



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

A

La Villa Madama y el Palacio de Carlos V en Granada*

Autor:
Angel Navarro

Revista:
Estudios e investigaciones

2005, 1, 11-26



Artículo



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

LA VILLA MADAMA Y EL PALACIO DE CARLOS V EN GRANADA*

ÁNGEL M. NAVARRO

El objetivo de este trabajo es analizar brevemente ciertas influencias italianas que ingresan en España a comienzos del siglo XVI y que creemos, han tenido importante impacto en el ámbito social y artístico. En relación al campo artístico nos interesa analizar la arquitectura de una obra significativa como es el Palacio de Carlos V en la Alhambra, en el que creemos ver una de las primeras materializaciones de la influencia italiana. Ésta es importante no sólo en el campo de la arquitectura sino también en el social ya que plantea una nueva organización espacial que responde a necesidades funcionales y significativas de una sociedad en cambio. Tal vez este cambio, que se verá condicionado a su favor a partir de la conquista de Granada en 1492, se hará más marcado con la llegada al poder de Carlos V que trae consigo no sólo la gestación de un territorio imperial de grandes dimensiones sino también un nuevo estilo para la corte y para el arte, cambios que serán decisivos en la historia española.

De los estudios dedicados a este edificio el más importante es el de Earl E. Rosenthal, *The Palace of Charles V in Granada*, que incluye detalles hasta ahora no manejados sobre la vida de su autor, Pedro Machuca, además de interesantes observaciones sobre el diseño del edificio cuyo proceso constructivo fue extenso y lo dejó aún inacabado, así como una serie extensa de documentos vinculados con su historia. Rosenthal se ha ocupado también de «Precedentes y analogías» de este singular proyecto, en el que, como otros autores, hemos visto vinculaciones con la Villa Madama, obra de Rafael en Roma. Sin embargo creemos que la influencia del edificio romano es mayor que la que hasta ahora se ha planteado y la que aún Rosenthal en su libro nos ofrece. Detalles del diseño de su planta y de su alzado general, así como su concepción espacial nos llevan a pensar que Machuca conoció pormenores de este proyecto del que no sólo han quedado diversos dibujos (aquí apenas citamos uno) sino además una descripción del mismo realizada en un momento clave de su gestación. Esta tuvo lugar en los últimos años de la estadia italiana del artista español, cuando la villa, que retomaba la tipología

de la antigüedad en un proyecto que se apoyaba no sólo en la experiencia de Bramante en el Belvedere Vaticano o en la observación de las ruinas de la antigüedad sino también en la literatura clásica ya que como sabemos estuvo influenciado por las descripciones que Plinio el Joven dejó de sus villas. Creemos así que Machuca pudo bien estar al tanto de las ideas que Rafael y su círculo manejaron como lo señalan algunas de las soluciones que se ven en la obra de Granada.

En la España de la época debió ser un edificio asombroso, tan insólito como los primeros proyectos palladianos de Inigo Jones en la Inglaterra de Jacobo I» dice Peter Murray en su *Arquitectura del Renacimiento*¹, refiriéndose al Palacio de Carlos V en Granada.

Fue diseñado por Pedro Machuca (Toledo, fines del siglo XV-Granada, 1550), en 1526-27 y la parte más importante de su construcción se prolongó hasta 1568. En el proceso constructivo tuvo mucha importancia su hijo Luis Machuca que se hizo cargo de la obra en 1550 luego de la muerte de su padre, fecha a partir de la cual se realizó la mayor parte del trabajo.

Este edificio muestra claramente la asimilación de las formas de la arquitectura italiana del Renacimiento, que lentamente fueron ingresando en la península y que había alcanzado un alto grado de consumo en la tendencia corriente a partir de los últimos años del siglo XV y durante la primera mitad del siglo XVI, la arquitectura Plateresca. «El estilo Plateresco, llamado así por su afinidad con el trabajo de los plateros tiene sus raíces en las formas ornamentales, principalmente de origen lombardo, que podían, como una especie de cubierta decorativa, aplicarse a las tumbas, de las que pasaron a la superficie de los edificios. Estos elementos lombardos, en general no arquitectónicos en sí mismos, fueron transformados completamente, pero el resultado tiene poco que ver con la arquitectura. Existen, sin embargo unos cuantos edificios que reflejan realmente la práctica italiana y que están construidos en fechas sorprendentemente tempranas -1500 y aún antes- y es costumbre incluirlos en la primera fase del influjo renacentista»². Podemos citar algunos casos dentro de la tipología del palacio, tema que interesa especialmente en nuestro caso, como sucede con los patios con arquería superpuestas, el «cortile» que constituye una de las características más importantes en la arquitectura italiana³. El patio de San Gregorio de Valladolid, construido entre 1487 y 1496 por el bretón Juan Guas que se había formado en Flandes, cuya doble arcada del piso superior tiene una lejana similitud con el cortile contemporáneo de Sant' Ambrogio de Bramante. Otros patios que pueden citarse son el Patio de los Leones del Palacio del Infantado en Guadalajara, que data de 1483, o el patio del palacio-castillo de La Calahorra construido para Don Rodrigo de Vivar y Mendoza, primer Marqués del Cenete, hijo de Don Pedro González de Mendoza, el Gran Cardenal Primado de España, que había dado asimismo el primer edificio Renacentista español, el Colegio de Santa Cruz en Valladolid entre 1487 y 1491⁴. Construido por el arquitecto Lorenzo Vázquez de Segovia, su aspecto exterior

