y los Aprile, oriundas de lugares tan cercanos, mantuviesen relación. En 1526, Pietro di Aprile tenía como discípulo a un Beltrán de Gazino, hijo de Antonio. En el estío de 1521, un gran señor español, el Marqués de Tarifa, de paso por Génova de vuelta de Tierra Santa, encarga el sepulcro de su padre a Antonio María de Aprile y el de su madre a Pace Gazini. El primero se firmaba en los documentos Antonio María di Carona, del Episcopado de Como, o bien con su apellido, Aprile, escrito con la libertad interpretativa de los notarios de la época: Aprile, Daprile, di Aprilis, señalando con frecuencia su origen: Carona o el lago de Lugano. Para la instalación del monumento Antonio María di Aprile vino a España con otro de los Gazini: Bernardino, que realizaba a este país frecuentes viajes. Como, según un documento de 19 de diciembre de 1525, ambos colegas se encontraban ya de vuelta en Génova en ese año, podemos fechar con poca anterioridad la colocación del monumento en la Cartuja de las Cuevas. Salmi relaciona el sepulcro de don Pedro con el modelo bramantino de la portada de la Cartuja de Pavía.

LOS APRILE: LOS MARMOLES DEL CASTILLO DE LA CALAHORRA Y OTRAS OBRAS

La relación de la *bottegha* de los Aprile con España es muy prematura. Poco después de la conquista de Granada don Rodrigo de Vivar, Marqués del Zenete, hijo del gran cardenal don Pedro González de Mendoza, había recibido de los Reyes en la comarca granadina de la Calahorra riquísimos heredamientos. Como aquella tierra, no lejos de Guadix, al pie de la Sierra Nevada, estaba poblada de moriscos, era precisa una fortaleza que dominase el inseguro territorio; pero el Marqués, que había sido uno de los pretendientes de Lucrecia Borgia, era, como todos los Mendoza, apasionado por el Renacimiento y quiso

un castillo-palacio a la manera de los de Toscana y Umbría. El magnífico y terrible caballero, descendiente del Cid, llamó para las obras a Lorenzo Vázquez de Segovia, el introductor del Renacimiento en Castilla bajo los auspicios de los Mendoza; pero don Rodrigo, disgustado con el arquitecto, ya muy anciano, lo hizo encarcelar. El magnate llamó entonces para la dirección de los trabajos al genovés Michaele Carlone, y las obras duraron de 1509 a 1512. Este castillo italiano en país moro recién conquistado contrasta con su maciza solidez con las frágiles maravillas de la Alhambra y del Generalife. Es un gran cuadrilátero, con torres de planta circular en los ángulos, cuyo italianismo se revela en los cuerpos superiores avanzados sobre matacanes y en las extrañas cubiertas en forma de casquete. Al interior, adosado a uno de los lados, el patio porticado de tres crujeas y un cuerpo de edificio rectangular que sobresale de manera que es visible al exterior y que contiene la gran escalera y los salones principales. El pórtico consta de dos series de arquerías de medio punto, alta y baja, de medio punto sobre finas columnas de mármol, ordenación que recuerda a Salmi el patio del Hospital de Milán y la *Chancelleria* de Roma. Las estancias están cubiertas por bóvedas y no por techos de lacerías moriscas, como es general en el país. Nada hay de morisco en un país cuyos habitantes seguían en su totalidad la ley del Islam. Es un signo de conquista, sin transacciones con el vencido. El Marqués quería una suntuosa decoración totalmente italiana en columnas y balaustradas, en la guarnición de puertas y chimeneas, y para ello se entendió con los banqueros genoveses que ya habían acudido a Granada. En las obras de la Calahorra se ocupó un equipo de *magistri antelami* del lago de Lugano, presidido por Egidio di Gandria, y a este grupo se debe la puerta principal adintelada que desde la *loggia* principal da paso a los salones, y otros elementos, labrado todo en mármol del país (láms. 11 y 28 a). La obra más fina y delicada: las columnas del patio con sus estilobatos cubiertos de delicadas labores, las portadas y chimeneas de los salones, las fuentes y otros detalles fueron labrados en diversos talleres genoveses. El brocal de la cisterna fué encargado a Pedro y a Antonio María de Aprile, que lo terminan en 1517. La riqueza de mármoles genoveses, de muy desigual calidad, en el castillo de la Calahorra hacen de este edificio un caso único en la historia de la vivienda española.

LOS APRILE Y ANTONIO DELLA SCALA: EL SEPULCRO DEL OBISPO RUIZ

Corrían malos vientos para los talleres genoveses. Con el fin de la ocupación de la ciudad por las fuerzas francesas (1513) cesaron los magníficos encargos, tan bien pagados, de Luis XII y de sus cortesanos. Era preciso sustituir el mercado francés por el de España, adonde afluía el oro de América y en donde banqueros y mercaderes ligures realizaban tan pingües negocios. Para ello las tumbas, tan admiradas, de los Enríquez abrían el camino. En 1524 aparece en Génova, de retorno de Roma, donde había asistido a la coronación de Adriano de Utrecht (11 de enero de 1522), el famoso obispo de Avila, don Francisco Ruiz, toledano, colaborador y amigo íntimo que había sido de Cisneros. A la muerte del Papa que había sido regente de España (11 de enero de 1522), el prelado, después de la elección de Clemente VII, emprendió el viaje de vuelta, y esperando navío para España, se detuvo en Génova en el estío de 1524. Sin duda, la muerte del cardenal y del Papa, que habían sido sus grandes protectores, inclinaba al erudito obispo a pensar en su propia sepultura y pensó que era ocasión propicia el encontrarse en el emporio del mármol. Como el prelado había colaborado con Cisneros en la fundación del convento de San Juan de la Penitencia, de Toledo, quiso situar en su iglesia el sepulcro monumental que se preparaba. Para su ejecución escogió, quizá orientado por banqueros genoveses, el grupo de los Aprile. Antonio María estaba entonces ausente, y don Francisco Ruiz hubo de dirigirse a su hermano Giovanni Antonio di Aprile, el cual tomó a su cargo los trabajos juntamente con otro escultor de Carrara: Antonio della Scala. El contrato se firma el 5 de junio de 1524. El precio se estipula en 825 ducados, con un plazo de un año para la terminación de la obra. El documento, muy minucioso, revela que el obispo era hombre muy enterado de cuestiones artísticas y avezado a este género de actividades. El mármol debía ser "el mejor, más escogido y más fino", igual o mejor que el de los sepulcros de Cisneros en Alcalá y de los Reyes Católicos en Granada; la ornamentación, delicada y rica (*varietate foliorum et laborum parvulorum*). No olvidemos que don Francisco Ruiz es el gran propulsor de la decoración renacentista que en la catedral de Avila labraron Vasco de la Zarza y sus discípulos.

El monumento estaba acabado y en condiciones de ser transportado a la Península. Otro de los escultores de Lugano, Bernardo Gazini, venía a España y Pier Angelo della Scala le encargó de la colo-

cación del monumento en Toledo, a cambio de cuyo trabajo recibiría seis escudos de oro para sus gastos de hospedaje. Tal como quedó instalado, en la capilla mayor, al lado del evangelio, el sepulcro era una obra singular que contrastaba con el magnífico techo mudéjar: un nicho adintelado, cuyo arquitrabe está sostenido por pilastras, cobija la estatua yacente. En el fondo formaban un dosel telas plegadas recogidas por ángeles. Sobre el plinto, tres virtudes sedentes que, según Bertaux son casi idénticas a las que figuran en la tumba de Luis XII en Saint-Denis, obra de los florentinos Antonio y Juan di Giusto. Sobre el arquitrabe, un ático con un relieve de la Anunciación (láms. 18-20). No se puede negar el parecido de este conjunto con las chimeneas monumentales del estilo, y me hace sospechar que los Aprile, ante la brevedad del plazo, aprovecharon elementos de algún encargo no entregado para el sepulcro del obispo. Una chimenea genovesa sirvió de altar en una sala de la Alhambra (láms. 29-30). El monumento fué completado con las poco afortunadas adiciones de algún escultor local. Fué casi totalmente destruído en el incendio que en 1936 redujo a cenizas la maravilla mudéjar de San Juan de la Penitencia.

LOS APRILE Y PIER ANGELO DELLA SCALA: SEPULCROS DEL MARQUES DE AYAMONTE Y DE LOS ANTEPASADOS DEL MARQUES DE TARIFA

Seguramente la obra de los talleres lombardo-ligures en Sevilla y en Toledo causaría una gran impresión entre los mecenas que por aquellos años intentaban perpetuar su nombre en fundaciones ostentosas. Aquellos magnates laicos o eclesiásticos, eran novicios en la apreciación del Renacimiento y, lejos del ambiente refinado de Italia, no estaban en situación de distinguir aquel arte perfecto, pero falto de nervio y de inspiración, de las obras maestras de los escultores florentinos. Además, el comercio genovés tenía en España amplias ramificaciones y esto simplificaba los encargos y la importación. Prelados y caballeros se encantaban con aquellos primores, fabricados un poco en serie, cuyo precio era asequible y que afluían fácilmente desde el puerto de Génova a los de Levante y Andalucía. Prueba de este entusiasmo son los seis contratos que los escultores lombardos establecidos en Génova celebran con diversos personajes por medio de la casa de banca de Niccolo di Cattaneo. El principal cliente seguía

siendo el Marqués de Tarifa, en cuyo nombre contrata su factor Alonso de Villafranca. Otros contratantes son don Rodrigo de Guzmán, Señor de la Algaba; don Jorge de Portugal; doña Marina de Torres y la Marquesa de Ayamonte. La importancia de estos encargos hace precisa la formación de una sociedad, en la cual figura Pier Angelo della Scala di Carona. En las cuentas de la factoría de Carrara figura la venta de mármol para estos trabajos, en los cuales el taller se ocupó por espacio de un año, pero que, en su mayor parte, no se acabaron nunca. Génova, de importancia capital en la guerra entre el Emperador y Francisco I de Francia, no ofrecía tranquilidad propicia a los quehaceres artísticos. Como Andrea Doria había obligado a la flota española a retirarse a Nápoles, los franceses pudieron comenzar el asedio de la ciudad, que pasó por la obligada secuela de hambre, peste y despoblación. De aquella primera serie de encargos solamente pudo terminarse el de la Marquesa de Ayamonte.

Doña Leonor Manrique de Castro quiso honrar la memoria de su marido don Francisco de Zúñiga y Guzmán, Marqués de Ayamonte, costeando el magnífico tríptico de retablo y sepulcros en la capilla mayor del convento de San Francisco de Sevilla, en la misma disposición que casi en este tiempo seguían los discípulos de Vasco de la Zarza: Juan Rodríguez y Luis Giralte en el Parral de Segovia, y que había de servir de modelo al gran conjunto de El Escorial. La obra debía estar terminada y en su lugar en 1532, pues en un documento de septiembre de ese año Antonio María de Aprile encarga a su sobrino Bernardo Gazini, que estaba en Sevilla, el cobro del conjunto de San Francisco de Sevilla y del sepulcro del obispo de Avila en Toledo. El convento, situado enfrente de la prolija fachada plateresca del Ayuntamiento, fué derribado en 1840. La familia de los fundadores se hizo cargo de los mármoles, y en 1882 la Duquesa de Medina de las Torres los instaló en la iglesia de San Lorenzo, en las cercanías de Santiago de Compostela, que era patronato de su casa. Como en los demás ejemplares que venimos historiando, dejamos a la fotografía la misión de describir la obra (láms. 21-24).

Don Fadrique Enríquez, Marqués de Tarifa, se conservaba fiel a los talleres genoveses que había visitado al regreso de su viaje a Tierra Santa. El 31 de enero de 1528, el notario Aquiles Bartolomeo di Lucca autorizaba un contrato entre Antonio María y Bernardino Gazini y Pietro de Aprile, de una parte, y de la otra, Johan Fabra, comisario del Marqués, para una serie importante de trabajos cuyos dibujos y dimensiones había proporcionado Fabra, el cual hizo un adelanto

del estipendio (10 de septiembre de 1529). Los artistas se comprometían a terminar su trabajo en un plazo de dieciocho meses, a buscar un maestro que les ayudase, a llevar las esculturas a España y a situarlas en su lugar. Don Fadrique Enríquez quería una evocación de las glorias de su linaje representando en la capilla de la Cartuja de las Cuevas las efigies míticas de los miembros de la familia Ribera, que tanto habían pugnado por la reconquista de Andalucía. Estas estatuas yacentes se colocarían, unas, en los arcos de los muros laterales, y otras, en el centro de la nave. Primeramente se encargaron dos grupos, de los cuales el uno constaría de tres estatuas y de cinco el otro. En un segundo encargo (10 de septiembre de 1529) se añadieron las efigies sepulcrales de un matrimonio. Esta evocación de glorias preteritas estuvo en su lugar por espacio de trescientos años. En nichos, al lado de la epístola figuraban los padres del fundador de la iglesia, Perafán de Ribera: Ruy López de Ribera, muerto en el sitio de Algeciras (1344), que aparece armado de punta en blanco, y su esposa, doña Inés de Sotomayor. En el centro de la capilla mayor reposaban los restos del fundador Perafán de Ribera entre los de sus esposas María Rodríguez Mariño y Aldonza de Ayala. De Perafán cuenta la inscripción funeraria que vivió bajo siete reyes y sirvió a cinco y que murió de ciento cinco años en 1423. En el lado del evangelio estaba la sepultura de Diego Gómez, Adelantado de la Frontera, que murió de un flechazo en Alora (1434). En el mismo lado estaba situada la sepultura de Perafán II, el padre de doña Catalina de Ribera, muerto en 1435, entre sus esposas Teresa de Córdoba y María de Mendoza. Toda esta genealogía de retratos imaginarios fué trasladada a la iglesia de la Universidad (láms. 12-15).

LOS APRILE, ANTONIO DI NOVO Y BERNARDINO DE BISSONE: PORTADAS, FUENTES Y COLUMNAS

Además de esta larga serie de encargos funerarios, el taller genovés hubo de ocuparse en el embellecimiento del palacio mudéjar del Marqués: 24 columnas, fuentes y una portada, que es, según Justi, la que aún sirve de ingreso a la "Casa de Pilatos" (lám. 28). Todo ello estaría en su lugar hacia 1533. Probablemente las columnas se destinarían al gran patio, que fué destruído en el siglo XIX. De las dos fuentes ochavadas que figuran en el encargo, aún se conserva la del patio (lám. 27). Es posible que haya también obra genovesa en

otro palacio mudéjar renaciente, rival del de "Pilatos": la llamada "Casa de las Dueñas", que desde 1483 pertenecía a la familia de Ribera. Es seguro también que el magnífico don Fadrique Enríquez encargaría otras obras de carácter religioso para su querida Cartuja de las Cuevas: en el camino que conduce a ella desde Triana aún permanece una cruz de mármol con relieves, y en el local que sirve de capilla a la fábrica de cerámica instalada en el edificio se venera una bella *Madona* marmórea de la que pudiéramos llamar "escuela de Carrara" (láms. 15-16).

Un ilustre personaje de origen genovés, no tan rico como los Enríquez de Ribera, pero como ellos aficionado a las artes suntuarias, fué también cliente de los talleres lombardo-ligures. Don Fernando Colón, cultísimo bibliófilo y gran viajero, hizo construir, en un período de pacífica estancia en Sevilla, de 1525 a 1529, un edificio para instalar su famosa biblioteca. La casa, situada cerca de la puerta de Goles, después llamada "Puerta Real", entre la muralla y el río, tenía al costado un parque de plantas exóticas rodeado de un alto muro. En un grabado panorámico de la ciudad fechado en 1563 se señalan las "Casas de Colón" y la de "Güerta de Colón". La finca era, desde 1552, propiedad del banquero genovés Francesco Leardo, cuyos herederos la vendieron a los frailes de la Merced (1594), que la convirtieron en colegio de San Laureano. Después de la desamortización del siglo XIX vino a parar en fábrica. Como único recuerdo de su erudito fundador, aún permanecía en una parte del solar en 1871 un zapote de las Antillas al cual llamaban los sevillanos: "El árbol de Colón".

Podemos formarnos idea de lo que era el edificio por el referido grabado de Hoefnaghels de 1563: una construcción de planta alargada, de dos pisos, con el frente hacia el río, con pilastras en los ángulos y una cornisa intermedia entre ambos planos. Naturalmente, para completar el adorno de la casa en que había puesto sus mayores ilusiones, el hijo del gran Almirante recurrió a los talleres de la ciudad de la cual era oriundo. Don Hernando Colón estaba en Barcelona en el verano de 1529 y allí se unió a la corte del Emperador, para formar parte de su séquito en el viaje a Italia. El César, con sus acompañantes, se encontraba en Génova en agosto de aquel año, y don Fernando aprovechó la circunstancia para establecer relaciones con los talleres de los marmolistas, cuya huella documental ha encontrado Alizeri en el archivo notarial de la capital ligur. El 10 de septiembre se comprometían Antonio María di Aprile y Antonio di Novo di Lancio

a labrar, en el espacio de ocho meses, para don Hernando una portada, y en seis meses de plazo cuatro ventanas, todo ello de mármol de Carrara. El taller de Antonio di Novo di Lancio, que es, según cree Justi, el que realizó la obra, estaba en plena actividad en el período comprendido entre 1521 y 1543. En 1532 y en 1538, Antonio di Novo figura en el consorcio de artistas presidido por Juan Jacobo della Porta y trabaja en el relieve de San Jorge en la puerta de Ventimiglia y en la de la Aduana del Mar. En el contrato, Colón propone como modelos la portada de la casa de Pilatos y el sepulcro del Marqués de Ayamonte. El hijo del Almirante pudo conocer la portada en construcción o sus dibujos preliminares en el taller de Aprile, y el sepulcro de Ayamonte en la misma Sevilla.

Se ha supuesto que de la casa de Colón nada permanece: Justi cree que la gran estimación en Sevilla por el mármol de Carrara haría que se conservase algún fragmento de obra tan importante. Según el gran historiador del Arte Español, la portada del famoso edificio, trasladada cuando éste fué demolido, puede ser la que hoy figura en una casa de la Puerta de Jerez, cerca del Colegio de Maestro Rodrigo, en la esquina de la calle de San Gregorio. La portada marmórea de este edificio, que perteneció a los Vicentelo de Leca, Marqueses de Cantillana, se ajusta a la descripción del contrato y es análoga a la de la casa de Pilatos. Sobre la cornisa se advierten aún dos grifos con cola de delfín: según el contrato de Génova, las armas de los Colón debieran estar sostenidas por delfines y acaso el escultor se vió obligado a dotar de garras a estos monstruos para que pudiesen cumplir con su misión de tenantes.

Parece que los maestros de Lugano estaban en Sevilla en 1533, en cuyo año, según la inscripción, se asentó la portada de la casa de Pilatos, y allí recibieron un nuevo encargo. Desde la visita del Emperador a la ciudad (1525) se realizaban en el famoso Alcázar morisco obras de embellecimiento. El 24 de mayo de 1535 se firma una escritura entre don Jorge de Portugal, alcaide mayor del palacio, y el mercader Gerónimo Cattaneo en nombre de Antonio María de April de Carona y Bernardino de Bissone, naturales de Milán, para que *diesen fechos y acabados para los alcaçares ciertos mármoles y obra de marmolería* (Gestoso: *Sevilla Monumental*; Sevilla, 1889). La palabra "mármol" significaba "columna" en el lenguaje de la época. No sabemos en qué parte del palacio estaban situadas estas piezas. En 1540 Gerónimo Cattaneo cobra treinta bloques de mármol que desde Génova habían arribado al puerto de Cádiz. Estaban destinados a

las obras del Cuarto Real alto. En 1562, el alcaide, don Gaspar de Guzmán, Conde de Olivares, dispuso una reparación "a fondo" en el Patio de las Doncellas, que estaba ruinoso. En esta restauración, dirigida por Francisco Martínez (que dejó en uno de los arcos su nombre y la fecha de 1569) trabajan Francisco de Carona o de Lugano (documentado a partir de 1561) y Juan de Lugano, marmolista milanés. Se advierte en su trabajo que los talleres lombardo-ligures no habían perdido nada de su gracia y de su finura. Las obras se continúan hasta 1566.

Justi atribuye a los talleres de Carrara los sepulcros de don Alonso Carrillo de Albornoz, Obispo de Avila, y de su hermano Iñigo López Carrillo de Mendoza, en la capilla de San Ildefonso de la catedral de Toledo, cuya traza es análoga a los de la familia Ribera en Sevilla, y otras obras en esta última ciudad. Sobre los vestigios de la Sevilla almohade y mudéjar se construyó, merced al oro de las Indias y los cinceles genoveses, "una ciudad de mármol como no hubo otra en el mundo". En 30.000 calculaba don Antonio Ponz a fines del siglo XVIII el número de las columnas de mármol dispersas por iglesias, patios y huertos sevillanos.

NICCOLO DI CORTE: EL PALACIO DEL EMPERADOR CARLOS V EN LA ALHAMBRA

El Emperador Carlos V, desde que hizo estancia entre ellos en 1526, se había enamorado de los bosques, los jardines y las fuentes de Granada y había concebido el sueño, nunca realizado, de hacer de la Alhambra lugar de reposo para su corte siempre errante; pero como el frágil palacio nazarita no parecía a propósito para la Majestad Imperial, quiso insertar en él un gran palacio del Renacimiento, dejando los pabellones, las salas y los patios de los reyes musulmanes como ornatos de un gran parque. La fortuna le deparó para su intento al más romano de los arquitectos españoles: Pedro Machuca, que servía de escudero al Marqués de Mondéjar. Lázaro de Velasco, hijo de su colaborador Jacobo Florentín, que escribía hacia 1550, afirma que Machuca fué en Italia discípulo de Miguel Angel y que regresó a España hacia 1520. Como buen artista del Renacimiento ejercía diversas artes, y como pintor lo sitúa Francisco de Holanda entre las "aguilas" de la pintura. Comienzan los trabajos entre los años de 1527 y 1531 y son dirigidos por Machuca hasta la muerte del arquitecto, en 1550. Le sucedió en la dirección su hijo Luis también, a lo que

parece, formado en Italia, hasta que muere en 1572. Prosiguen las obras Juan de Orea y Juan de Mijares, según las instrucciones de Juan de Herrera, pero se abandonan definitivamente en 1633. El palacio del César en la Alhambra es uno de los pocos edificios españoles que merece este nombre, y por la majestad y armonía de sus dos plantas, pocos pueden comparársele en la misma Italia. A la singularidad de su traza (un patio circular dentro de un polígono que sería un rectángulo sin el chaflán que forma la capilla ochavada) se han buscado diversos precedentes: la "Villa Madama" de Roma, trazada por Rafael para Clemente VII o el patio dibujado por Bramante y nunca construido en San Pietro in Montorio. Probablemente obedece, como en el castillo gótico de Bellever al deseo de disponer un recinto para espectáculos.

Esta arquitectura triunfal debía de ser complementada con numerosas estatuas, como lo prueban los nichos dispuestos en el vestíbulo, el patio y el corredor, pero solamente en dos de las portadas se realizaron los planes del gran arquitecto. Esta decoración escultórica es, según el juicio de Justi, lo más bello que en su género se hizo en España. Hacia mediados de 1530 se comenzaría la portada del naciente. Como Machuca no era escultor, buscó los artifices más hábiles que tuvo a mano y que fueron Juan de Orea; el flamenco Antonio Del Val, de Leval o del Valle, Juan de Cubillana y Andrés de Ocampo, que es el autor de los medallones, en el más puro estilo itálico. La obra escultórica de estos artistas está trabajada en mármol pardo de Sierra-Elvira. El de Carrara no se empleó hasta más tarde, en la portada principal y en la del oeste.

Fué gran fortuna para los designios del Emperador el que se pudiese a su servicio uno de los más famosos maestros lombardos del momento: Niccolo di Corte, ya entonces famoso. Era natural de Cima, en el lago de Lugano, hijo del escultor y arquitecto milanés Francesco di Corte. El nombre de Niccolo aparece en los documentos con ocasión de su viaje a Savona (1529), donde casó con Marietta di Rolando, emparentada con los Carona, lo cual explica quizás su contacto con España. En efecto, su primer trabajo conocido estaba destinado a España: una fuente en colaboración con Antonio Sormano. Al mismo tiempo entregaba a la Cofradía de Disciplinantes de Santa María dell Castello, de Génova, un grupo del Santo Sepulcro formado por diez estatuas en *terracotta*. La obra más antigua que se conserva de Niccolo di Corte en Génova es la portada del palacio Salvago. Luego aparece formando sociedad con Juan Jacobo della Porta, a

la cual se une luego Guillermo, hijo de Juan Jacobo, y los tres escultores asociados contratan los trabajos del sepulcro-altar de Giuliano Cibo, obispo de Girgenti, en la catedral de Génova. La compañía se hizo famosa y trabajó mucho: las ventanas del *aula magna* del palacio de la Señoría (1532), el cimborrio de la capilla de San Juan y otros encargos. Como afluían las peticiones del extranjero, fué preciso aumentar el número de los socios hasta la cifra de nueve escultores.

Entre estos ávidos clientes no italianos figuraban tres cortesanos de Carlos V: su caballerizo mayor, Juan de Bossa, caballero del Toisón de Oro; el Duque de Alba y don Alvaro de Bazán. Los tres, luego de la brillante campaña de Túnez, recalaron en Génova y, como solían hacer los magnates españoles de paso en la ciudad, aprovecharon la estancia para hacer encargos en los talleres de los marmolistas. En 19 de abril de 1536, don Alvaro firmaba con Juan Pedro di Passallo y con Juan Jacobo della Porta, a los cuales se agregan luego Guillermo della Porta y Niccolo di Corte, el contrato de una fuente monumental, análoga a la del palacio Doria. Luego el gran almirante pensó que sería más conveniente llevar a España a artistas italianos. Dirigióse para las gestiones a Battista di Promontorio di Ferrari, el cual logró convencer a Niccolo y al pintor Antonio di Seciano, los cuales se obligaron por contrato a servir a don Alvaro en sus respectivas profesiones en Granada o donde ocurriese, para lo cual recibirían cada uno cincuenta escudos imperiales de oro, como adelanto de su sueldo, desde el día de su partida (1537). Seciano permaneció en España por espacio de seis años. Niccolo di Corte, que había llevado consigo a su esposa Marietta di Rolando, no volvió nunca a Italia.

No sabemos exactamente lo que hizo en Granada Niccolo di Corte. El 15 de noviembre de 1537 había terminado la gran figura de la Fama, acostada sobre el lado derecho del frontón de la portada sur del palacio. Fué tasada por Machuca, Siloé y Julio Aquiles en 120 ducados. Siguió la Victoria (láms. 25-27), al otro lado de la misma puerta, y en el espacio triangular, un relieve de la Abundancia. Luego, los trabajos se interrumpen por diez años, y en este tiempo parece que Corte acude, para ganarse la vida, a su maestría como pintor y se ocupa del retablo de Gabia, por el cual cobra cincuenta y dos ducados. Se firma en este tiempo: *Nicolasiu, pintor*. A comienzos del 1540 se advierte en la Alhambra alguna actividad, pues se espera la visita del Emperador. El Marqués de Mondéjar pensó en adornar la subida a la famosa fortaleza, en el rellano bajo la puerta de la Justicia, con una fuente monumental. Machuca hizo los dibujos en 1545, y Niccolo di Corte,

que se encargó de traer el mármol rojo de Elvira, es seguro que realizaría la parte escultórica, consistente en emblemas heráldicos, mascarones y geniecillos. Parece que es obra del escultor del lago de Lugano la gran chimenea que se desmontó en el siglo XVII, con motivo de una visita de Felipe IV, para convertirla en retablo de la capilla organizada en la sala del Mexuar en el palacio musulmán. Aún se conservan, una Leda y otras esculturas excesivamente profanas que hubo que dejar aparte (láms. 29-30), nuevamente reconstruidas en el Palacio de Carlos V.

En una reactivación de los trabajos, en 1548, se emprende la decoración escultórica de la portada principal, que es la de mediodía, del palacio del César. El 26 de octubre, Niccolo se compromete a labrar los grandes relieves de las enjutas del ventanal paladiano dispuesto por Machuca y las cuatro menudas escenas del zócalo (láms. 25 y 26). El artista pedía por trabajo tan primoroso y comprometido 1.400 ducados, en tanto el alcayde ofrecía solamente 1.100. La discrepancia se resolvió, como siempre, mediante tasación pericial. Pero el escultor de Lugano, quizás la única persona que se pudiese encontrar en la misma Italia para un trabajo de esta clase, estaba viejo y fatigado y requiere un ayudante. No fué ya fácil el satisfacer este deseo. En 1.º de mayo y el 1.º de noviembre del siguiente año, el mismo Niccolo di Corte escribe a Pietro Ponserto para que enviase a España a un escultor hábil. Ponserto eligió al milanés Niccolo di Longhi. Sin embargo, cuando, en 1552, muere el último de los escultores del lago que trabaja en España, se encarga de terminar la decoración del gran ventanal un español: Juan del Campo, que había asimilado la manera del maestro. La portada del oeste, más severa en su clasicismo, fué ejecutada después de la muerte de Niccolo di Corte y no se termina hasta 1563, pero en ella se advierte la hondura de la huella que el italiano había dejado entre sus colaboradores españoles. En los relieves del palacio imperial de Granada que podemos atribuirle con mayor seguridad, Niccolo di Corte se manifiesta como un gran escultor que compone sus historias con gracia y finura inimitables. Emile Bertaux, que le juzga superior a Pace Gazini y a Antonio María di Aprile, afirma que "las elegantes alegorías hacen pensar en el Louvre de Lescot y de Jean Goujon".

LOS MARMOLES DEL JARDIN DE LA ABADIA

Cuando, en la primavera de 1536, el gran general y el gran almirante de Carlos V se detienen en Génova y se ponen en relación con los marmolistas lombardos con motivo del palacio que el Emperador deseaba en la Alhambra, ambos tenían ya el proyecto de hacerse construir en sus señoríos de España palacios campestres semejantes a los de los príncipes italianos que habían podido admirar en sus viajes. Don Alvaro de Bazán se hizo construir por el lombardo Giambattista Castello, llamado "El Bergamesco", un gran palacio en la aldea de El Viso, al norte de la Sierra Morena. Justo sospecha que en la decoración escultórica pudo intervenir Niccolo di Corte; pero el inmenso edificio inacabado, cuya ornamentación pictórica es la única que en España pueden competir con la de las *villas* itálicas, es muy pobre en escultura. En cambio, el Duque de Alba no llegó a sustituir por una construcción renacentista su palacio-castillo mudéjar de la Abadía o Sotofermoso, junto al río Ambroz, en Extremadura, uno de esos oasis de frondosidad paradisíaca que interrumpen el gran desierto de España cuando hay regadío y buena tierra; pero en cambio hizo trazar los más famosos jardines que hubo en la Península hasta que el equipo francés traído por Felipe V dispuso los de la Granja de San Ildefonso. De lo que era, recién acabado, el maravilloso jardín, tenemos una descripción minuciosa en el libro *El Peregrino Curioso y Grandezas de España*, que acabó de escribir en 1577 el doncel de Xérica Bartolomé de Villalva y Estaña. Nada menos que Lope de Vega Carpio, tan afecto en su mocedad a la casa de Alba, se ocupó en describir las bellezas de aquel paraíso en un largo poema titulado: *Descripción de la Abadía, jardín del Duque de Alba*. Sin duda más exacta, aun cuando más desprovista de imágenes y de metáforas, es la descripción que de la famosa huerta de Sotofermoso, ya en su tiempo un poco abandonada, nos da don Antonio Ponz en el tomo VIII de su *Viaje de España*.

Ponz transcribió la firma de uno de los artifices escrita al pie de una de las estatuas de una fuente: Francisco Camilani, florentino, y la fecha de 1555. Sin embargo, yo me inclino a creer que aquel inmenso conjunto de fuentes, de estatuas y de piezas decorativas no pudo ser ejecutado sino en los talleres de Génova y de Carrara, por un equipo numeroso en que figurarían escultores florentinos, lombardos y ligures. Dejando aparte las obras importantísimas de jardinería y de fontanería, debidas, sin duda a artifices flamencos, las descrip-

ciones convienen en la asombrosa riqueza de la decoración escultórica. Alguna parte era obra antigua, traída de las ruinas de *Capera* o de las de Mérida, pero en su inmensa mayoría se trataba de trabajos fáciles, de finalidad decorativa, de los que se producían en serie en los talleres ligures. El jardín—cuyos vestigios apenas son hoy identificables—está repartido en dos partes: alta y baja, divididas por un pretil del cual arrancan las rampas de descenso. En el jardín alto vió Ponz dos fuentes: una adornada con las estatuas de la Ninfa Higia y de una villana y rodeada de diversos bustos, y la otra cuyo motivo central era una figura de caballo que aún permanece, roto y fuera de su lugar. Por las rampas—que fueron escaleras—se desciende al primer recinto del jardín, que aún se llama "Plaza de Nápoles", cerrada por tres de sus lados por muros de los que el del fondo aún conserva restos importantes de la decoración que vió Ponz: cinco hornacinas de las cuales la central tiene adosado el pilón de una fuente. En los dos nichos que flanquean la fuente hubo sendos bustos, que no le parecieron antiguos al abate viajero, y en los de los extremos, las estatuas de Perseo y de Andrómeda; ésta última permanece "in situ". Los muros laterales estaban adornados con medallones en relieve representando personajes romanos. De este recinto se pasaba a otro, algo más elevado, separado por una balaustrada, en cuyos pedestales se erguían estatuas que arrojaban agua (dos faunos y una Venus con un amor dormido). En el centro de esta plaza había en tiempo de Ponz una fuente de complicadísima estructura, de traza octogonal, con gradas, balaustres y pedestales en el contorno adornados por dieciséis estatuas. El cuerpo principal de la fuente estaba formado por cuatro tazas superpuestas sostenidas por grupos de figuras y, como remate, un Baco arrojando agua por la boca del pellejo que sostenía entre las manos. Desde esta plaza hacia el norte se dilataba la amplísima huerta, cuyo adorno principal era un *paseador*, en cuyo muro se abren ventanas, decoradas con estucos, sobre el río, y nichos decorados con mosaicos y azulejos, que contuvieron estatuas. Hubo, además, en esta parte, dos grandes fuentes con figuras de bronce, un templete octógono de mármol con diversas labores e infinidad de adornos, fuentecillas y estatuas exentas. El abandono en que los grandes señores dejaron durante el siglo XIX sus haciendas rurales explica el que en tan breve espacio casi todo lo que vió Ponz, aún en su orden y cumpliendo su función, haya desaparecido. Queda en el jardín de la Abadía algo de la ordenación arquitectónica y se conservan, guardadas en una estancia o dispersas por el jardín, algunas estatuas

de faunos, ninfas o tritones y algún busto. Ya Ponz conjeturaba con acierto que aquel frondoso conjunto escultórico sería labrado en Italia y traído en almadías por el Tajo, "cuya corriente distará cosa de una jornada de la Abadía". Una escultura de ninfa, semejante a las del famoso jardín ducal y quizás procedente de este conjunto, se conserva en el jardín de la "Casa del Greco", de Toledo.