todavía conserva formas tradicionales, especialmente por la aparición de torres circulares en sus ángulos. En su interior, el patio utiliza elementos derivados de la arquitectura Toscana y Boloñesa, formas que eran conocidas como «la antigua» para distinguirlas de las góticas tradicionales. «La apariencia del patio de La Calahorra es la de un palacio renacentista temprano del norte italiano. Es perfectamente regular, con una planta cuadrada con sus lados tratados de modo idéntico: consisten de una doble galería con cinco arcos de medio punto, en cuyas enjutas se ven los escudos de armas de las familias Mendoza y Fonseca rodeados por guirnalda de frutas, una inscripción en latín corre por encima de la segunda arcada rematada con una cornisa de formas clásicas con máscaras de leones. Las galerías están techadas con típicas bóvedas de crucería italianas que descargan sobre ménsulas y en la galería superior hay una balaustrada clásica. También hay algunos toques específicamente genoveses como las bandas blancas y negras en la galería superior y el tratamiento monumental de la escalera que nace en el centro de uno de los lados»⁵. Los trabajos del patio fueron realizados por artesanos italianos dirigidos por Michele Carlone que llega de Génova para trabajar en este edificio, especialmente en el tallado de elementos tales como los marcos de puertas y ventanas, los capiteles de las columnas del patio y también la fuente que se colocó en 1512. El repertorio de la decoración escultórica utilizado en el patio refleja formas ornamentales italianas que florecieron en las dos últimas décadas del siglo XV y que se usaron también en los primeros años de 1500 inspirados en las formas creadas por Brunelleschi, Donatello y Michelozzo y difundidas por maestros como Francesco de Giorgi y Giuliano da Sangallo y su escuela. Consisten en motivos en muchos casos tomados de monumentos de la antigüedad en los que se combinan elementos fito y zoomórficos con máscaras, vasos, medallas y otros que surgen de la imaginación que desató el descubrimiento de los grutescos. Esas formas decorativas y ornamentales, así como algunos detalles de la disposición del patio, específicamente la disposición de las arquerías pueden verse también el Patio de palacio de Vélez Blanco, hoy en el *Metropolitan Museum* de Nueva York, cuya gestación ha sido vinculada con el palacio de Calahorra⁶.

En relación con esquema general del palacio de influencia italiana, el que ha sido considerado como el primer ejemplo indiscutible en este tipo es el Palacio de Medinaceli en Cogolludo, Guadalajara, construido por Lorenzo Vázquez entre 1492 y 1495 para el duque de Medinaceli⁷. Vázquez, posiblemente formado en Italia, se inspiró en los prototipos florentinos del Quattrocento, si bien el efecto general parece vincularse con el proyecto que Filarete había realizado para el palacio destinado a servir como banco de los Medici en Milán y que fuera incluido en su *Tratado de arquitectura*⁸, por lo que se ha podido suponer que fue un ejemplo lombardo y no toscano.

En su fachada se pueden reconocer claramente los lineamientos italianos en su disposición simétrica organizada en dos niveles cubiertos por un almahadillado y rematada por un gran cornisón cuyas formas están claramente inspiradas en las de la

antigüedad clásica. Separados netamente por molduras clásicas, el nivel inferior es recorrido en su longitud por un zócalo a modo de banco, y sólo presenta, sobre el eje central, el portal de acceso ubicado en eje de simetría. En el superior aparecen seis ventanas rítmicamente distribuidas, cuyo diseño muestra ciertos elementos provenientes del vocabulario gótico, solución que no era ajena a ciertos ejemplos italianos⁹. Debemos anotar sin embargo que en los ejemplos florentinos y lombardos, las formas medievales son totalmente diferentes a las que hallamos en este ejemplo, donde además de las realizaciones florentinas más rigurosamente clasicistas, existen ejemplos que pudieron servir como modelos en el caso de Cogolludo tales como el Palacio Bolognini de Bolonia, construido hacia 1450 en el que se mezclan arcos clásicos en la galería del cuerpo inferior con ventanales góticos, con pilastras estriadas en el superior¹⁰. Su patio sigue el prototipo italiano y es de forma rectangular con los lados paralelos a la fachada formados por cuatro módulos con arcos y con cinco en los perpendiculares, que repiten el esquema de ésta.

Los ejemplos que hemos señalado, a los que podríamos agregar el patio del Alcázar de Toledo¹¹, sirven para mostrar la tendencia italianizante reinante en la arquitectura española del primer cuarto del siglo XVI, que como dijimos, convive con aquella denominada «Plateresca». En este panorama no resulta difícil comprender la aparición de un edificio como el Palacio de Carlos V en Granada si bien creemos que debe ser encuadrado en ámbito cultural e ideológico diferente del cual hablaremos más adelante.

El Palacio de Carlos V en Granada

El diseño de este edificio data de los años 1526-27, y la idea de su realización surgió luego de la visita del Emperador a Granada en 1526, cuando en su estancia durante los meses de junio y noviembre se puso de manifiesto «la insuficiencia de la Alhambra como residencia regia»¹². Se trataba de contar con un palacio de verano, si bien se pensó que también debía cumplir con importantes funciones protocolares vinculadas con la actividad oficial del emperador¹³. Esta circunstancia sería decisiva, creemos, en la adopción de una tipología italiana como la de la «villa». Estos edificios, que se levantaban en las áreas suburbanas vinculados estrechamente con la naturaleza que los rodea, tenían como función principal el servir como lugar de retiro, meditación, entretenimiento y descanso.

Para su construcción, el gobernador militar de Granada, don Luis Hurtado de Mendoza, conde de Tendilla, alcalde de la Alhambra «propuso al emperador un hombre hábil que desempeñaba un modesto destino en la Administración militar, como escudero en la Capitanía, y cajero de las multas del Ejército: Pedro Machuca»¹⁴ quien fue nombrado con un sueldo de cien ducados y una vivienda junto a la obra nueva¹⁵. Pensamos que la elección de Machuca además de favorecer la posición del conde de Tendilla ante Carlos V, fue realizada a partir de tener en cuenta su labor como pintor por entonces conocida

en Granada donde había realizado obras en la Capilla Real y fundamentalmente, su experiencia en Italia desde donde había regresado a fines de 1519 o muy posiblemente en 1520. En Roma había estado en contacto con artistas pertenecientes al taller de Rafael -uno de los más activos del momento- y con las obras que se llevaban a cabo en San Pedro. Debemos suponer que el artista debió conocer asimismo los diversos emprendimientos que se realizaban en la ciudad a partir de los primeros años del siglo cuando la ciudad se había convertido en el escenario más importante del arte y de la arquitectura «moderna». En relación con el proyecto para la Alhambra, «una villa centralizada y simétrica propuesta por Machuca en 1527»¹⁶, el diseño no sólo mostrará su interés por el vocabulario arquitectónico del clasicismo sino también su adhesión a tipologías formales y funcionales corrientes en el ámbito romano. Con relación a la adopción de formas italianas se ha señalado «que los mejores y más progresivos hombres de Europa Renacentista estaban en Granada en diciembre de 1526 cuando el emperador decidió construir su palacio en la Alhambra» entre los que se «citan Baldassare Castiglione, que publicó *El Cortesano* al año siguiente, Pietro Martire de Anghiera, humanista y letrado cronista de la exploración de las Indias, Antonio de Guevara, predicador y consejero del emperador, Andrea Navagero, cultivado embajador veneciano, y los hermanos Juan y Alfonso de Valdés, este último secretario del emperador para su correspondencia en Latin»¹⁷. Schubert¹⁸ también había señalado la conexión de Machuca con Andrés Navajero y a través de éste con Baldassare Castiglione, nuncio de Clemente VII, amigo y protector de Rafael, hecho que nos interesa especialmente por nuestra propuesta que vincula el palacio de Machuca con el diseño de Rafael para la Villa Madama.

La característica más importante del trazado del palacio es la combinación de cuadrado y círculo para conformar un bloque de 63 metros de lado que se desarrolla en dos plantas y que encierra un patio circular de 30 metros de diámetro [Fig. 1].

El cuadrado presenta un ángulo achaflanado que se corresponde con un local dedicado a un oratorio de planta octogonal. Sobre los ejes del cuadrado se hallan cuatro entradas que desembocan en el patio circular con galerías superpuestas, alrededor del cual se organizan salones y habitaciones.

En alzada, sus cuatro lados han sido articulados a partir de un módulo marcado por pilastras superpuestas en dos niveles que se corresponde con los dos principales que componen el edificio, rematado con una cornisa que recorre todo el edificio. El piso bajo se destaca como un gran basamento almohadillado con módulos definidos por pilastras toscanas, mientras que el nivel superior, el *piano nobile*, se caracteriza por su organización de pilastras jónicas [Fig. 2]. Los módulos de las fachadas encierran ventanas rectangulares, simples en el piso bajo y en edicola en el superior¹⁹. En ambos niveles el módulo se completa con una ventana circular, en *ocil-de-boeuf* [Fig. 3].

De las cuatro fachadas, la más importante es la orientada al Oeste con una amplia portada en resalto, ubicada sobre el eje de composición [Fig. 4]. Da acceso a una amplia sala (de guardias) que se vincula directamente con la galería circular que rodea el patio.

La portada presenta una composición de esquema tripartito, que se ordena con semicolumnas dóricas pareadas y apoyadas en pedestales que separan el vano central rematado con un frontis recto sobre los que se recuestan figuras de victorias y dos laterales con vanos más bajos coronados también por frontis sobre los cuales aparecen grandes tondos. En el nivel superior los vanos correspondientes están rematados por frontones curvos y rectos que se alternan: sobre ellos se ubican grandes tondos con el escudo real y episodios de los trabajos de Hércules cuyo autor fue el escultor Andrés de Ocampo²⁰. En la fachada Sur la portada articulada con orden jónico, también presenta un leve resalto y se desarrolla sobre un solo módulo en concordancia con el espacio de la plaza que se abriría ante ésta. En el piso bajo, su vano único está flanqueado por columnas mientras que en la planta alta, un vano serliano rompe el rítmico desarrollo de la fachada. En ambos cuerpos se distribuyen relieves con trofeos militares, figuras de victoria, símbolos imperiales, escenas históricas y mitológicas, que fueron realizadas por Niccolò da Corte con la colaboración de otros artistas, entre los que se ha destacado a Juan del Campo.

En el interior del palacio el patio circular constituye una característica extraordinaria. Como hemos señalado, en su articulación se ha aplicado la fórmula italiana de galerías superpuestas con orden dórico abajo y jónico arriba, reiterando el tema que encontramos en el tratamiento de las fachadas [Fig. 5]. En correspondencia con la columnata se desarrolla el muro articulado por pilastras que organizan las vinculaciones con los locales del palacio. En el ángulo nordeste del palacio se ubica la capilla, mientras que en los triángulos noreste y sudeste, resultantes de inscribir el patio circular en el cuadrado aparecen sendas escaleras. La galería inferior está cubierta por una singular bóveda anular de magistral estereotomía, mientras que la del piso superior -hoy inconclusa- habría sido hecha en madera²¹.

Esta estructura resulta totalmente novedosa no sólo en España sino también en la Europa de la primera mitad del siglo XVI, donde lentamente se van adoptando los principios artísticos del Renacimiento italiano. En relación con este movimiento hemos señalado algunos ejemplos arquitectónicos donde aparecen formas derivadas del vocabulario que los italianos habían «revivido» a partir de los primeros años del siglo XV, o algunas de las tipologías edilicias que se usaron tempranamente como la del *cortile*. Pero en el Palacio de Carlos V en Granada, encontramos por primera vez un conjunto que en su totalidad utiliza no solamente formas sino también conceptos derivados de la arquitectura italiana. Se han señalado como aspectos notables la superposición de órdenes, dórico y jónico que se utilizó en las fachadas del palacio, la composición de las portadas de las fachadas Oeste y Sur, el uso de órdenes clásicos en su patio circular así como sus entablamentos rectilíneos en lugar de arcos, que recuerdan obras italianas.

Debemos señalar que, con relación a los ideales renacentistas, encontramos una cabal respuesta en la geometría del palacio que recurre al uso de las figuras geométricas

perfectas, el cuadrado y el círculo, al igual que en el uso de una articulación muraria que recurre a la modulación. Estas dos características se complementan con el que era el recurso más conocido en España en ese tiempo, el vocabulario clásico. Si bien éste penetraba lentamente a través de los detalles de los que la arquitectura Plateresca se sirve, la elite a la cual está destinado el palacio granadino conocía bien el valor y el significado del vocabulario de la arquitectura «a la romana». Las familias nobles vinculadas directamente con el emperador como los Mendoza en sus ramas de Tendilla o del Infantado, poseían una educación cuidada en la que las cuestiones vinculadas con la cultura clásica eran bien conocidas. De allí que la combinación de formas toscanas, dóricas y jónicas no deben haber sorprendido a la corte. Llaman la atención sin embargo el uso de las formas toscanas, que apenas se habían desarrollado en la arquitectura italiana, pues recién en el tratado de Alberti, publicado en los años 1470 aparecían mencionadas. Este orden y el dórico se asocian a una idea viril y heroica, con el carácter masculino y la fortaleza propias de figuras mitológicas como Júpiter y Marte así como con «el más viril de los héroes, Hércules, por lo que su uso era apropiado para el altísimo y augusto personaje del Sacro Emperador Romano, el gran y piadoso Carlos»²².

El palacio de Granada y la Villa Madama

Rosenthal²³ ha identificado numerosos antecedentes comenzando por las propuestas de Francesco di Giorgio en cuyo *Tratado de Arquitectura* aparecen edificios cuadrados con patios circulares. Entre ellos existe uno al que este autor le da gran importancia tanto por su forma como por su función «*case di signori o vero principato*»²⁴.