JUAN DE LUGANO: SEPULCRO DEL CONDESTABLE DE CASTILLA

Se cuenta que doña Mencía de Mendoza, Condesa de Haro—apasionada, como todos los de su linaje, por las magníficas construcciones—, había prometido a su esposo el Condestable don Pedro Fernández de Velasco, para cuando volviese de la guerra de Granada, "un palacio donde morar, una quinta donde holgar y una capilla donde orar, que sirviera luego para su enterramiento". De todas estas posesiones, sólo la última fué útil al gran caballero, muerto en los mismos días en que se consumaba la Reconquista, el 6 de enero de 1492. La Condesa había obtenido, en 1482 la licencia del Cabildo, pero las obras no pudieron comenzar hasta el regreso de Simón de Colonia, que había de encargarse de la dirección. En 1486 estaban ya muy adelantadas y se terminan en 1494, después de la muerte de don Pedro Fernández de Velasco. La "Capilla del Condestable", adosada a la girola de la catedral de Burgos, es, sin duda, una de las acumulaciones de arte más importantes que hay en Europa, y no es exagerada la afirmación de Fletcher, que sostiene que este recinto es en el arte hispano lo que para el inglés representa la capilla de Westminster.

El Condestable, al cual la capilla se destinaba, era hijo del "Buen Conde de Haro", el único de los señores que supo estar a la altura de su condición en los reinados de Juan II y de Enrique IV, autor de "El seguro de Tordesillas" y gran bibliófilo. Don Pedro fué el continuador de esta línea de conducta paterna, y los Reyes Católicos no tuvieron otro más eficaz colaborador entre los grandes, aun en los asuntos más ásperos para la alta nobleza, como fué la creación de la Santa Hermandad. Fué Camarero Mayor de don Fernando, al cual asistió hasta el final en la guerra de Granada, y en la derrota de Loja recibió tres cuchilladas en el rostro protegiendo la retirada de su Señor.

Algunos años más tarde, hacia el 1527, el sucesor en sus estados

y honores, que tanta parte había tenido en el vencimiento de las Comunidades, encargó a Felipe Bigarny el lecho funeral de sus padres, que el borgoñón no llegó a realizar. Años más tarde la casa de Haro contrató con Alonso Berruguete y Juan de Lugano la labra de dos bultos de hombre y mujer con los atavíos que minuciosamente se detallaban, mediante el pago de ochocientos ducados por cada uno de ellos. Según un documento del protocolo toledano de Juan de Canales, copiado por don Francisco de Borja San Román, "en la muy noble y leal zibdad de toledo, a catorze dias del mes de enero, año de... mill e quinientos cinquenta e syete años", pareció presente Juan de Lugano, milanés, "abitante en la zibdad de Génova", y dijo que se había obligado con el Condestable de Castilla a situar en el puerto de Alicante "ocho piedras, que son las dos dellas dos figuras conforme a un modelo de mano de berruguete, e las otras seis dos almohadas e quatro escudos". Para certificar que las piezas estaban labradas según el modelo en cera, obra de Alonso Berruguete, que se había enviado a Génova, fueron a Alicante el toledano Francisco de Marrón, "oficial del arte", y un criado del Condestable, y, tomadas las medidas convenientes, el artífice toledano pudo afirmar con juramento que las piedras importadas eran exactas "a un modelo que allí halló, de mano de berruguete, las cuales dichas piedras son del largo e ancho e grueso e son de muy buen mármol blanco, sin raça (raja) ni pelo ni beta ni cama sino en toda perfección". En relación con otro documento análogo, del mismo año, referente al sarcófago del Cardenal Tavera, podemos suponer que el mármol procedería de las canteras de Porbazzo, en Carrara, en el Marquesado de Massa.

Las estatuas funerarias del Condestable y de la Condesa están ahora en su lugar bajo la maravillosa bóveda estrellada de su capilla burgalesa. Se les había atribuido por unos a un indeterminado Juan de Borgoña y por otros a un anónimo artífice local. Los documentos toledanos permiten conjeturar su historia. Aun cuando Berruguete se encargase de su labra, es lo cierto que su intervención debió de limitarse a poco más de esculpir el modelo de cera que serviría para el parecido de los retratados y para fijar las dimensiones de las estatuas. Hay en ellas una pesadez de masas y una morbidez de formas que están en la antítesis del arte vigoroso, lleno de nervio del escultor de Paredes de Nava y que entran de lleno en el arte lombardo de la mitad del *cinquecento*. Compárese el plácido y risueño *embonpoint* del caballero y de la dama con la patética mascarilla funeraria del Cardenal Tavera en la figura también desbastada por Juan de Lugano

según un modelo en madera de Berruguete, pero realmente cincelada por éste. Aun cuando en el pleito que el hijo del gran escultor castellano puso a la casa de Haro para el cobro de lo que le debía por los sepulcros burgaleses (1580) el demandante afirma que su padre había hecho los tales bultos, "a lo menos la mayor parte de ellos, y que no los acabó por haber muerto", creo seguro que los bultos sepulcrales de don Pedro Fernández de Velasco y de su esposa fueron labrados por Juan de Lugano y por sus colaboradores. El modelo en cera—el que se hizo para el sepulcro del cardenal era de madera—presupone una mayor finura, en el detalle y seguramente los mármoles no vinieron de Génova apenas desbastados, sino casi en su perfección. De todas maneras, a la muerte de Berruguete, en 1561, Juan de Lugano estaba en España y fué, sin duda el encargado de dar remate a la obra. Los primorosos grutescos de la armadura del Condestable y del corpiño de la Condesa revelan la refinada técnica de los talleres lombardo-ligures (láms. 31-34).

Juan de Lugano sería, sin duda, algún miembro del *clan* de los Gazini y de los Aprile, tan relacionado con España, oriundo del lago de Lugano y establecido en Génova. Fué el último continuador de la labor de los luganeses al servicio de los grandes señores españoles. En Toledo, a dos de enero del mismo año de 1557, Alonso de Cabria, en nombre del Hospital de San Juan Bautista (el llamado "Hospital de Afuera") de la ciudad de Toledo, entregó a Juan de Lugano 25.120 maravedís por las razones siguientes: "por valor de la dicha piedra del bulto del Rmo. cardenal don Juan Tavera puesta en la rivera de Génova treinta y un ducados conforme a una escultura que sobre ello se hizo en la villa de Valladolid otorgada por el ille. señor don Diego Tavera en nombre de dicho ospital y los treinta y seis ducados restantes por razón de traer la dicha piedra desde Alicante aquí a esta ciudad conforme a una declaracion que hicieron Hernán González, maestro de las obras de esta casa y Juan de Bergara escultor". En 25 de octubre del mismo año, Juan de Lugano se obliga a traer el mármol desbastado para las cuatro figuras que habían de flanquear el arca del Cardenal, según modelos en madera de Alonso Berruguete, y otros mármoles para los diferentes elementos del mismo sepulcro. Constan pagos al marmolista milanés por las piedras de mármol traídas a Toledo con destino a diversos lugares del hospital "de Tavera" en 8 de noviembre de 1558; en 11 de septiembre de 1561—esto para el blasón, sostenido por niños, que figura en el pecho funerario del Cardenal.

A partir del 22 de febrero de 1561 el nombre de Juan de Lugano, unido al de Francisco de Carona o de Lugano, seguramente su pariente, figura en las cuentas de las obras de mármol encargadas por el Conde de Olivares, alcaide del Alcázar de Sevilla, para el "Patio de las Doncellas" de la suntuosa residencia morisca. Según Gómez-Moreno, en Burgos y en Oña quedan otras esculturas perfectamente similares a las del sepulcro del Condestable, que el ilustre historiador cree de un buen artista local desconocido. Acaso estas obras revelen la influencia de Juan de Lugano en el ambiente burgalés.

GIOVANNI DE NOLA: SEPULCRO DE DON RAMON DE CARDONA

La influencia de la escultura lombarda y florentina y el estilo de los talleres de Carrara llegan a Italia meridional por el éxito que alcanza la obra de uno de los más elegantes y delicados representantes de la "manera": Giovanni de Nola. Parece que nació en Merliano, pequeña ciudad de la comarca de Caserta, cerca de Nola, por lo cual se la llama frecuentemente Juan de Merliano, según la cronología de Vasari hacia 1488. El escultor comienza a figurar en los documentos en 1508 como oficial del bergamesco Pietro Belverte, tallista en madera, y las primeras obras que se conocen de Nola están labradas en esta materia. Son estos trabajos juveniles el marco de talla en torno de la imagen de Nuestra Señora del Rimpatta, en la iglesia napolitana de San Pietro ad Aram (1511), y el famoso Nacimiento de grandes figuras, de notable realismo, de Santa María del Parto, en la misma ciudad. Es posible que en la crisis que motivó el que Giovanni di Nola abandonase la gubia por el cincel influyese un gran artista español: Bartolomé Ordóñez, que había aprendido en Carrara los más delicados secretos del oficio de escultor en mármol y que en 1517 labra en San Juan de Carbonara, en Nápoles, la bellísima capilla de la familia Caracciolo. El éxito de esta obra debió de ser extraordinario. En su carta de 20 de marzo de 1524, el erudito P. Summonte la pondera a Marcantonio Michiel. Es por estos años cuando el escultor de Merliano deja en las iglesias napolitanas altares, sepulcros e imágenes en las cuales la habilidad del tallista se revela en pormenores de finura insuperable. Es un arte de una elegancia exquisita, acaso un poco decadente, cuyo mérito principal está en la gracia de las actitudes de los personajes y en la habilidad para desarrollar los temas decorativos greco-romanos.

Giovanni di Nola, el escultor al servicio de las grandes familias napolitanas de su tiempo, es también el escultor áulico de los Virreyes. Es autor de algunas de las más bellas fuentes que adornaban la ciudad (la de Atlante, la de la Civetta, en la plaza del Olmo). En 1535 se le encarga la decoración de la Puerta Capuana con motivo de la entrada triunfal de Carlos V, después de la gloriosa expedición de Túnez. Según la carta, ya citada, de P. Sumnonte a Marcantonio Michiel, en 1524 el artista se ocupaba de labrar el sepulcro del Almirante Virrey Ramón Folch de Cardona, muerto el 10 de marzo de 1522.

Don Ramón Folch, III en los estados de Cardona y del cual se decía falsamente que era hijo natural de Fernando el Católico, tuvo que asumir la difícil tarea de mantener en Italia el prestigio de las armas españolas, que tan alto había dejado el Gran Capitán, su maestro en el arte de la guerra. Con el virreinato de Nápoles el Rey Católico premiaba una larga carrera de servicios en tierra y mar, contra franceses, turcos y berberiscos. En Ravena tuvo que enfrentarse con "el rayo de la guerra", Gastón de Foix, y fué vencido, pero en la magnífica retirada salvó su reputación de gran caudillo. Supo luego rehacer rápidamente su ejército y mantener el predominio español en Italia, imponiendo en Florencia a los Médicis, protegidos de España, y derrotando a los venecianos en Vicenza. En Nápoles, donde pasó sus últimos años, se acreditó de prudente gobernante.

El sepulcro que para este personaje labraba en 1524 Giovanni di Nola, por orden de la Condesa doña Isabel, la viuda, se destinaba al convento fundado en 1507 por el Almirante difunto en su villa señorial de Bellpuig, en el obispado de Lérida. No sabemos exactamente el año en que fué instalado en la iglesia conventual, donde permaneció hasta que, después de la desamortización, a consecuencia de la cual el edificio quedó abandonado y ruinoso, se decidió el traslado a la iglesia parroquial. Las delicadas operaciones del traslado duraron del 13 de diciembre de 1841 al 11 de mayo del año siguiente. La exquisita obra de arte sufrió algunos deterioros por la intromisión de visitantes poco cuidadosos y fué milagro que se salvase en la última guerra, durante la cual la iglesia quedó desmantelada (láms. 35-44).

Para Venturi el magnífico sepulcro, quizás la obra más importante de cincel italiano que exista en España, responde a un reflejo del arte rico y grandioso que Bartolomé Ordóñez llevó a Nápoles desde los talleres de Carrara. Su forma—una gran fachada compuesta del arcosolio que cobija la urna sepulcral entre dos cuerpos salientes—tiene, según el mismo crítico, sus precedentes en Sansovino,

pero en el conjunto se advierte el eclecticismo propio de los talleres de Carrara. La Virgen con el Niño que remata el monumento responde a la manera de Benedetto da Maiano. Según el mismo Venturi, "todo responde a un concepto de fausto, de aparato, de *españolesca* riqueza pictórica". Los fantásticos y riquísimos pormenores decorativos "demuestran cómo el de Nola había aprendido de Ordóñez a animar las masas arquitectónicas con la movilidad de las sombras y la intensidad del efecto pictórico". Pero sobre todas estas influencias diversas está la fantasía delirante del escultor, que concibe el panteón como un edificio por cuyas puertas y ventanas surgen figuras que velan el sueño del héroe y pregonan sus virtudes; está su sereno patetismo, que se revela en la Piedad magnífica del fondo del arcosolio; su elegancia, que tan graciosamente dispone la actitud del yacente, como luego la de los hermanos Sanseverino en San Severino y Sosio de Nápoles; está ese primor infinito con que describe las victorias del Almirante-Virrey o las simboliza con alegorías y grutescos. Puede ser ciertamente el sepulcro de Bellpuig el grito de agonía de un arte decadente que hacía necesaria la reacción de Herrera y de los Leoni en los sepulcros de El Escorial, pero hay que reconocer que en este estilo y en esta manera no se puede llegar a más. La obra va firmada en el zócalo: *Johanes Nolanus faciebat*.

La necesaria reacción se advierte ya en una obra tardía del *Johanes Nolanus*: el sepulcro de otro virrey español en Nápoles: don Pedro de Toledo, Marqués de Villafranca, hijo del Duque de Alba. El gran virrey, vencedor de los turcos en Otranto, murió en Florencia, donde reinaba su hija la bellísima doña Leonor, esposa de Cosme I de Médicis, el 23 de enero de 1533. Don Pedro, a lo que parece, había ya encargado a Juan de Nola un monumento para él y para su esposa la Marquesa doña María de Ossorio Pimentel, y fueron sus herederos los que se encargaron de cumplir este propósito. Según Venturi, el escultor trabajó en la obra de 1540 a 1546, y en ella se hizo ayudar por muchos discípulos, especialmente por Domenico d'Auria—de origen genovés, probablemente—y por Annibal Cavello. El monumento está situado en el amplio espacio detrás del altar mayor de San Giacomo degli Spagnoli de Nápoles, vacío de las cenizas de su titular, que reposan aún en la catedral de Florencia hasta que la Real Hermandad de Nobles Españoles de Nápoles cumpla su propósito de trasladarlas al suntuoso panteón que él mismo se había previsto (lám. 45).

La forma del monumento es, ciertamente insólita y revela la fantasía como dibujante de Giovanni di Nola: un gran plinto de planta

rectangular, adornado en el zócalo con finísimos relieves que representan las victorias del Virrey, y sobre él, las estatuas orantes de don Pedro y doña María (láms. 46-47). En los ángulos, cuatro figuras erectas representan, con pagana libertad, las cuatro virtudes cardinales (lám. 48). Según Venturi, la obra personal de Nola, aparte del diseño del conjunto, se limita a las magníficas efigies orantes, en las cuales hay ya un reflejo del arte austero y viril de Miguel Angel. En el resto se advierte el primor fatigado y la vulgaridad de los obreros lombardo-ligures de Carrara.