Pero creemos que el antecedente más importante lo constituye la Villa Madama [Fig. 6], que Rafael proyectó para los Medici en la ladera del Monte Mario, Roma, en los últimos años de su vida. En relación con la planta del palacio granadino la asociación es inmediata, pues el edificio romano se compone de un gran bloque cuadrado que es horadado por un patio de forma circular. El proceso de diseño de la Villa Madama fue bastante azaroso y debemos decir que aún cuando la construcción fue iniciada, no se contaba con planos definitivos²⁵. De su desarrollo en una serie de etapas, han quedado no sólo diversos dibujos sino también documentación escrita, una descripción del proyecto que, como en otros casos vinculados con Rafael, ha sido relacionada con Baldassare Castiglione²⁶.

Pero además de las coincidencias en la planta de ambos edificios, podemos encontrar otras numerosas que los vinculan, así como ciertos elementos derivados de un modo más o menos directo de la arquitectura de Rafael. No debemos dejar de lado el hecho de que cuando hablamos de esta arquitectura, se trata principalmente del proyecto

de la villa que Machuca seguramente conoció. Recordemos la construcción empezaba a tomar cuerpo en 1519 por lo que el artista español no debe haber visto mayor cosa de este edificio nunca concluido.

Esta cuestión de filiación no sorprende si tenemos en cuenta que el proyecto de la Villa Madama²⁷ fue un diseño que suscitó enorme interés durante su gestación a partir de 1516, un periodo sumamente rico del arte romano. En él trabajó Rafael con sus colaboradores, los miembros de la familia de Sangallo, mientras llevaban a cabo otras obras que también despertaban gran interés como sucede con los numerosos que se realizaban en la «fábrica de San Pedro». De modo que podemos suponer que Machuca, extranjero interesado no sólo en pintura sino también en arquitectura y poseedor de conexiones que le permitían acceder a este círculo²⁸, no sólo estuvo en contacto con sus protagonistas sino que además se preocupó por conocer sus realizaciones y proyectos, entre los cuales el de la villa Madama, que era uno de los que había despertado gran interés, debe haberle sin duda interesado.

Esto explicaría cómo en el palacio de la Alhambra encontramos, además del esquema general del cuadrado y el círculo en su planta que es característica saliente también en la Villa Madama, otros detalles que denuncian claramente esta situación.

Una de ellas sería, como sucede en el edificio romano, la utilización de locales de formas diversas que pueden ser asociados a formas de la arquitectura romana de la antigüedad, entre los que podemos citar los zaguanes o los de acceso, especialmente el del lado norte, o la capilla de planta octogonal. [Fig. 7 (a)]

Vinculado a la forma de los locales debemos mencionar asimismo la adopción de una disposición para ellos y sus conexiones, de un esquema similar al que se puede ver en la Villa Madama, donde diversas habitaciones aparecen unidas por puertas que se colocan sobre uno de sus lados. La sucesión de aberturas sobre uno de los lados de la construcción compone lo que se conoce con el nombre de «enfilade», una forma funcional que es novedosa aún en Italia. Ella permite un mejor aprovechamiento del espacio de las habitaciones al mismo tiempo que genera un flujo ordenado de circulación que se mueve sobre el muro, generalmente con ventanas que permiten la contemplación del paisaje [Fig. 7 (b)].

Vinculado con este último hecho, la contemplación y el goce del paisaje, en el palacio de Machuca puede relevarse que las habitaciones tienen ventanas que lo enmarcan y desde algunas de ellas, la naturaleza es puesta en relieve tal como sucede en la villa Madama. Esta fue una preocupación muy importante para Rafael y aparece constantemente mencionada en la carta que describe su villa.

Otra característica muy importante es la disposición de las escaleras, que como en el diseño final de Rafael para la villa romana, ocupan el espacio residual generado por el uso del círculo y el cuadrado [Fig. 7 (c)]. Este detalle no solo implica una interesante

solución sino además es otro punto de contacto con la arquitectura clásica pues retoma un tema que aparece en el Panteón romano, edificio que fue uno de los grandes paradigmas para los diseñadores renacentistas.

Asimismo debemos anotar que, según Rosenthal el patio circular debía funcionar como un jardín «secreto», tema que se acuerda con usos romanos tal como sucede por ejemplo en la Villa La Farnesina de Peruzzi y con el *xysto* de la villa Madama para citar ejemplos contemporáneos.²⁹ Pensamos que este patio en realidad debía funcionar más como un espacio de distribución de circulaciones, tal como sucede en el edificio romano.

En cuanto a los alzados del Palacio, lo primero que debe señalarse es el uso del orden rústico en el primer nivel de los dos que los componen. Esta forma era la indicada ya por Alberti³⁰ para los edificios de villa y es la que Rafael usa en el gran basamento de su villa romana. Aun más, debemos anotar, como lo ha señalado Murray³¹, que el de Machuca es un caso singular «incluso en cuanto supone uno de los primeros casos de empleo de pilastras almohadilladas, y apenas es menos sofisticada que las versiones de Sanmicheli, Giulio Romano o Sansovino, todas ellas de fecha probablemente posterior». Siguiendo nuevamente a Rafael (y también a Alberti) elige el orden jónico para el segundo nivel o piano «nobile». Como sucede en la villa Madama y en edificios italianos posteriores, como por ejemplo en la Villa Giulia, el uso de este contraste de órdenes concuerda con la función de estos edificios que estaban destinados al esparcimiento, la meditación, el reposo, como sucede en el palacio granadino concebido como un palacio de verano. También en la villa Madama encontramos el uso de pilastras o semicolumnas apareadas, tema que Rafael tomó de la tradición romana impuesta por Bramante y que usó en la fachada de su Palacio Vidoni Cafarelli en Roma, tema del cual Machuca ofrece aquí una rica variación³². Esta variación puede verse no sólo en el desarrollo de la fachada sino también en la composición que el artista usó en la composición de las dos portadas más importantes.

En cuanto al patio, su articulación con órdenes superpuestos que reflejan el que hemos visto en el exterior, apela al uso de columna con dintel recto, una forma compositiva que se aleja de la tradición romana de galerías compuestas de pilares y arcos, pero que sin embargo es la que hallamos también en la fachada del patio circular de la villa Madama. En este edificio -como Rosenthal lo ha señalado³³- no existe una galería, pero debemos anotar que la disposición de las columnas responde a la que se ve en el intercolumnio que Rafael utiliza para las semicolumnas que ordenan su patio circular.