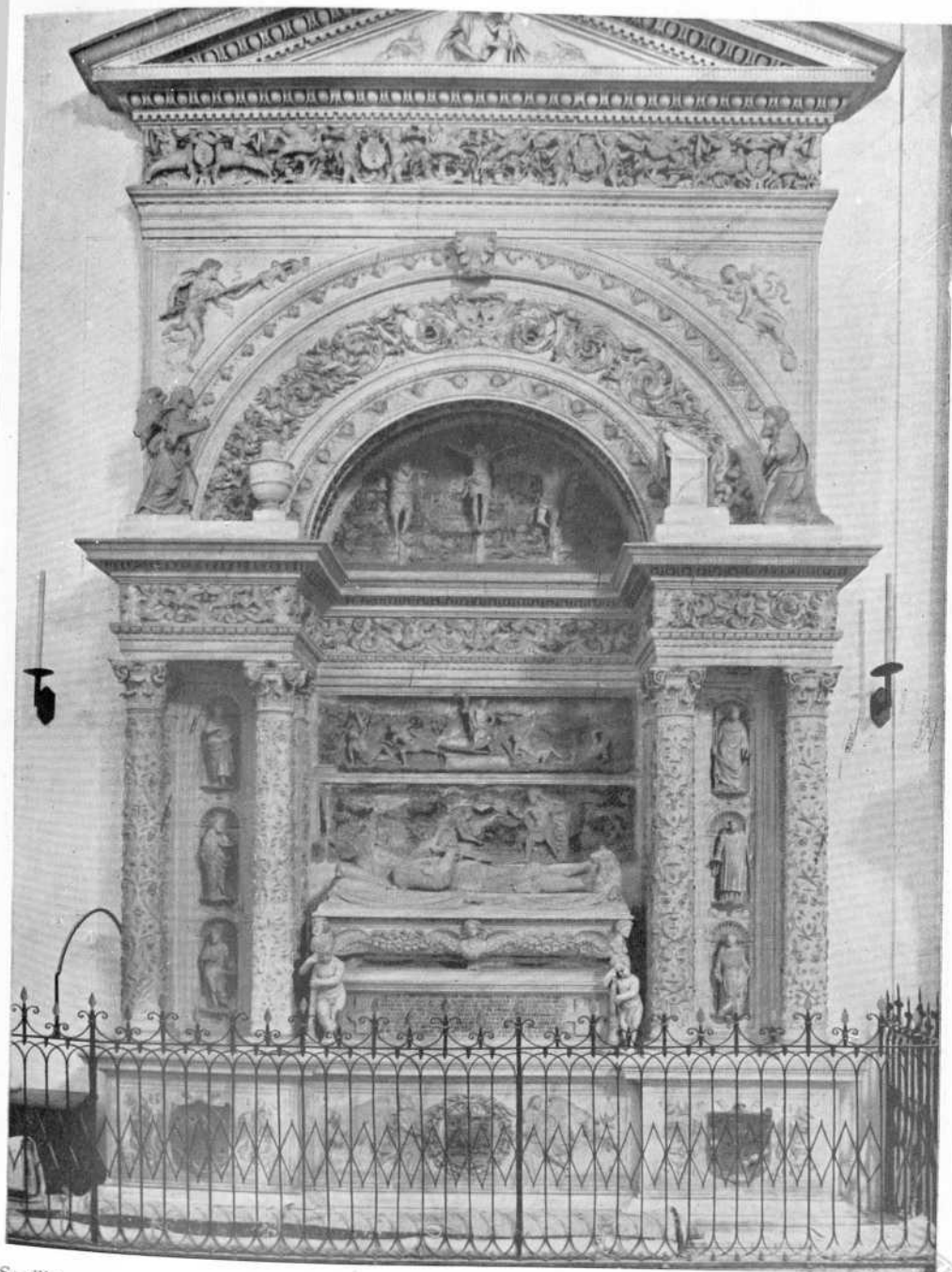
BIBLIOGRAFIA

- Carlos Justi: *Estudios de Arte Español*. Traducción de Eduardo Ovejero. España Moderna. Madrid (sin fecha).
- *Die Lombarden in Sevilla*. I. Pace Gazini. "Jahrbuch Königl. Preuss. Kunstsamml", 1892.
- *Die Lombarden in Sevilla*. II. *Die Aprile aus Carona*. "Jahrbuch...", 1901.
- Adolfo Venturi: *Storia dell'Arte Italiana*. Vol. VI. *La scultura del quattrocento*. Milán, 1908. Vol. X. *La scultura del cinquecento*. Milán, 1935.
- Mario Salmi: *L'architettura del primo rinascimento in Spagna e gli influssi lombardi*. "Atti del IV convegno nazionale di Storia dell'architettura". XVII, Milán, 1939.
- Magenta: *La Certosa di Pavia*, 1897.
- L. A. Cervetto: *I Gaggini da Bissone e le loro opere in Genova e altrove*. Génova, 1904.
- L. Beltrami: *Lasio Gaggini da Bissone nella Certosa di Pavia*. "Resegna d'Arte", 1904.
- *Le opere di Passio Gaggini in Francia*, id., 1904.
- A. Michel: *La sculpture en France de Louis XI a la fin des Valois*. En *Histoire de l'Art*, IV. París, 1911.—E. Bertaux: *La renaissance en Espagne et en Portugal*. En la *Histoire de l'Art* de A. Michel. IV. París, 1911.
- M. Gómez-Moreno: *Las águilas del Renacimiento español*. Barcelona, 1941.
- *La escultura del Renacimiento en España*. Florencia, Pantheon, 1931.
- M.^a E. Gómez-Moreno: *Breve Historia de la Escultura española*. Madrid, 1951.
- De Dominici: *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani*. Nápoles, 1843.
- P. Summonti: *Lettera a Marcantonio Michiel (20-III-1924)*. La publica Cicogna en *Memoria a la vita ed alle opere di Marco Antonio Michiel*. Venecia, 1861.
- Marqués de Montemayor: *La Reale Basilica Spagnola di San Giacomo in Napoli*. En *Spagna in Napoli*. "Revista Geográfica Española". Madrid, s. a.

LAMINAS

L'ANIMA I

Las fotografías reproducidas son del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, del Archivo Mas, de Barcelona, y de Alinari, de Florencia.

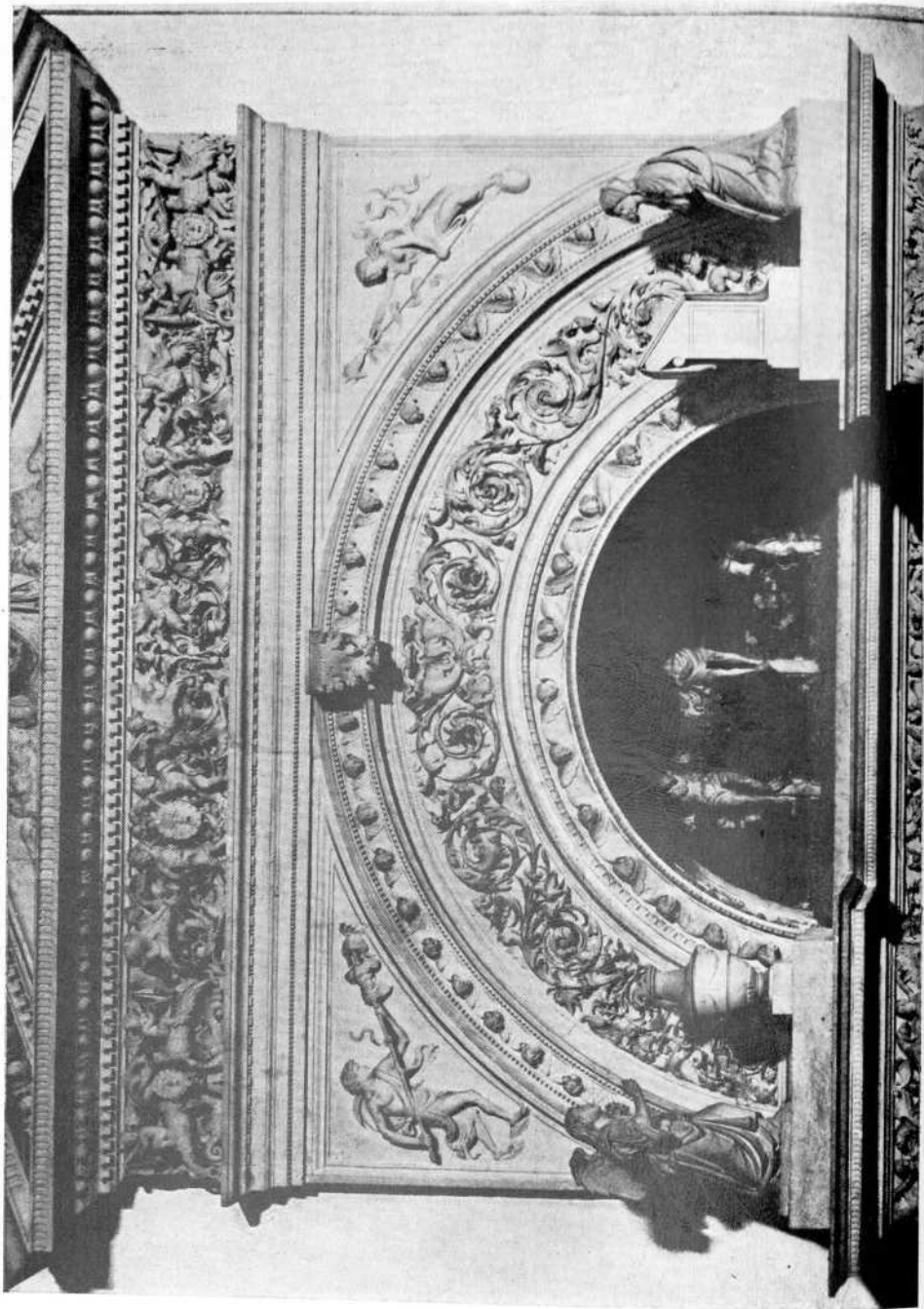


Sevilla.

ANTONIO DI APRILE: SEPULCRO DE DON PEDRO ENRÍQUEZ.

Capilla de la Universidad.

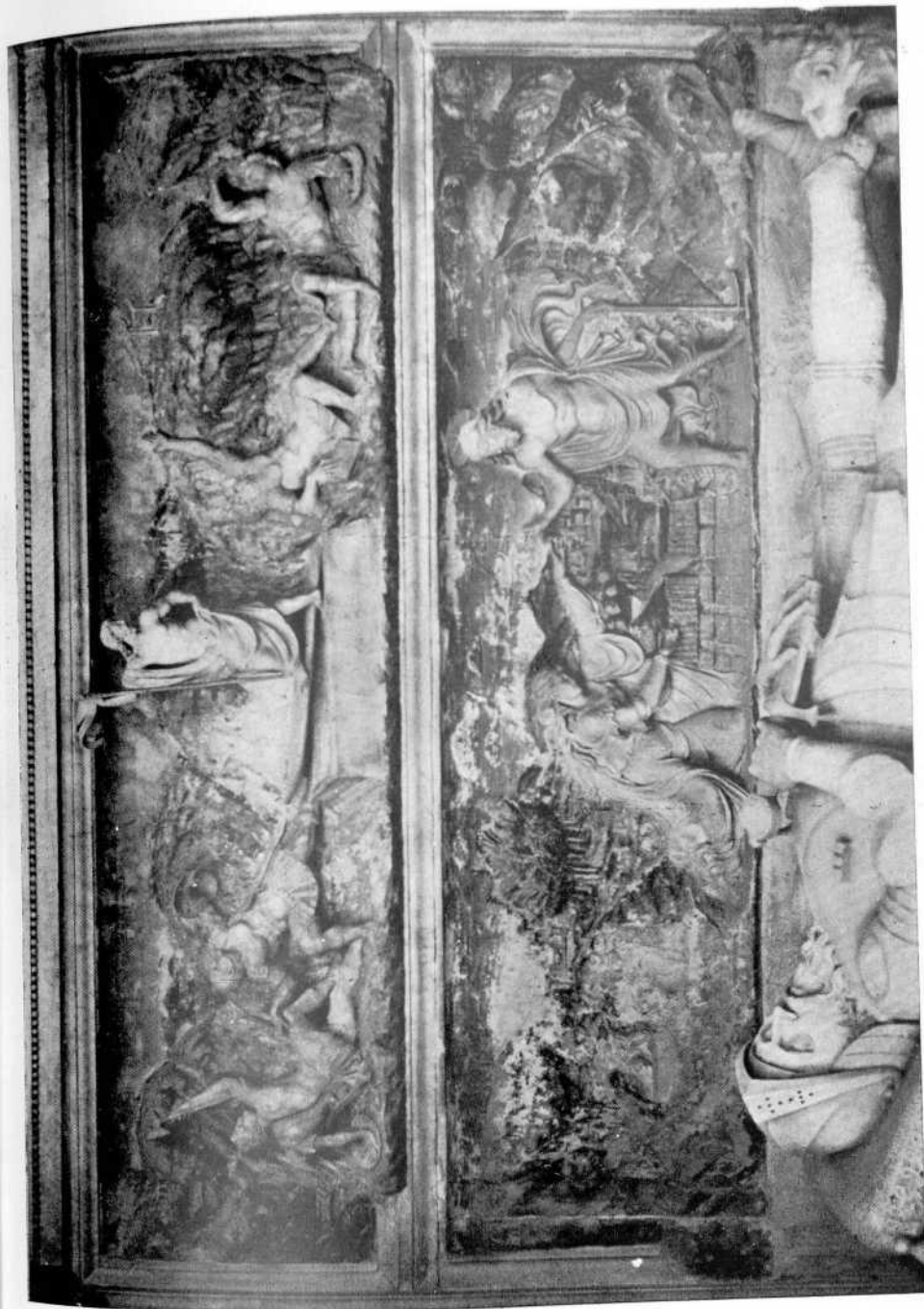




Sevilla.

ANTONIO DI APRILE: ARCO Y FRISO.

Capilla de la Universidad.



Capilla de la Universidad.

ANTONIO DI APRILE: RESURRECCIÓN Y NOLI ME TANGERE.

Del sepulcro de don Pedro Enriquez.

Sevilla.



Capilla de la Universidad.



Sevilla.

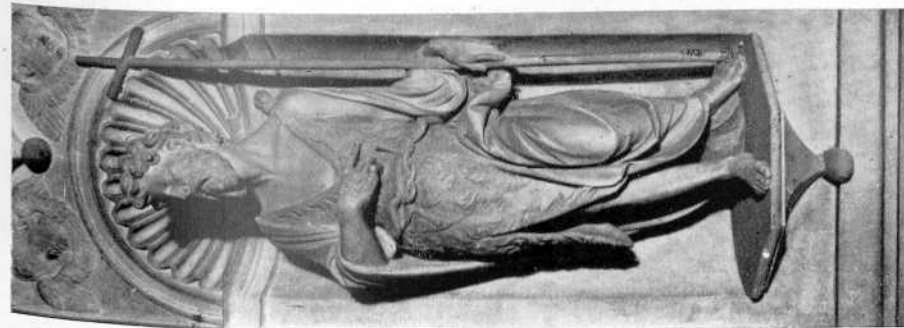
ANTONIO DI APRILE: NIÑOS DOLIENTES CON TEAS.



Sevilla.
ANTONIO DI APRILE: SAN JUAN Y SAN FRANCISCO.
Del sepulcro de don Pedro Enriquez.



Capilla de la Universidad.
PACE GAZINI: SANTA BÁRBARA.
Del sepulcro de doña Catalina de Ribera.





Sevilla.

Capilla de la Universidad

PACE GAZINI: ANGEL TENANTE.
Del sepulcro de doña Catalina de Ribera.

ANTONIO DI APRILE: ANGEL TENANTE.



Sevilla.

Capilla de la Universidad.

PACE GAZINI: SEPULCRO DE DOÑA CATALINA DE RIBERA.



Sevilla.

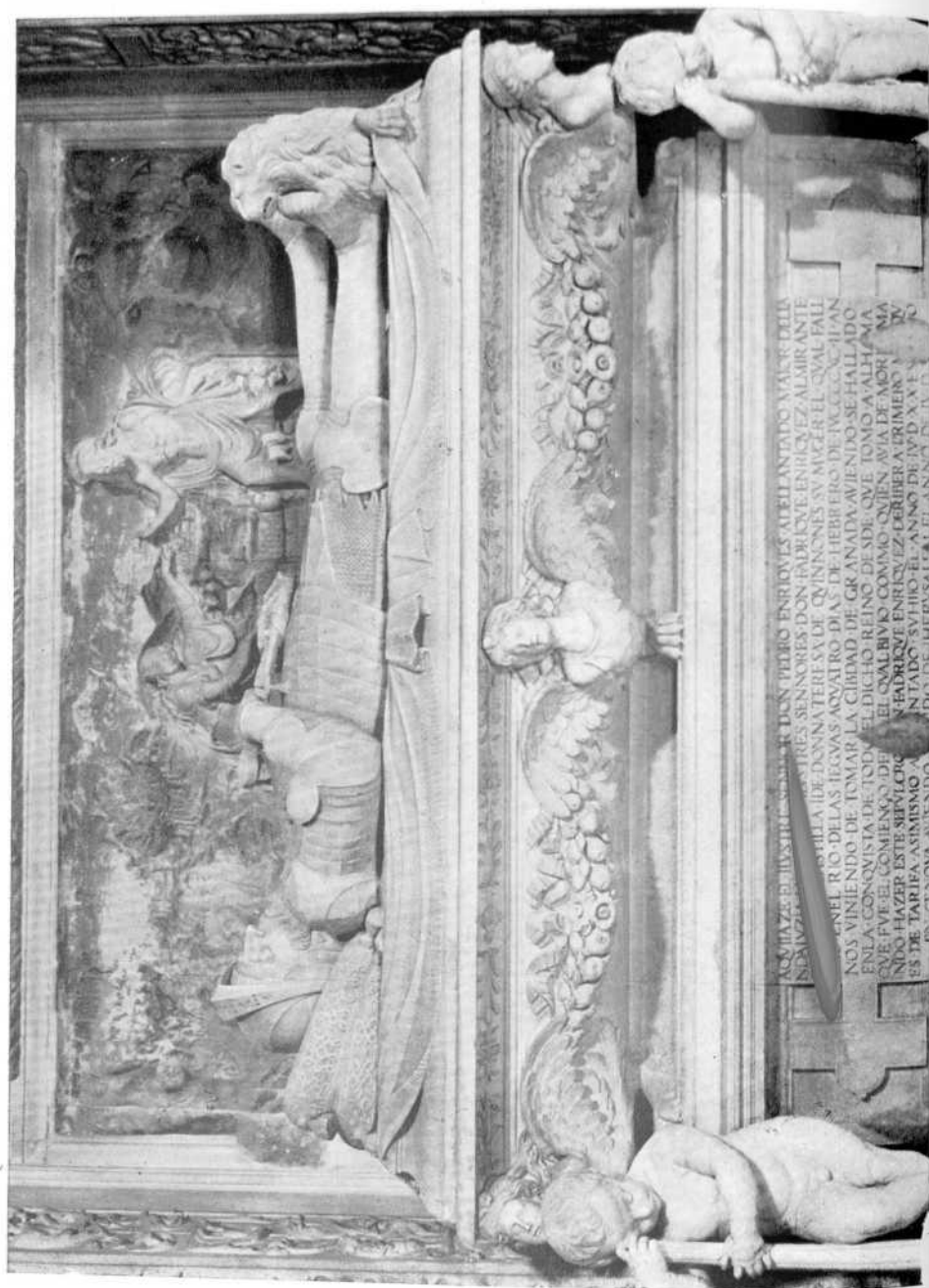
PACE LAZINI: JUICIO FINAL Y CAMINO DEL CALVARIO. Capilla de la Universidad.



Sevilla.

PACHE GAZINI: CAMINO DEL CALVARIO.
Del sepulcro de doña Catalina de Ribera.

Capilla de la Universidad.



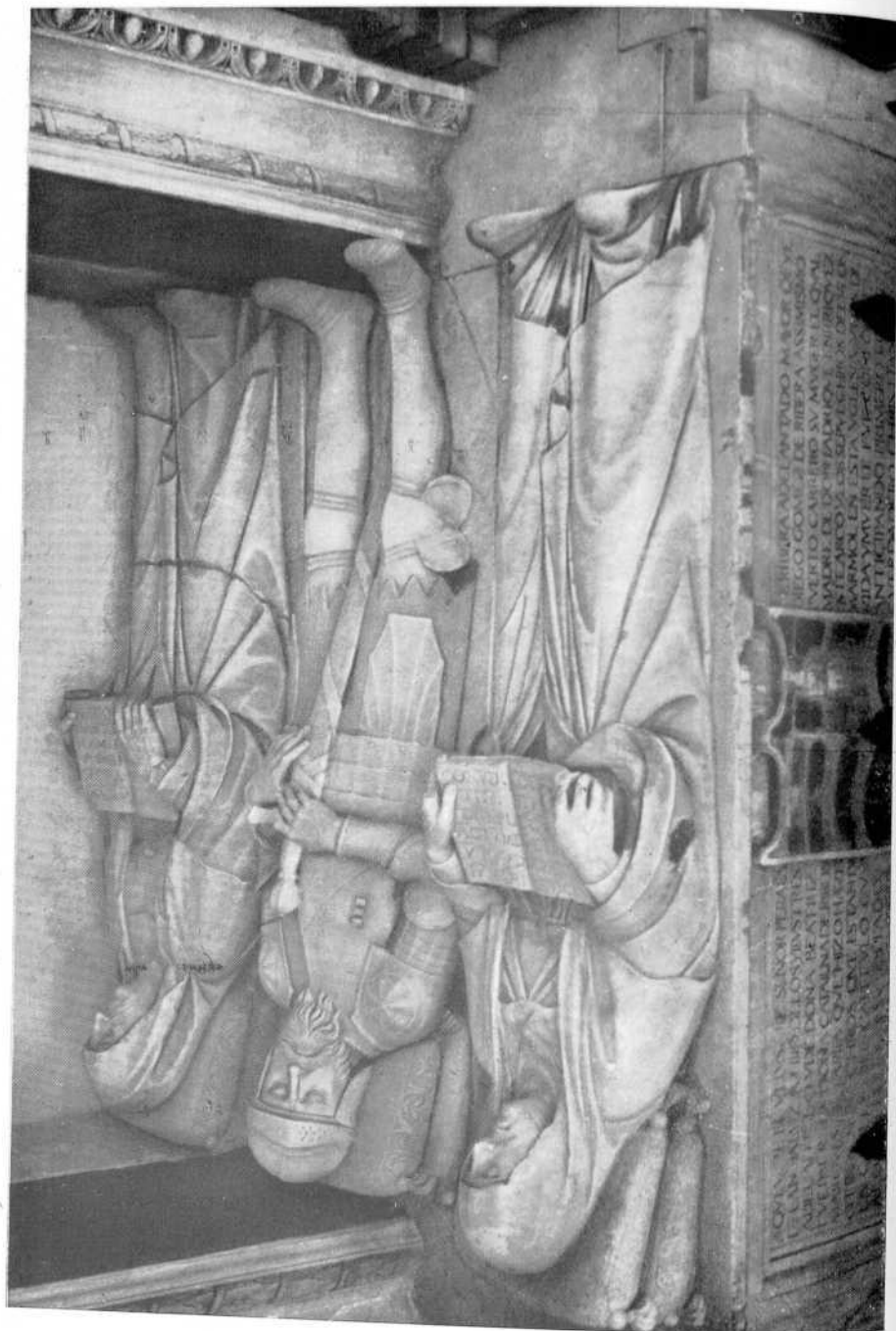


Sevilla.

Capilla de la Universidad.

PACE GAZINI: YACENTE Y SARCÓFAGO.

Del sepulcro de doña Catalina de Ribera.

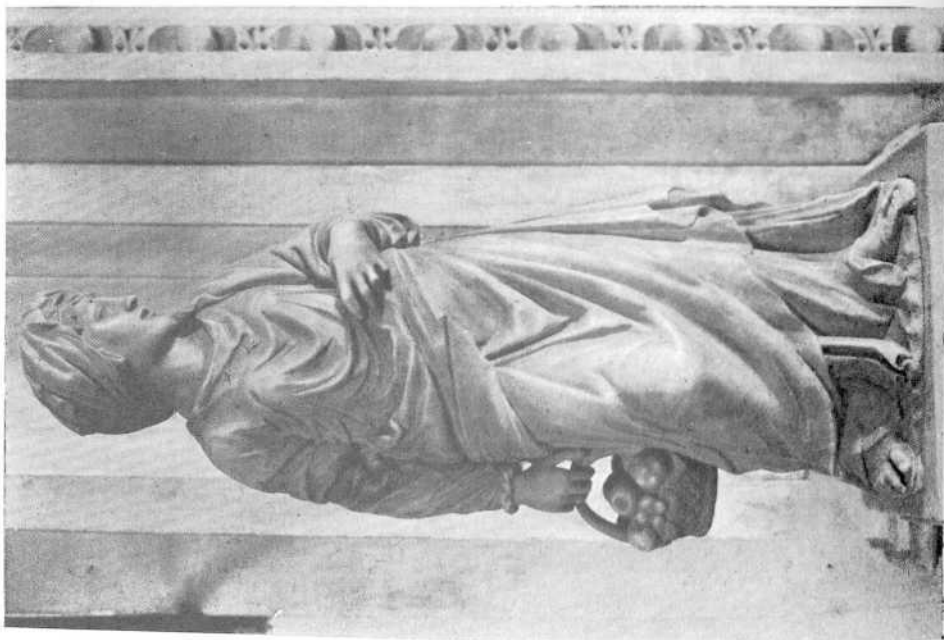
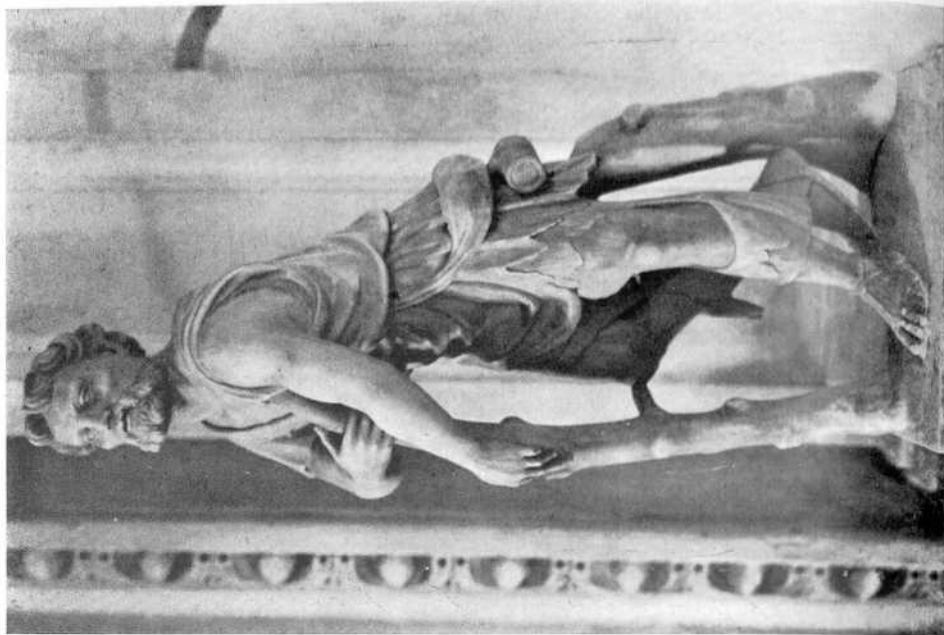




Sevilla.

GAZINI Y APRILE: PERAFÁN II Y SUS ESPOSAS.

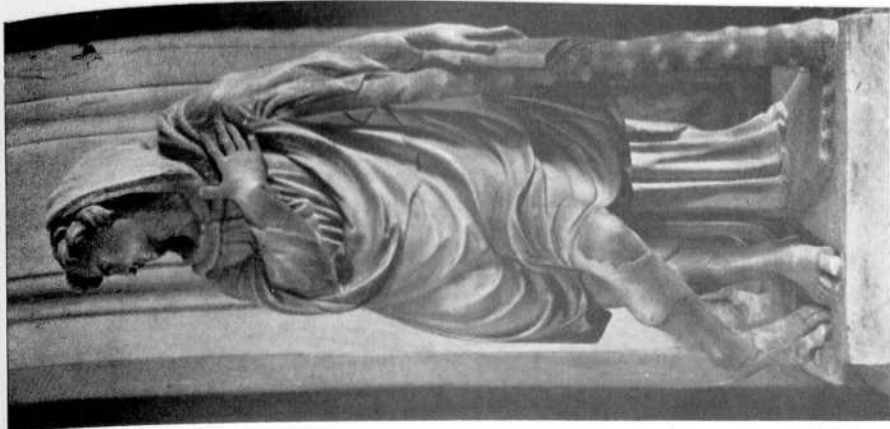
Capilla de la Universidad.



Sevilla.

GAZINI Y APRILE: CAMUESINOS DOLOREDS.

Capilla de la Universidad.



Cartuja de las Cuevas y Capilla de la Universidad.
LA VIRGEN Y EL NIÑO. CAMPESINOS DOLORIDOS.
Del sepulcro de don Perafán de Ribera.

Sevilla.



Sevilla.

LA VIRGEN Y EL NIÑO.

Cartuja de las Cuevas.



La Calahorra.

Castillo.

PUERTA DE LOS SALONES.



Toledo.

San Juan de la Penitencia.

ANTONIO Y GIOVANNI DI APRILE Y ANTONIO DELLA SCALA:
SEPULCRO DEL OBISPO RUIZ. (Destruído.)

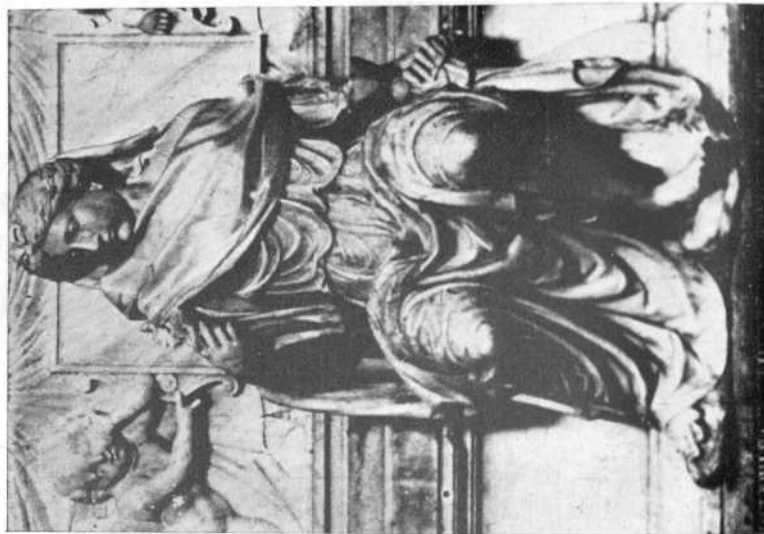


Toledo.

San Juan de la Penitencia.

ANTONIO Y GIOVANNI DI APRILE Y GIOVANNI DELLA SCALA:

SEPULCRO DEL OBISPO RUIZ.



Toledo.

San Juan de la Penitencia.

ANTONIO Y GIOVANNI DI APRILE Y ANTONIO DELLA SCALA:
SANTIAGO EL MAYOR Y DOS VIRTUDES.

Del sepulcro del Obispo Ruiz.



Santiago de Compostela.

San Lorenzo.

LOS APRILE Y PIER ANGELO DELLA SCALA:
RETABLO DE LOS MARQUES DE AYAMONTE.



Santiago de Compostela.

San Lorenzo.

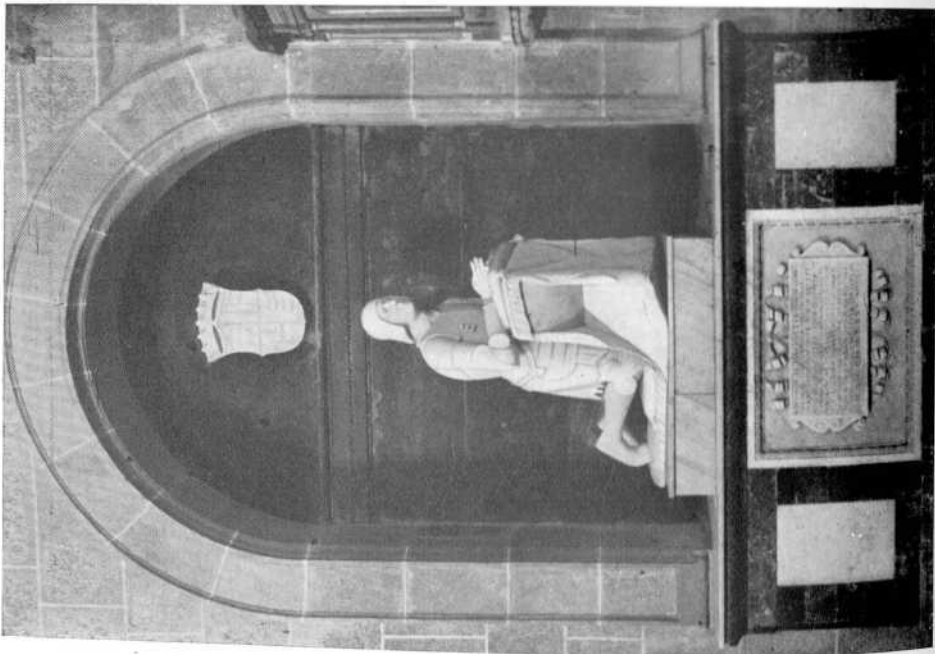
LOS APRILE Y PIER ANGELO DELLA SCALA:
EL MARQUÉS DE AYAMONTE.



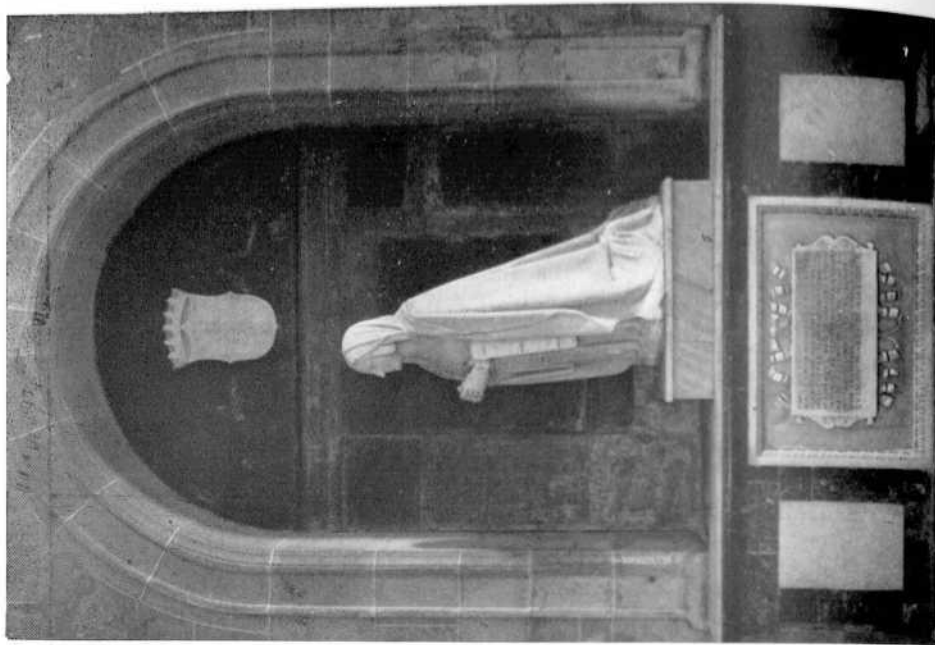
Santiago de Compostela.

San Lorenzo.

LOS APRILE Y PIER ANGELO DELLA SCALA:
LA MARQUESA DE AYAMONTE.



Santiago de Compostela.



San Lorenzo.

LOS APRILE Y PIER ANGELO DELLA SCALA.
REGOLE PER LA LORO MANOVRA DEL CANONICO.



Granada.

Alhambra.

NICCOLO DI CORTE: PORTADA SUR DEL PALACIO DE CARLOS V.



Granada.

NICCOLO DI CORTE: NEPTUNO Y TROFEOS.
Por la generosa donación del Sr. D. Juan de Torres y V.

Alhambra.



Granada.

Alhambra.

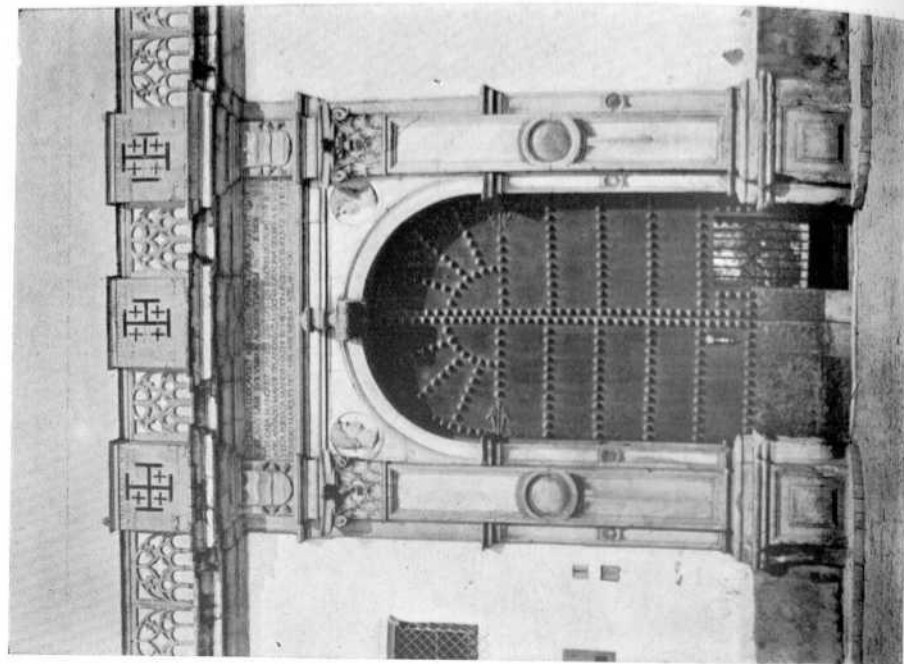
NICCOLO DI CORTE: VICTORIA.
De la portada Sur del Palacio de Carlos V.