Finalmente, con relación a la disposición general debemos agregar que aquí como en la villa Madama, puede verse que se ha dado a los ejes compositivos del edificio un papel muy importante ya que fueron pensados como ejes funcionales que componen el camino que vincula sectores funcionales muy significativos del conjunto como son las proyectadas plazas delante de las fachadas principales³⁴.

Las características que hemos marcado pueden comprobarse en el edificio tal como lo vemos hoy, aún cuando sufrió cambios en las sucesivas etapas constructivas.

Pero, como los distintos autores que lo han estudiado han manifestado, deben ser consideradas como surgidas de la propuesta original de Machuca. Recordemos que cuando Pedro Machuca murió, en 1550, la obra fue continuada por su hijo Luis, quien restituyó la idea de articular el patio mediante columnas como era el proyecto inicial. «Durante un tiempo se pensó que fueran de mármol blanco, pero en 1556 se decidió labrarlas en pudinga. Entre 1561 y 1568 se trabajó en el entablamento y en la bóveda anular del patio, a la vez que se proseguía la portada oeste. El levantamiento de los moriscos en el último año citado ocasionó el cese de los ingresos destinados a la obra y su paralización. Durante el periodo de inactividad falleció Luis Machuca sucediéndole Juan de Orea»³⁵. Sabemos que a pedido de Felipe II Orea elaboró un informe del estado de las obras en 1580, y a continuación Juan de Herrera proyectó una serie de instrucciones que modificaban el proyecto de Machuca. Se pretendía con ello agilizar las obras que se reiniciaron en 1584 bajo la dirección de Juan de Minjares, trabajándose el zaguán correspondiente cuatro años más tarde. Se iniciaron trabajos en la portada oriental en 1596 y se continuaba la galería superior del patio, el segundo piso del flanco oriental y la capilla, en la que aún se trabajaba en 1598. «La obra aún prosiguió a comienzos de la centuria siguiente bajo la dirección de Juan de la Vega, Pedro Velasco, Francisco de Potes y Bartolomé Fernández Lechuga, pero sin llegar a concluirse. Tampoco se completó durante el siglo XVIII, a pesar de los buenos deseos existentes. Sólo en el presente siglo ha sido posible poner fin al edificio»³⁶.

El nuevo lenguaje

Como hemos dicho, la crítica especializada concuerda en considerar que los cambios producidos no alteraron la esencia del proyecto original de Machuca³⁷. Es por ello que consideramos que este edificio muestra claramente las aspiraciones del artista por realizar arquitectura «a la antigua» así como por mostrar su experiencia romana y especialmente su adhesión a una corriente vanguardista como la de Rafael, tal como hemos aquí tratado brevemente de exponer.

«Fue precisamente en tiempos de Machuca cuando se gestó el programa simbólico del palacio. Se trata de un completo discurso dirigido no sólo a la ciudad, sino a todo el imperio»³⁸. Dos aspectos fundamentales para comprender la significación del palacio son su planta y los ciclos históricos-alegóricos desarrollados en las portadas sur y oeste. Según Santiago Sebastián³⁹, el uso del círculo y el cuadrado pretende desarrollar un discurso en el que el conjunto debe ser visto como un palacio cósmico, en el que el círculo se relaciona con el macrocosmos, mientras el cuadrado remite a los cuatro puntos cardinales. De este modo el palacio granadino puede ser interpretado como «la Casa del Emperador de Occidente. Llamado Carlos de Europa y Señor del Mundo, al que Contarini vio como el nuevo Carlomagno, capaz de formar un verdadero imperio cristiano».

El resto del programa se desarrolla en las portadas de las fachadas principales. En la portada sur el esquema compositivo nos remite a la idea de arco de triunfo doble⁴⁰, en cuyo registro inferior aparecen trofeos en los pedestales y victorias junto al frontón mientras que en el superior encontramos relieves con escenas de Neptuno calmando la tempestad, de las Bodas de Neptuno y Anfitrión. además de las figuras de la Historia y de la Fama. En estos relieves, obras de Niccolò da Corte y Juan del Campo en unión de talleres granadinos y del propio Machuca exaltan las empresas marítimas de Carlos V, especialmente la reciente conquista de Túnez, que son recordadas por la Historia y difundidas por la Fama según lo ha definido Rosenthal⁴¹.

La decoración de la portada Oeste presenta escenas de batallas, junto con imágenes que representan la Paz y en los tondos escenas de los trabajos de Hércules, que se complementan con elementos heráldicos del Emperador, de Granada y de la casa de Borgoña. En ellos trabajó Antonio de Leval junto a Juan de Orea que realizó parte de los relieves de los pedestales. Estas representaciones aluden a los triunfos guerreros del emperador, que es visto como una figura victoriosa, como nuevo Hércules, es decir un héroe guerrero que basa su triunfo en la práctica de las virtudes, «además de ser el patrono y fundador de España y de la propia dinastía habsburguesa»⁴².

El programa iconográfico así como el arquitectónico en la Alhambra se complementaria con otras obras en el conjunto como las llevadas en cabo en el llamado Cuarto Dorado, Comares y Patio de los Leones y también en la zona de Daraxa. «La misma tuvo como finalidad sistematizar el espacio existente entre el mirador de Daraxa y un torreón. Para ello se construyeron, con trazas de Luis de Vega y entre 1528 y 1533, una serie de cámaras y aposentos, abiertos mediante galerías al frontero Albaicín y al patio interior, dentro de una gran sencillez estructural. Frente a ello, en la Torre del Peinador se realizó un importante programa pictórico al fresco, obra de los italianos Julio Aquiles y Alejandro Maineri, en el que se representa la conquista de Túnez por el emperador, además de figuras de virtudes, dioses mitológicos y escenas de la Fábula de Faetón, tendientes a enlazar la gloria militar de Carlos I con sus cualidades morales y sus virtudes»⁴³.

Debemos tener en cuenta además la ubicación del Palacio en el palacio nazari en una ciudad como Granada que había sido elegida ya por los Reyes Católicos como ciudad emblema de su triunfo sobre el Islam. Pensamos que este hecho es de suma importancia en el discurso presente en el Palacio de la Alhambra que, como vimos, tiene aspiraciones universales. Son tal vez esas aspiraciones las que junto a la idea de responder con un lenguaje vanguardista como era el del Renacimiento italiano, las que determinaron la utilización del lenguaje clásico⁴⁴.