Sevilla.

Casa de Pilatos.

LOS APRILE, NOVO Y BISSONE: FUENTE DEL PATIO.



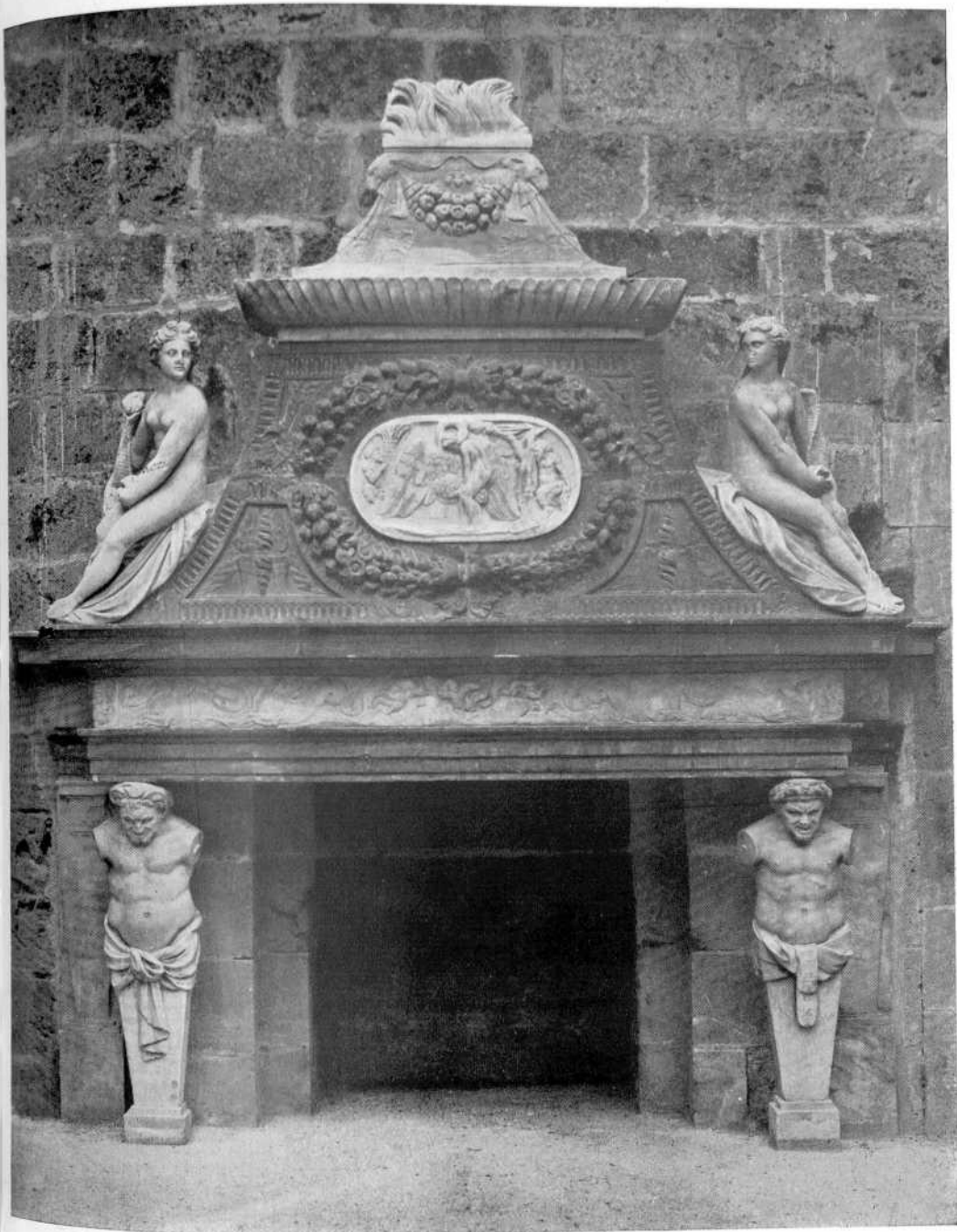
Sevilla. Casa de Pilatos. LOS APRILE, NOVO Y BISSONE: PORTADA.



Castillo.

VENTANA.

La Calahorra.



Granada.

Alhambra.

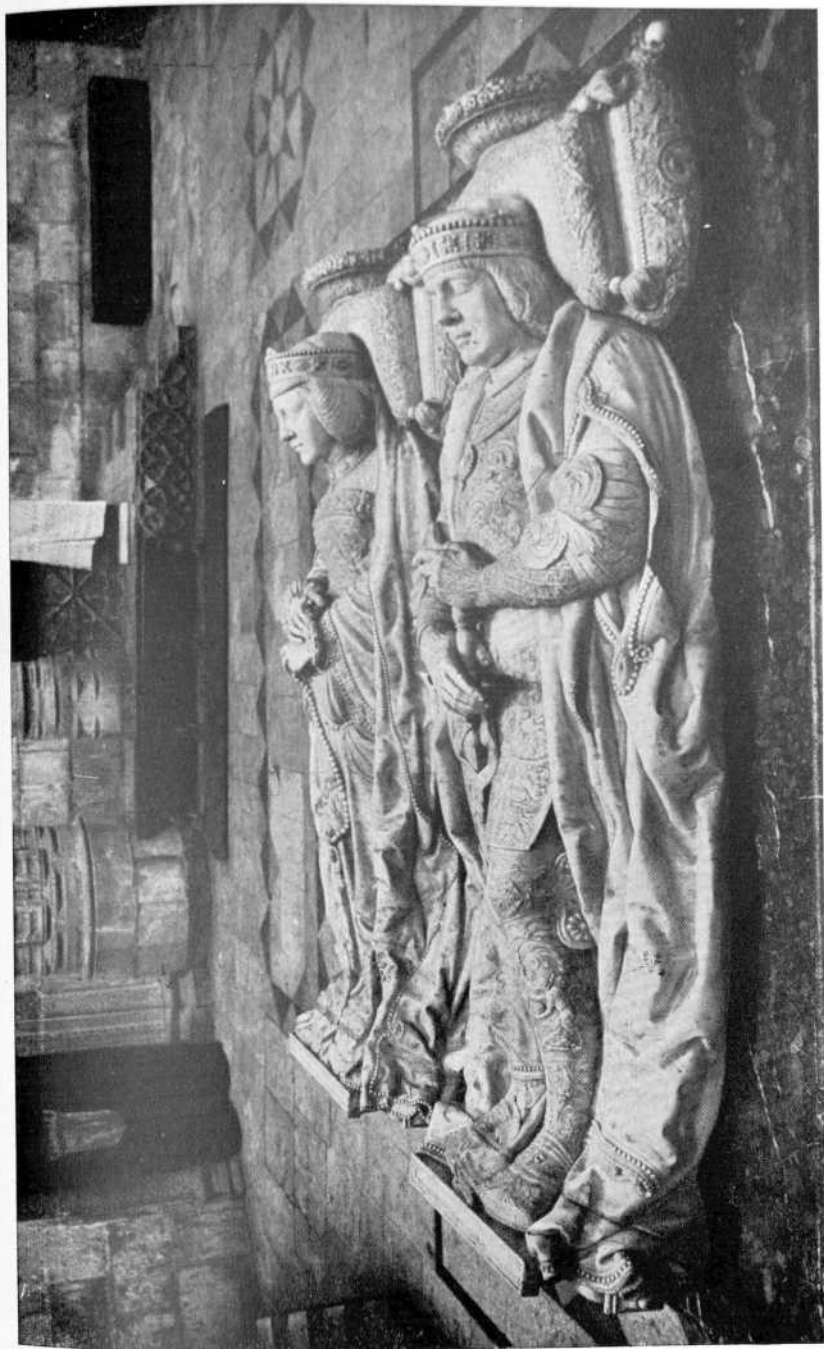
NICCOLO DI CORTE: CHIMENEA.
Del Palacio de Carlos V.



Granada.

NICCOLO DI CORTE: LEDA.
De la chimenea del Palacio de Carlos V.

Alhambra.



Catedral.

JUAN DE LUCANO: SEPULCRO DE LOS CONDESTABLES.

Burgos.



Burgos.

Catedral.

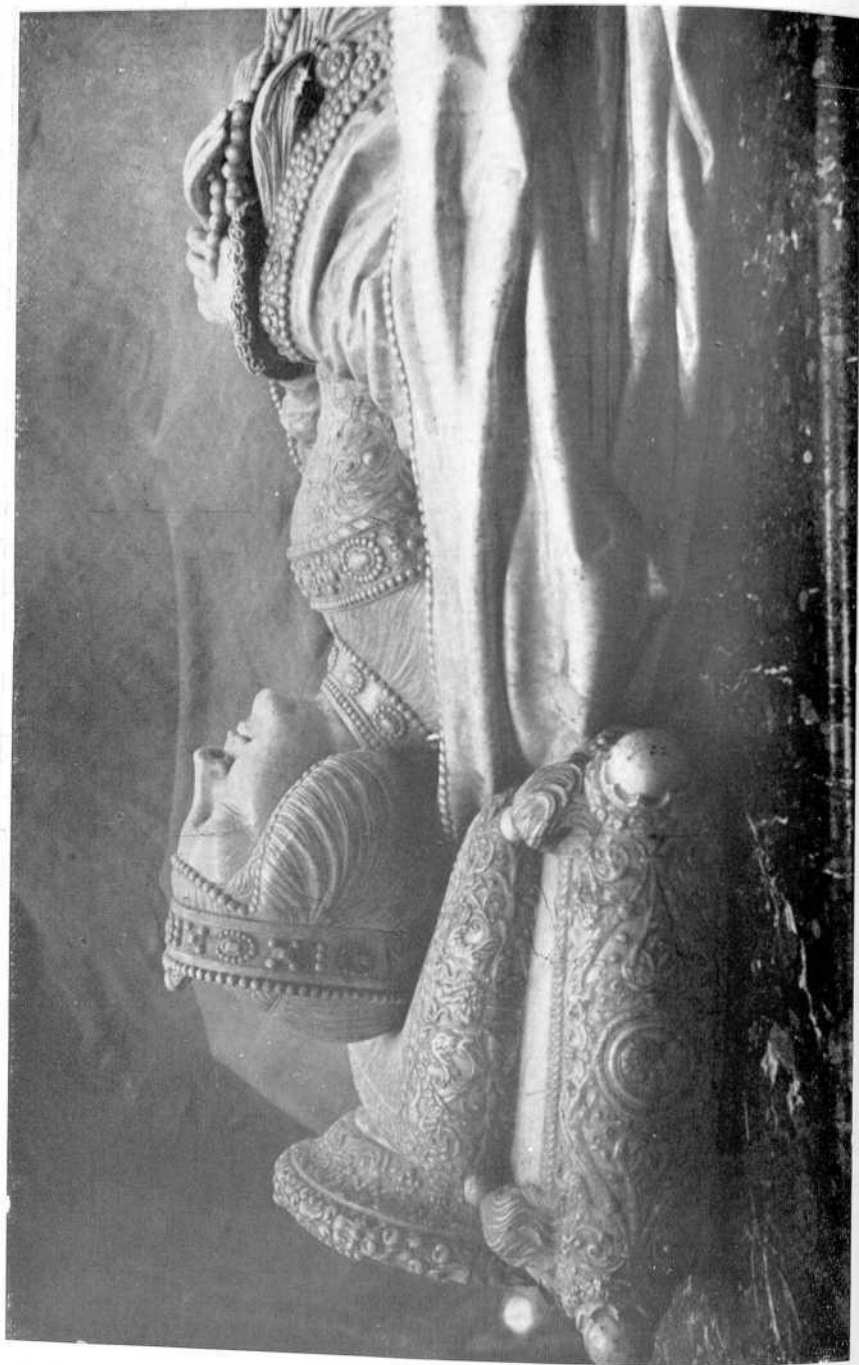
JUAN DE LUGANO: DON PEDRO FERNÁNDEZ DE VELASCO.
Del sepulcro de los Condestables.



Burgos.

Catedral.

JUAN DE LUGANO: DOÑA MENCÍA DE MENDOZA.
Del sepulcro de los Condestables.



Burgos.

JUAN DE LUGANO: DOÑA MENCIA DE MENDOZA.
Del sepulcro de los Condestables.

Catedral.



Bellpuig.

Iglesia parroquial.

GIOVANNI DE NOLA: SEPULCRO DE DON RAMÓN FOLCH DE CARDONA.



Bellpuig.

GIOVANNI DE NOLA: SARCÓFAGO.
Del sepulcro de don Ramón Folch de Cardona.

Iglesia parroquial.



Bellpuig.

GIOVANNI DE NOLA: PIEDAD Y YACENTE.
Del sepulcro de don Ramón Folch de Cardona.

Iglesia parroquial.



Bellpuig.

GIOVANNI DE NOLA: ATLANTE Y VIRTUD.
Del sepulcro de don Ramón Folch de Cardona.

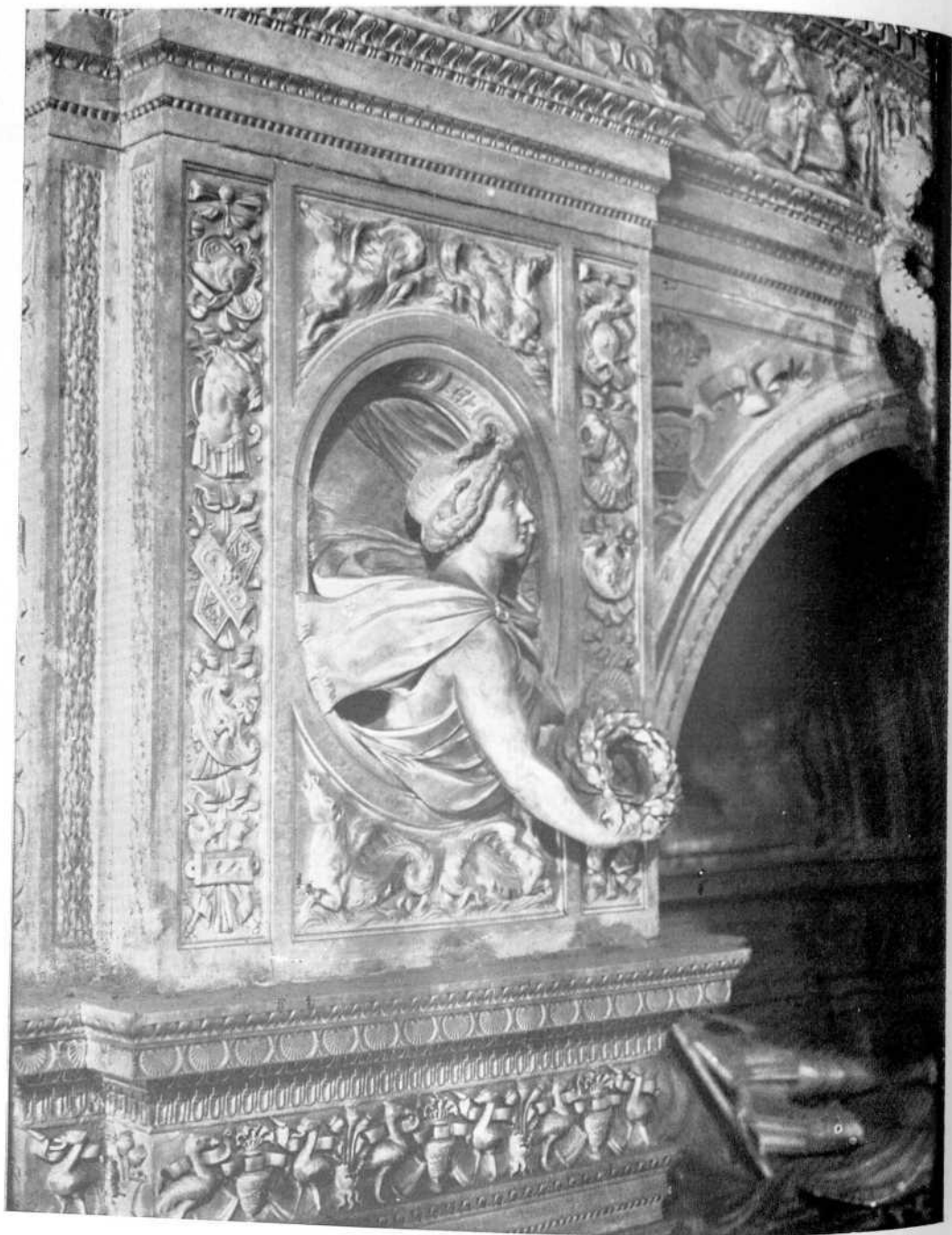
Iglesia parroquial.



Bellpuig.

Iglesia parroquial.

GIOVANNI DE NOLA: VIRTUD.
Del sepulcro de don Ramón Folch de Cardona.



Bellpuig.

GIOVANNI DE NOLA: MEDALLÓN CON LA GLORIA.
Del sepulcro de don Ramón Folch de Cardona.

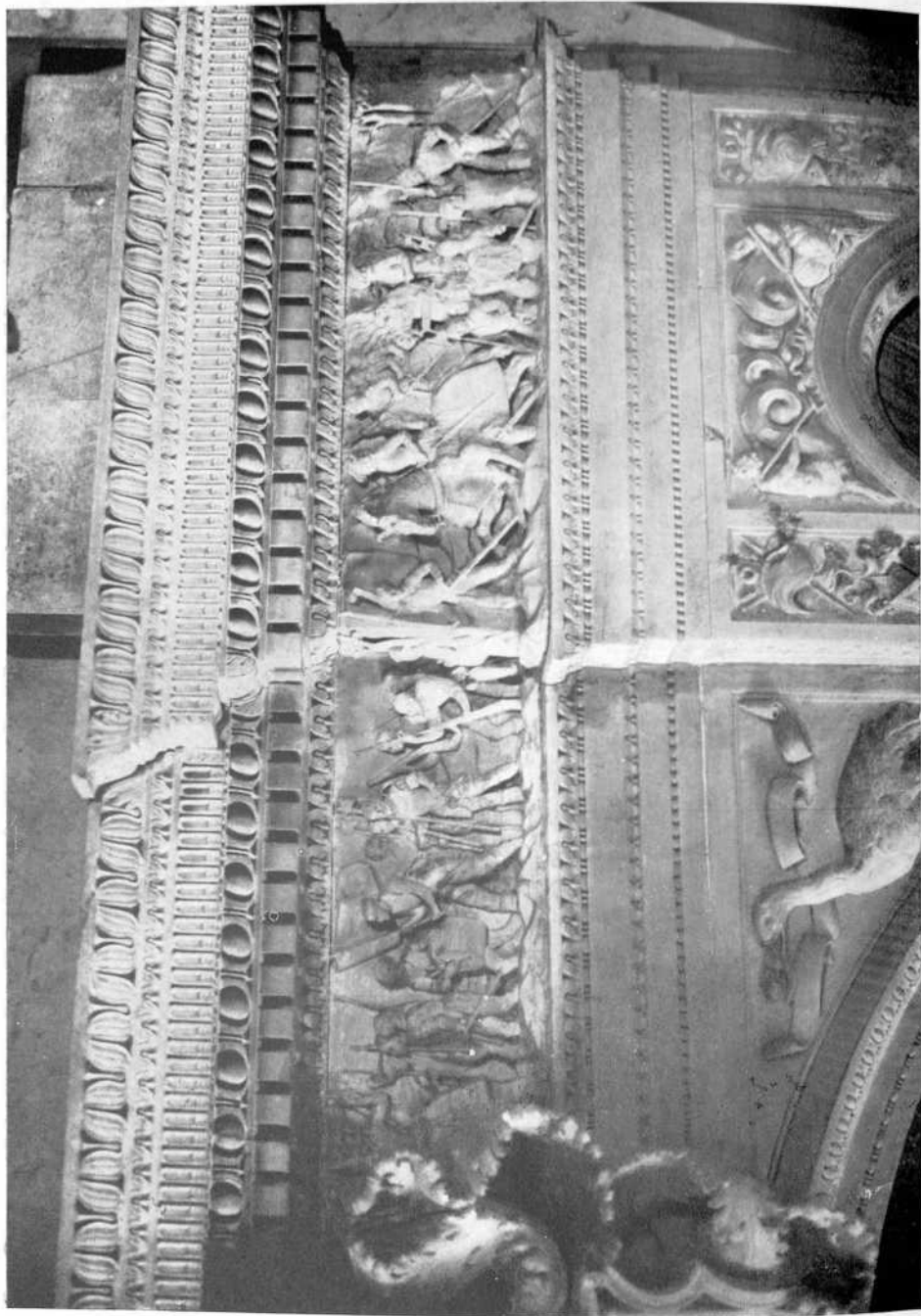
Iglesia parroquial.



Bellpuig.

Iglesia parroquial.

GIOVANNI DE NOLA: MEDALLÓN CON LA PAZ.
Del sepulcro de don Ramón Folch de Cardona.



Belpuig.

GIOVANNI DE NOLA: FRISO DE BATALLAS.
Del sepulcro de don Ramón Folch de Cardona.

Iglesia parroquial.



Bellpuig.

Iglesia parroquial.

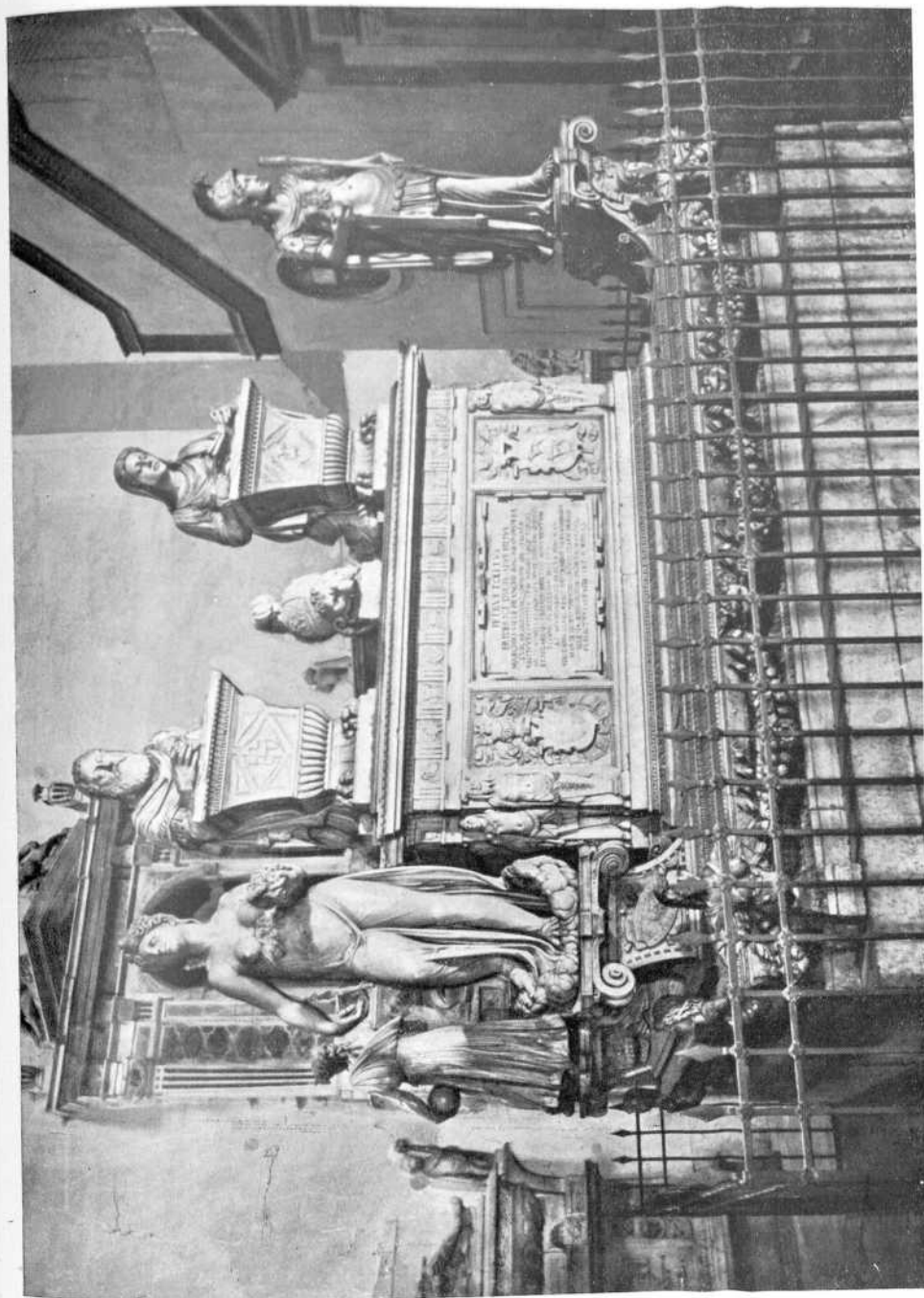
GIOVANNI DE NOLA: FRISO DE BATALLAS.
Del sepulcro de don Ramón Folch de Cardona.



Bellpuig.

GIOVANNI DE NOLA: BATALLA.
Del sepulcro de don Ramón Folch de Cardona.

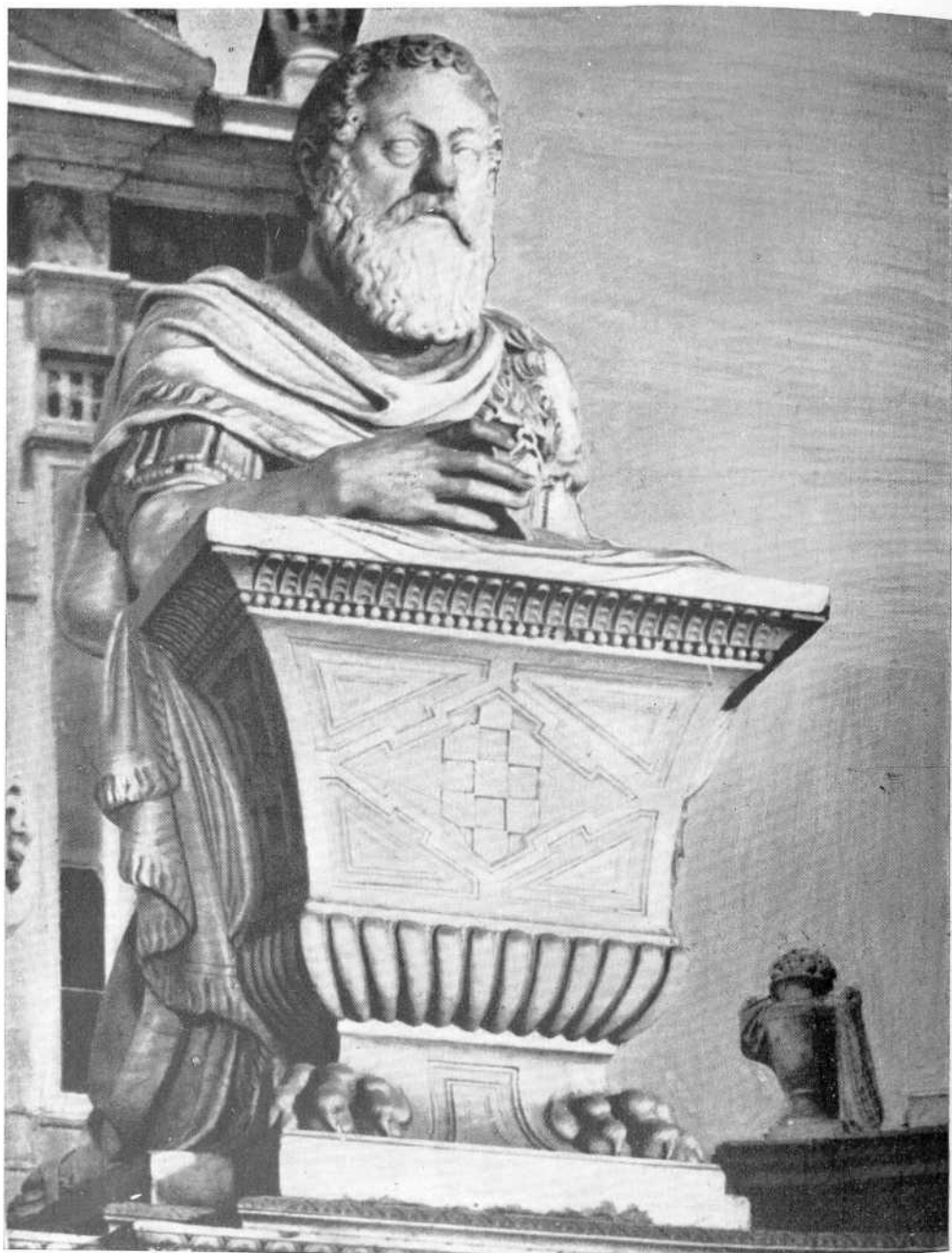
Iglesia parroquial.



Nápoles.

GIOVANNI DE NOLA: SEPULCRO DE DON PEDRO DE TOLEDO.

Santiago de los Españoles.



Nápoles.

Santiago de los Españoles.

GIOVANNI DE NOLA: DON PEDRO DE TOLEDO.

Del sepulcro del Virrey.



Nápoles.

Santiago de los Españoles.

GIOVANNI DE NOLA: DOÑA MARÍA DE OSSORIO PIMENTEL.
Del sepulcro de don Pedro de Toledo.



Nápoles.

Santiago de los Españoles.

GIOVANNI DE NOLA: LA JUSTICIA.
Del sepulcro de don Pedro de Toledo.

NOTAS A LAS LAMINAS

1. Los sepulcros de los Marqueses de Tarifa y de sus familiares se trasladaron en 1838 de la Cartuja de las Cuevas a la Capilla de la Universidad, donde en la actualidad se encuentran, por iniciativa y bajo el cuidado de D. Manuel López Cepero.

El texto íntegro de la inscripción del zócalo del sepulcro de D. Pedro Enriquez dice así:

AQUI IAZE EL ILUSTRE SENNOR DON PEDRO ENRIQUES ADELLANTADO MAYOR DELLA/NDALVZIA HIIIO DE LOS ILVSTRES SENNORES DON FADRIQUE ENRIQVEZ ALMIRANTE/MAIOR DE CASTILLA I DE DONNA TERESA DE QVINNONES SV MVGER EL QVAL FALL/ECIO EN EL RIO DE LAS IEGVAS A QVATRO DIAS DE HEBRERO DE IVCCCCXC II AN/NOS VINIENDO DE TOMAR LA CIBDAD DE GRANADA AVIENDO SE HALLADO/ EN LA CONQVISTA DE TODO EL DICHO REINO DESDE QVE TOMO A ALHAMA/ QVE FVE EL COMIENÇO DELLA EL QVAL BIVIO COMMO QVIEN AVIA DE MORIR MA/NDO HAZER ESTE SEPVLRO DON FADRIQVE ENRIQVEZ DE RIBERA PRIMERO MARQV/ES DE TARIFA ASIMISMO ADELANTADO SV HIIIO EL ANNO DE IV D XX ESTANDO/EN GENOVA AVIENDO VENIDO DE IHERVSALEM EL ANNO DE IV D XIX.

Debo las fotografías de los sepulcros de la Universidad de Sevilla, aquí reproducidas, en su mayoría tomadas expresamente para esta obra, al Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla.

7. En el zócalo aparece la siguiente inscripción:

AQVI IAZE LA ILVSTRE SENNORA DONNA CATALINA DE RIBERA/MVGER DEL ILVSTRE SENNOR DON PEDRO ENRIQVES ADELANTADO/MAIOR QUE FVE DELLANDALVZIA HIIIA DE LOS ILVSTRES SENNORES PE/RAFAN DE RIBERA ASI MISMO ADELANTADO I DE DONNA MARIA DE/MENDOÇA CONDESA DE LOS MOLARES SV MVGER FALLECIO EN SEVILLA/EN SVS CASAS DE SANT ESTEVAN A TREZE DE ENERO DE IV D I CINCO/ANNOS LA QVAL MVRIO PARA BIVIR MANDO HAZER ESTE SEPVLRO/DON FADRIQVE ENRIQVEZ DE RIBERA PRIMERO MARQVES DE TARIFA ASIMI/SMO ADELANTADO SV HIIIO EL ANNO DE IV D XX ESTANDO EN GENOVA/AVIENDO VENIDO DE IHERVSALEM EL ANNO DE IV D XIX/

12. En los libros que tienen en sus manos las mujeres de D. Perafan de Ribera aparecen los textos siguientes de los salmos 83 y 29:

BEATI QVI HABITANT IN DOMO TUA DOMINE IN SECVLA
 SECVLORVM LAVDABVNT TE.
 CONVERTISTI DOMINE PLANCTVM MEVM IN GAVDIVM
 MICHİ CONCIDISTI SANCTVM MEVM ET CIRCUMDE
 DISTI MEA LETICIE (sic).

La inscripción de la lápida colocada en la parte anterior del sepulcro dice así:

AQVI YAZE EL ILVSTRE SEÑOR PERAFAN DE RIBERA ADELANTA-
 DO MAYOR Q FUE/DE LANDALUZIA HIOO DE LOS YLLUSTRES DIEGO
 GOMEZ DE RIBERA ASSIMISMO/ADELANTADO Y DE DOÑA BEATRIZ
 PVERTO CARRERO SV MVJER EL QUAL/FVE PADRE DE DOÑA CATA-
 LINA DE RIBERA MADRE DE DON FADRIQVE ENRRIQVEZ/MARQVES
 DE TARIFA QVE HIZO HAZER ESTE ARCO Y LOS SEPVLCHROS DEL
 Y LOS/OTROS SEPVLCHROS QVE ESTAN DE MARMOL EN ESTA YGLE-
 SIA Y LOS DE/LA CAPILLA DEL CAPITVLO. CUYA VIDA Y MUERTE
 FVE CONFORME/A LO QUE DEVIA A SV ESTADO ANTICIPANDO PRI-
 MERO LO QUE/A DIOS ERA OBLIGADO COMO FIEL E VERDADERO
 CHRISTIANO GASTANDO LO MAS DE SU VIDA EN GVERRA DE MOROS.

La iglesia a que se refiere el epitafio es, naturalmente, la de La Cartuja.