La aparición de este edificio con sus implicaciones simbólicas destinadas a exaltar la figura del emperador como César fundador y a plantear un discurso clásico que

canoniza el vocabulario del clasicismo en España⁴⁵. implica cambios importantes en esa sociedad. Tal vez el cambio más importante es la aparición de una imaginería que se carga con implicancias significativas que provienen de un contexto que no es religioso sino que tienen que ver con el pensamiento laico y clásico. tal como unos pocos años antes se había iniciado en la corte papal de Julio II y que fuera continuada por León X y sus sucesores. Fernando Checa⁴⁶ lo ha planteado de modo claramente cuando propone que «el problema fundamental que plantea el programa de la Alhambra en la evolución artística de la imagen española del siglo XVI es, por un lado, el proponer un nuevo tipo de temas basados en una iconografía laica, desprovista de explícitas referencias a elementos religiosos. Por otro, la imagen del príncipe que se suministra es ya plenamente moderna, de acuerdo con las tendencias heroicas del Renacimiento italiano».

Desde el punto de vista espacial, el palacio de Carlos V sirve para plantear nuevos usos y costumbres palaciegos en una corte que se organiza frente a nuevas circunstancias como son la presencia del emperador y la nueva situación geopolítica en la que el reino se encuentra. La nueva disposición arquitectónica de los interiores implican un cambio en la tradición española y son el paso inicial para la organización del protocolo cortesano que se planteará en la segunda mitad del siglo y será el modelo a seguir en Europa. Asimismo la introducción del nuevo vocabulario arquitectónico constituye la base sobre la cual se edificará el edificio del gran discurso espacial arquitectónico y urbano del Siglo de Oro. Ciertamente es que, como se ha dicho, este palacio inconcluso «no tuvo influencia inmediata» y fue visto como una mosca blanca en la arquitectura de la península. Sin embargo creemos que fue fundamental para abrir el camino a experiencias culturales singulares como las que España vivirá bajo el reinado de Felipe II. Para algunos autores sería éste el edificio que cimentó el severo lenguaje que se desarrolló posteriormente y que fue denominado «desornamentado». Su verdadero sucesor fue otro Palacio Real, mucho mayor y todavía más austero: El Escorial.

NOTAS

- * Este trabajo fue realizado en el Seminario de Doctorado «Espacio y sociedad urbanas hispanos: analogías y diversidad (siglos XIV-XVII)» que fue dictado por la Profesora Dra. María Estela González de Fauve durante el primer Cuatrimestre de 1999.
- ¹ Peter Murray, *Arquitectura del Renacimiento*. Buenos Aires, Viscontea, 1982, p. 174.
- ² *Ibidem*, p. 172. Tal fase dio paso, más o menos hacia 1526, a un segundo estilo más clásico, que se mantuvo casi hasta finales del siglo. Comprende el llamado estilo desornamentado, el austero estilo «herreriano», que comenzó hasta 1560 y se prolongó hasta principios del siglo XVII

En relación con la arquitectura palaciega italiana la bibliografía es extensa, pero a los fines de este trabajo véase Murray, *op. cit.*, y también Navarro, A. M., *El Palacio Florentino. Estudio de una tipología*, Buenos Aires, Finnegans, 1984. Para la arquitectura española véase F. Chueca Goitia, *Arquitectura del Siglo XVI (Ars Hispaniae)*, vol. XI, Madrid, Plus Ultra, 1953; Bozal, Valeriano, *Historia del Arte en España*, Vol. I, Madrid, Istmo, 1972; Nieto, Víctor, Alfredo J. Morales y Fernando Checa, *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, Madrid, Catedra, 1989, en adelante citado como Nieto y otros.

Véase Nieto y otros, *op. cit.*, cap. VI y V; Raggio, Olga, The Vélez Blanco Patio. An Italian Renaissance Monument from Spain, en *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. XXIII, nº4, 1964, p. 141-176.

Raggio, *op. cit.*, p. 154. Véase también, Nieto y otros, *op. cit.*, p. 44 - 51.

Véase Raggio, *op. cit.*, p. 141-176. Las fechas que la crítica ha establecido para el palacio de Vélez Blanco, 1506-15 y para La Calahorra es 1509-12, véase Nieto y otros, *op. cit.*, p. 44.

En relación con la fecha de su construcción, Nieto y otros, *op. cit.*, p. 36, anotan que "se ha propuesto recientemente adelantar la fecha de su construcción, situándola entre 1479 y 1492, es decir inmediatamente antes que el Colegio de Santa Cruz de Valladolid".

Ibidem, p. 37 y nota 26

Ibidem. Este hecho a sido considerado fundamental para mantener la posibilidad de la utilización del tratado de Filarete en el diseño de este palacio.

Ibidem, p. 38, han señalado también influencia de la catedral de Siena.

Para este edificio remitimos a la bibliografía citada en nota 3.

Para este edificio la obra fundamental es la de Earl E. Rosenthal, *The palace of Charles V in Granada*, Princeton, New Jersey, 1985, en la que se examinan detalladamente el proceso de su diseño, las etapas de su construcción así como los elementos significativos en él presente. También incluye una gran cantidad de documentos relacionados con su diseño y construcción. Véase también Nieto y otros, *op. cit.*, p. 101. La idea del palacio como residencia de verano, también manejada por Rosenthal, fue planteada por Otto Schubert en su *Historia del Burroco en España*, Madrid, 1924, p. 22: "Para poder utilizar en lo sucesivo como residencia de verano el viejo palacio moro, determinó construir junto al viejo un nuevo palacio, induciéndole a tomar esta resolución, además del encanto de su admirable situación y del hermoso clima, ante todo, el entusiasmo por la magnificencia de la arquitectura musulmana".

Para ello se dispuso la construcción de patios y salones destinados a funciones especiales. Los patios delante de las fachadas Oeste y Sur, tienen tamaños diferentes y se proyectan como espacios porticados teniendo en cuenta su función. Véase Rosenthal, *op. cit.*, p. 31.

- ¹⁴ Schubert. *op. cit.*, p. 23. Véase Rosenthal. *op. cit.*, Documento 5, p. 266.
- ¹⁵ Machuca se instaló en los alledaños a la zona del Mexuar, zona que desde entonces se conoce con el nombre de Cuarto de Machuca. Allí contaba también con dos cuartos destinados al trabajo del futuro palacio. Véase Nieto y otros. *op. cit.*, p. 101.
- ¹⁶ Rosenthal. *op. cit.*, p. 237. Nos interesa esta cita por la mención de la tipología villa.
- ¹⁷ *Ibidem*, p. 10.
- ¹⁸ *Op. cit.*, p. 24.
- ¹⁹ Bevan ha señalado el carácter bramantesco de estas ventanas, hecho que refuerza nuestra idea de la influencia de Rafael. Véase Bernard Bevan, *Historia de la arquitectura Española*. Barcelona, Editorial Juventud, S.A., 1950, p. 225.
- ²⁰ Se ha dicho que para esta composición se siguieron instrucciones de Juan de Herrera, véase Rosenthal, *op. cit.*, p. 150.
- ²¹ Lamentablemente el programa ornamental del patio, dentro del cual se incluía el ciclo de frescos de la bóveda anular y del zaguán y el dorado del artesonado, nunca se realizó (Rosenthal. *op. cit.*, p. 256). Tampoco se dio al patio el uso de "jardín secreto" para el que según Rosenthal (p. 220-222), se había proyectado. De haberse completado este programa el recinto ofrecería una visión bien distinta de la actual, aproximándose aún más a las creaciones italianas.
- ²² Rosenthal. *op. cit.*, p. 249. Véase también Santiago Sebastián, *Arte y Humanismo*. Madrid, 1978, pp. 62-63.
- ²³ Rosenthal, p. 162. Véase también Murray. *op. cit.*, p. 177.
- ²⁴ *Trattati*, II, i, 141, fol. 24, Codice Magliabechiano. Florencia, Biblioteca Nazionale, reproducido en Rosenthal, *op. cit.*, Lámina 21.
- ²⁵ Navarro. Angel, 'La Villa Madama y el proceso de diseño a principios del siglo XVI'. en *Boletín del Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, n°5, 1994, pp. 35 - 51.
- ²⁶ Foster, Philip. 'Raphael on the Villa Madama: the text of a lost letter', en *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XI, 1996-97, pp. 308-312. Castiglione envió la descripción de la villa a Federico Gonzaga en una carta fechada el 16 de junio de 1519. Esta descripción es un documento precioso en la reconstrucción del proceso de diseño de la villa ya que por lo que de ella se desprende se ubica entre el primer proyecto conocido a través del dibujo Uffizi A278 y el que muestra el dibujo Uffizi A314, cuya ilustración aquí incluimos. En la carta aparece ya el patio circular que se ve en el U A314 y con él hay pequeñas variaciones. Una traducción y análisis de la carta en relación con los diseños para la villa se incluye en Navarro, 'La Villa Madama...', *ibidem*.
- ²⁷ Sobre la Villa Madama existe una extensa bibliografía. Remitimos a Frommell, Christoph L., Stefano Ray y Manfredo Tafuri. *Raffaello architetto*, Milán, Electa, 1984, que incluye bibliografía completa sobre el tema. Guy Dewez en su *Villa Madama. A memoir relating to Raphael's Project*. Princeton, 1993, proporciona planos surgidos

de relevamientos recientes, así como material documental de otras épocas. También incluye en sus notas una actualización bibliográfica.

- ²⁵ Véase M. Gómez Moreno y Martínez. *Las águilas del Renacimiento español*, Madrid, 1941. Rosenthal. *op. cit.*, p. 228. sostiene que Machuca como pintor podría haber sido discípulo de Rafael y especula sobre sus vinculaciones con practicantes de arquitectura presentes en el ámbito romano de ese tiempo, en su mayoría pertenecientes también al círculo del pintor. Véase también nuestra nota nº 23.
- ²⁶ Rosenthal. *op. cit.*, p. 220-222; Véase también Nieto y otros. *op. cit.*, p. 104. que adhieren a esta idea. Según Bevan. *op. cit.*, p. 225. el jardín habría sido pensado para justas, torneos y corridas de toros. El antecedente de esta idea lo encontramos en el Patio del Belvedere en Roma, pero no concuerda con la idea de jardín secreto. El "giardino segreto" italiano, reducido y confinado, surge como una necesidad dictada por la privacidad y es de uso exclusivo del señor de la villa ya que los restantes jardines son de uso público.
- ²⁷ Véase *De Architettura*, libro IX, donde trata el problema de la villa.
- ²⁸ *Op. cit.* p. 177.
- ²⁹ Esta composición está derivada del tema de la Casa de Rafael, nombre con que se conoce el palacio que Bramante había construido en el borgo viejo de San Pedro.
- ³⁰ Rosenthal. *op. cit.*, p. 163.
- ³¹ Los ejes de la Villa Madama se prolongan para vincular el edificio con otros centros: el Norte Sur llega hasta el palacio Vaticano por su lado y al xypto por el otro; el Este Oeste, se vincula con el entonces llamado Molle, el puente Milvio sobre el Tíber en el Este y mientras que por el Oeste llega al camino que por detrás de Monte Mario era una de los accesos a Roma.
- ³² Nieto y otros. *op. cit.*, p. 103.
- ³³ Rosenthal, *op. cit.*, p. 128. Véase también Nieto y otros. *op. cit.*, p. 103.
- ³⁴ Véase, Rosenthal, *op. cit.*, Introducción, que recoge el estado de la cuestión.
- ³⁵ Nieto y otros. *op. cit.*, p. 104. Es probable que ese programa haya sufrido modificaciones a lo largo del proceso constructivo. Se ha sostenido que el emperador revisó los planos por lo que podría pensarse en su intervención en relación también con la cuestión iconográfica. Esta última cuestión posiblemente sería relevante en un tiempo posterior al proyecto arquitectónico de Machuca, ya que para la década del '20 la experiencia italiana de Carlos V es relativa. Para este tema seguimos las ideas de Hugh Trevor-Roper. *Princes and Artists. Patronage and ideology at Four Habsburg Courts, 1517- 1633*. Londres, 1976, Capítulo 1, p. 11-43. Véase también, Checa, Fernando, *Pintura y Escultura del Renacimiento en España 1450-1600*. Madrid. Cátedra, 1983. p. 179ss.
- ³⁶ *Arte y Humanismo*. Madrid. 1978, p. 63.
- ³⁷ En relación con Carlos V. el tema del arco de triunfo había sido usado ya en otras oportunidades. por ejemplo los ofrecidos en su entrada a Sevilla con motivo de la

celebración de su boda en 1526. Véase Nieto y otros. *op. cit.*, p. 217; Checa. *op. cit.*, p. 176.