13. En los libros que tienen las damas se leen los siguientes textos de los salmos 83 y 115.

QVAN DILECTA TAVERNACVLA/TVA DOMINE VIRTVTVM CONCVPI-
 CIT ET DFFICIT ANIMA MEA IM/ATRIA DOMINI/

DIRVPISTI DOMINE VINCVLA/MEA TIBI SACRIFICABO/HOSTIAM LAV-
 DIS ET NOMEN DOMINI/INVOCABO/

La inscripción colocada en la parte anterior del sepulcro dice así:

AQVI YAZE LA YLLUSTRE SEÑORA DOÑA/ALDONÇA DE AYALA MVGER
 SEGVNDA DEL DICHO/SEÑOR ADELANTADO IIA DE LOS YLLUSTRES
 SEÑORES/HERNA PEREZ DE AYALA Y DE DOÑA ELVIRA DE/ TOLEDO
 LA QUAL DICHA SEÑORA DOÑA ALDONÇA/FVE MADRE DEL ADELAN-
 TADO DIEGO GOMEZ DE/RIBERA QVE MVRIO SOBRE ALORA Y DEL
 MARISCAL/PAYO DE RIBERA SEÑOR DE MALPICA EN TOLEDO/CVYA
 ANIMA DIOS AYA/

En el fondo del sepulcro existe el siguiente epitafio:

AQVI YAZE EL ILVSTRE SEÑOR FERAFAN DE RIBERA ADELANTA-
 DO MAYOR DE/LADALVZIA FVNDADOR DE LA CASA DE RIBERA IIO
 DE LOS YLLVSTRES SEÑORES RVI LOPEZ/DE RIBERA Y DOÑA YNES
 DE SOTOMAYOR EL CVAL SV VIDA GASTO EN SERVICIO DE/DIOS
 EN GVERRA DE MOROS Y EN SERVICIO DE SVS REYES DŌ PEDRO
 Y DON ENRIQVE SV/HERMANO DŌ IVAN IIO DE DON ENRIQVE Y DE
 DON ERIQ SV NIETO Y DE DON IVAN EL SEGŪDO SV VISNIETO EN EL
 TIEMPO DEL QVAL MVRIO DE CIĒTO Y CINCO AÑOS/AVIĒDO GASTA-
 DO MUCHO TIĒPO DE SU VIDA EN GVERRA DE MOROS POR LAS QVA-
 LES/COSSAS LOS HOMBRES SE HAZEN INMORTALES Y Q̄RIĒDOLES
 SVS DECENDIENTES/SEG VIR MVRIERON TRES IIOS SVYOS RVI LO-
 PEZ DE RIBERA Y GONÇALO MARIÑO/Y EL ADELANTADO DIEGO

DE RIBERA EN GVERRA DE MOROS Y VN NIETO SVYO IIO/DEL ADELANTADO DIEGO DE RIBERA Q SE LLAMAVA MARTIN HERNANDEZ.

Además de las seis estatuas yacentes reproducidas en estas láminas, que se encuentran en los nichos inferiores de estos enterramientos, existen otras dos parejas de estatuas yacentes de caballero y de dama de la familia de los Ribera colocadas en los nichos superiores.

18. Calcinado el monumento por el incendio que consumió el templo en 1936, las ilustraciones que aquí se dan son de fotografías inéditas, o al menos muy poco conocidas, tomadas hace muchos años por D. Ricardo de Orueta.

21. Debo las fotografías reproducidas a la amabilidad del Sr. Chamoso que las hizo tomar expresamente para esta obra.

25. A Pedro Machuca, que dirige las obras hasta su muerte en 1550, le sucede en la dirección su hijo Luis Machuca. Este terminó la portada meridional y la mitad de la principal. La sublevación de los moriscos en 1568 interrumpió la obra cuando se labraba la madera para los techos, no reanudándose la construcción hasta 1579, fecha en que muerto Luis Machuca se encuentra al frente de las obras Juan de Orea, que muere en 1583. Le sucede Juan de Minjares, que en 1590 termina la fachada occidental.

El cuerpo bajo de la fachada meridional de que forma parte la portada cuyos relieves se reproducen aquí se termina en 1538. Se comienza la portada en 1539 y el segundo cuerpo lo traza Pedro Machuca en 1548. Confiada su ejecución a Niccolo di Corte, nuestro Nicolao de Corte, su muerte en 1552 le impide terminarla, lo que hace su compañero Juan del Campo en 1554.

Como advierte Gómez-Moreno González (*Guía de Granada*, 1892, 115), los relieves de esta portada están consagrados a glorificar las empresas marítimas del Emperador. Así las figuras alegóricas de la Historia de las enjutas del segundo cuerpo tienen a su pie jarros con los que se alude al agua. Sobre la manera de representar a la Historia véase Ettliger: *The pictorial source of Ripa's Historia* "Journal of the Warburg Institute", XIII, 1950, 322. Acerca de la construcción del Palacio de Carlos V y la documentación de sus relieves, véase Gómez-Moreno, *Las Aguilas del Remacimiento Español*. Madrid, 1941.

27. Remata la fuente la doble cabeza de Jano.

28. La llamada Casa de Pilato fué comenzada a construir por el Adelantado Mayor de Andalucía, D. Pedro Enriquez († 1492), cuyo sepulcro se reproduce en la lámina I, y continuada por su hijo el primer Marqués de Tarifa, a quien se debe la portada y el patio.

Gestoso (*Sevilla Monumental*, III, 188) considera que el antepecho de tracería gótica calada es el "cornisón de arriba y abajo labrado por dentro y fuera" que se cita en la escritura de 1529.

Las cruces de Jerusalem que decoran el antepecho de coronamiento conmemoran el viaje del Marqués de Tarifa a Tierra Santa, leyéndose al pie de cada una de ellas la inscripción: "4 días de Agosto de 1519 entró en Hierusalem".

En el friso de la portada aparece en letras capitales de metal embutidas en el mármol la siguiente inscripción:

NISI DOMINVS/EDIFICAVERITT DOMVN IN VANVM LABORAVERUNT/
QUI EDIFICANT EAM. SVB VMBRA ALARVM TVARVM PROTEGE NOS/
ESTA CASA MANDARON HAZER LOS YLLVSTRES SEÑORES DON/
PEDRO ENRIQUEZ ADELANTADO MAYOR DEL ANDALVZIA Y DOÑA/

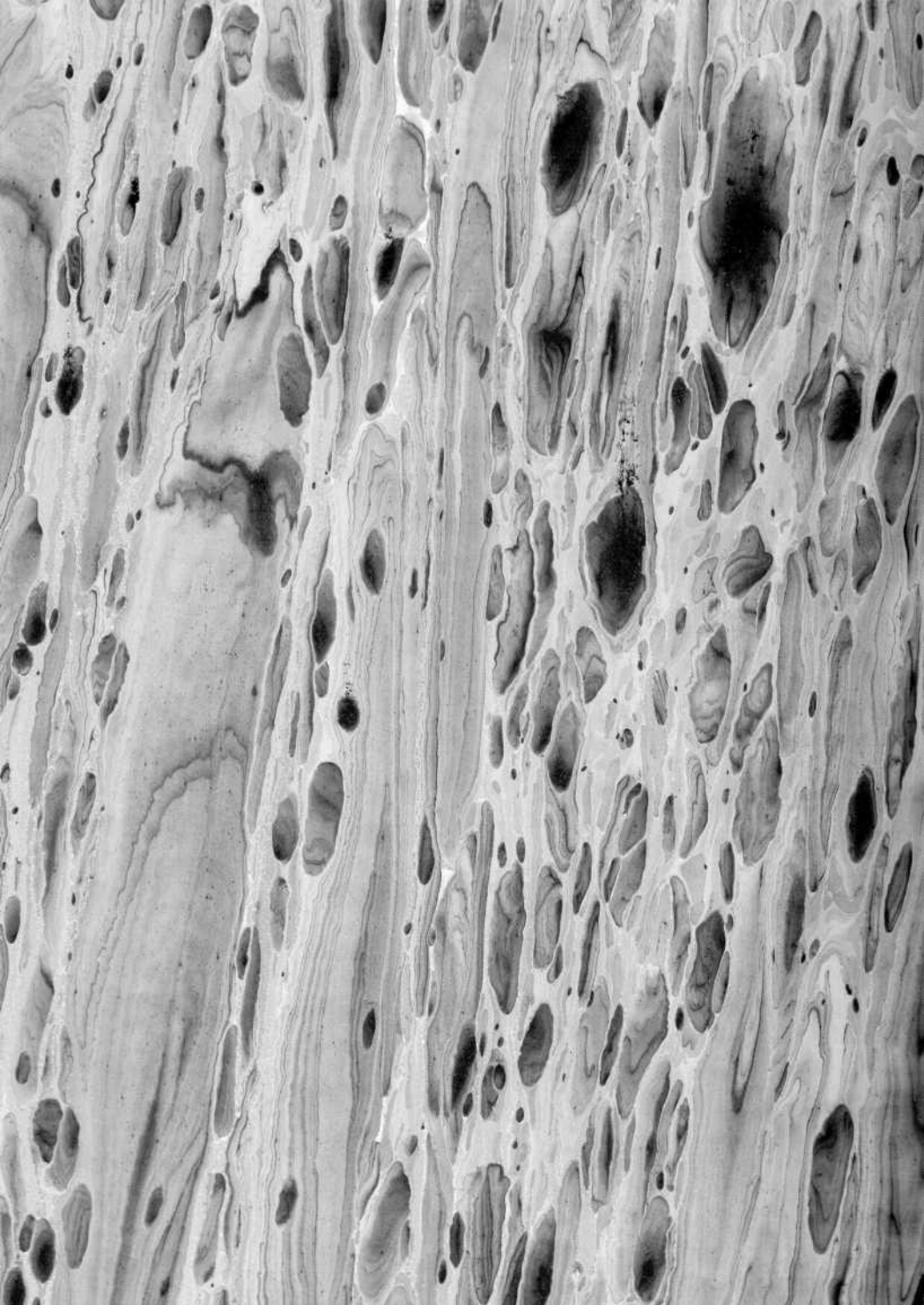
CATALINA DE RIBERA SV MUGER Y ESTA PORTADA MANDO HAZER/
SU HIJO DON FADRIQUE ENRIQUEZ DE RIBERA PRIMER MARQUES/
DE TARIFA ASSI MESMO ADELANTADO AÑO DE 1533.

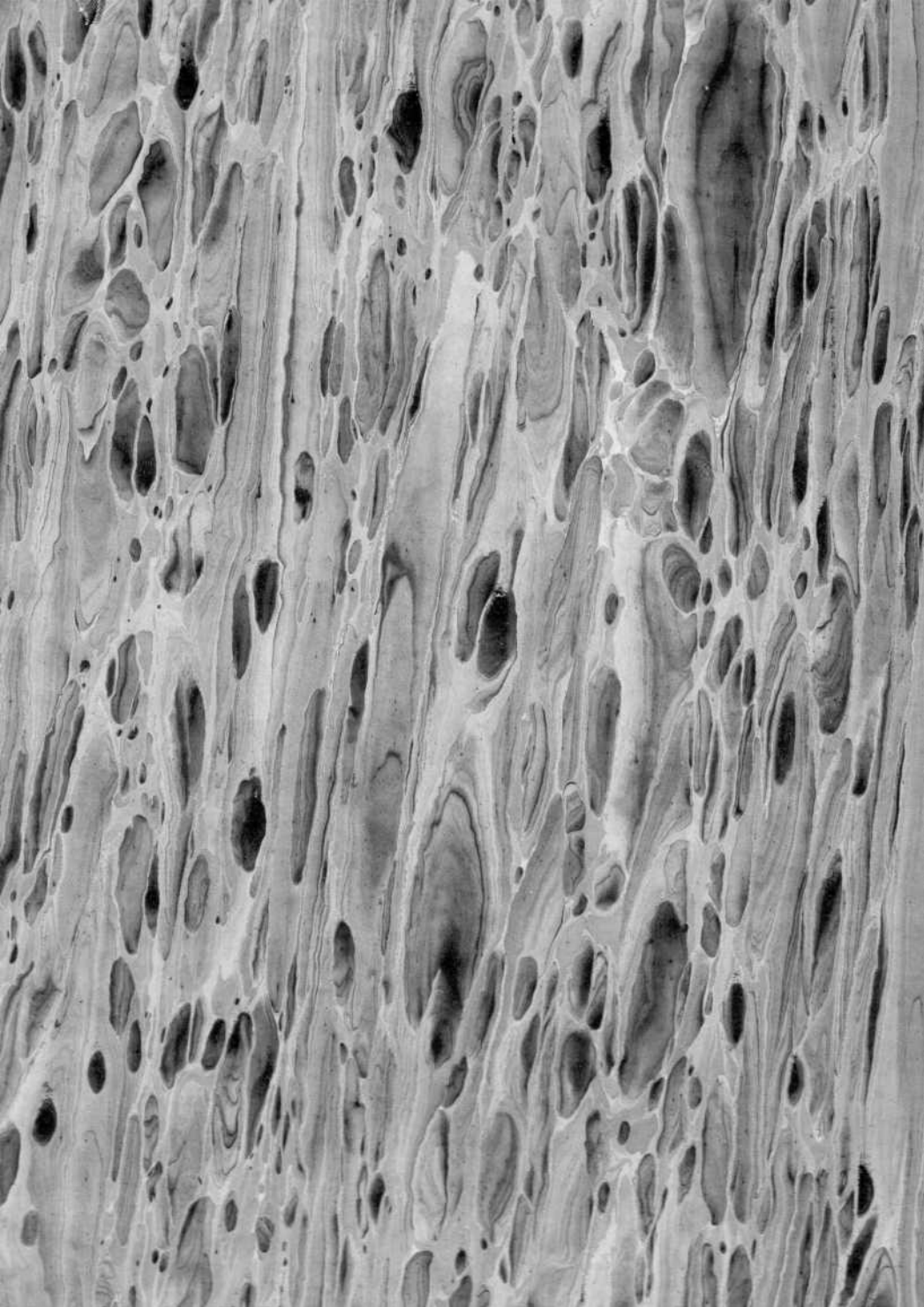
Flanquean la inscripción las armas de los Ribera. Según M. Salmi, la portada "repitè la estructura iniciada por Michelozzo en la del Banco Mediceo de Milán y difundido en Lombardía, en Emilia y en Liguria".

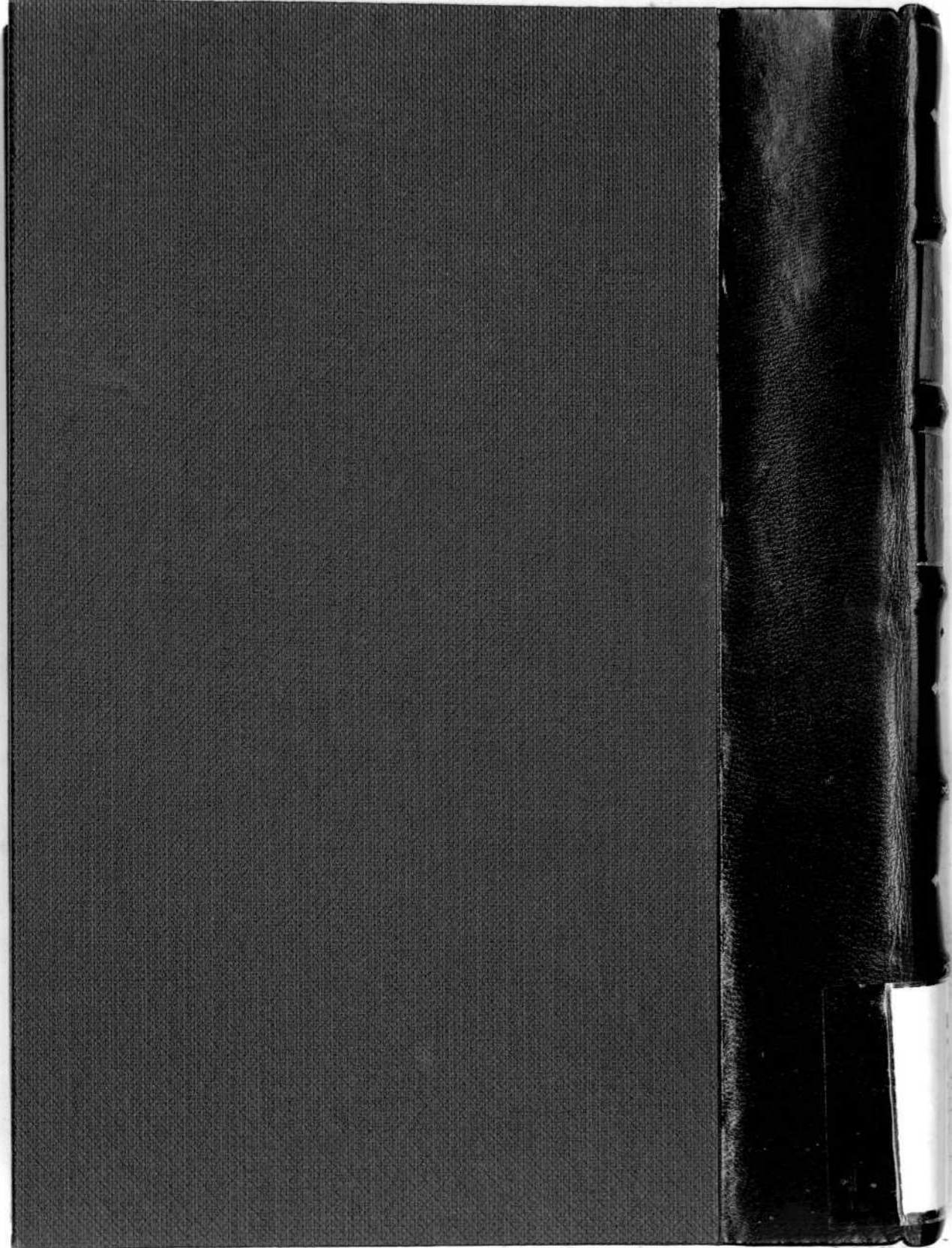
29. Al formarse la capilla en una de las habitaciones del Mexuar, obra que se terminó hacia 1630, se desmontó la chimenea, formándose con varias de sus piezas un retablo. Modernamente, al restaurarse esta parte de la Alhambra, se ha reconstruido la chimenea y ha sido instalada en el vecino Palacio de Carlos V.

31. Publica el documento toledano, copiado por San Román, Gómez-Moreno (*Las Aguilas del Renacimiento Español*), quien cree que el estilo de las estatuas no recuerda a Berruguete ni a ningún italiano, sino a obras existentes en Burgos y en Oña, de un artista local desconocido. Para Weise (*Spanische Plastik*, III, I, página 100), es obra de Vigarni. Véase, además, Villacampa: *La Capilla del Condestable en la catedral de Burgos. Documentos para su historia*, en "Archivo Español de Arte", 1928, pág. 25 y sigs.











MARQUES
DE LOZOYA



ESCOLTERIA
DE GARRAMA



G 27915