¹¹ Rosenthal. *op. cit.*, p. 260

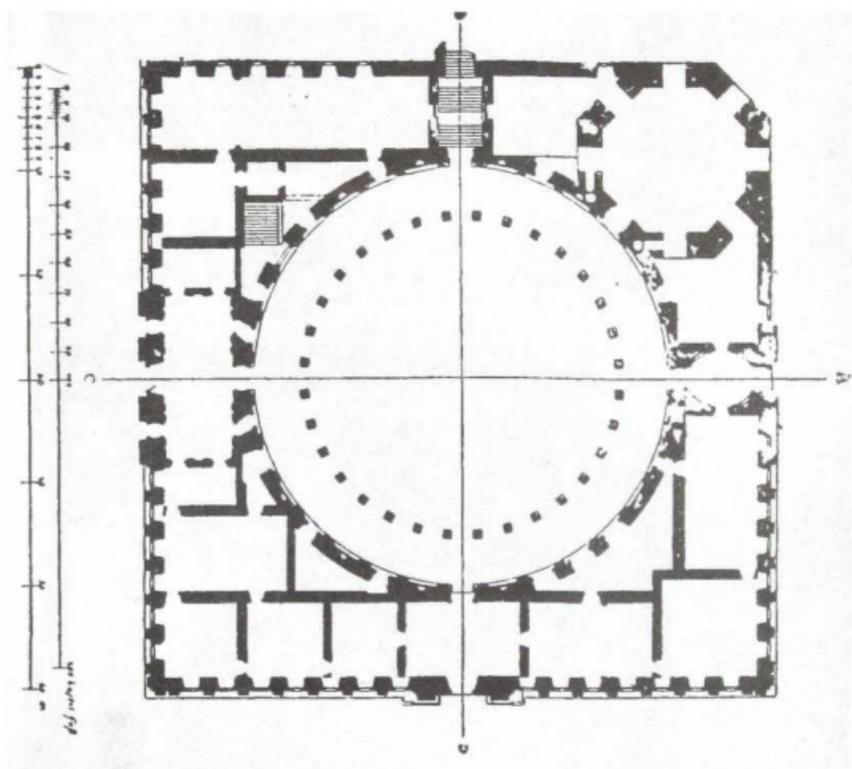
¹² Checa. *op. cit.*, p. 181.

¹³ Nieto y otros. *op. cit.*, p. 105

¹⁴ En cuanto a la teoría de la arquitectura clásica debe anotarse la aparición del libro de Diego de Sagredo: *Medidas del Romano: necesarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las Basas. Columnas. Capiteles y otras piezas de los edificios antiguos,* en 1526 en Toledo. obra que tuvo gran importancia en la arquitectura española del siglo XVI. Sagredo fue un clérigo erudito y entendido en arquitectura, que estuvo en Italia y a su regreso intentó con su obra difundir las formas de la antigüedad. Véase J.M. Marañón, "Las ediciones de las *Medidas del romano*", en *Bibliografía española de arquitectura*. Madrid, 1947, pp. 11 a 34. Véase también la Introducción de la edición facsimil de L. Cerrera Vera. Ediciones Albatros. Madrid y Valencia. 1976 y Nieto y otros. *op. cit.*, p. 216.

¹⁵ Véase Checa. F. *op. cit.* p. 179. En relación con el campo religioso Checa señala que el ámbito adecuado para asumir el papel representativo fue la Catedral de Granada, junto a otras obras donde también está presente la figura del Emperador como en "Capilla Real granadina guarda una estatuilla atribuida a Vigarny, y que representa al Emperador como Rey Mago. y en Sevilla aparece en una de las vidrieras de la Catedral -obra de Arnao de Vergara-, representado como San Sebastián, mientras que en la sillería de San Benito de Valladolid. obra de Andrés de Nájera y otros. aparece en un contexto de figuras religiosas e históricas."

ÁNGEL NAVARRO
LA VILLA MADAMA Y EL PALACIO DE CARLOS V EN GRANADA



I. Palacio de Carlos V. Planta General (de Otto Schubert)



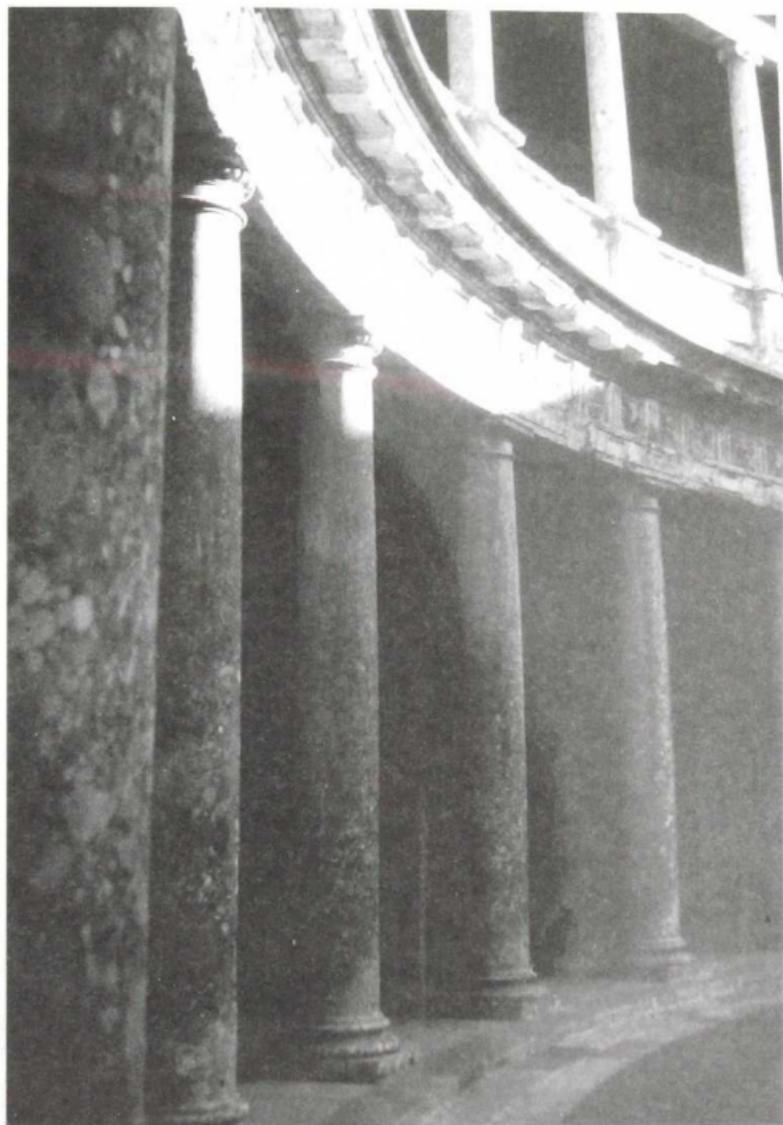
2. Palacio de Carlos V. Portada Sur (Foto Autor)



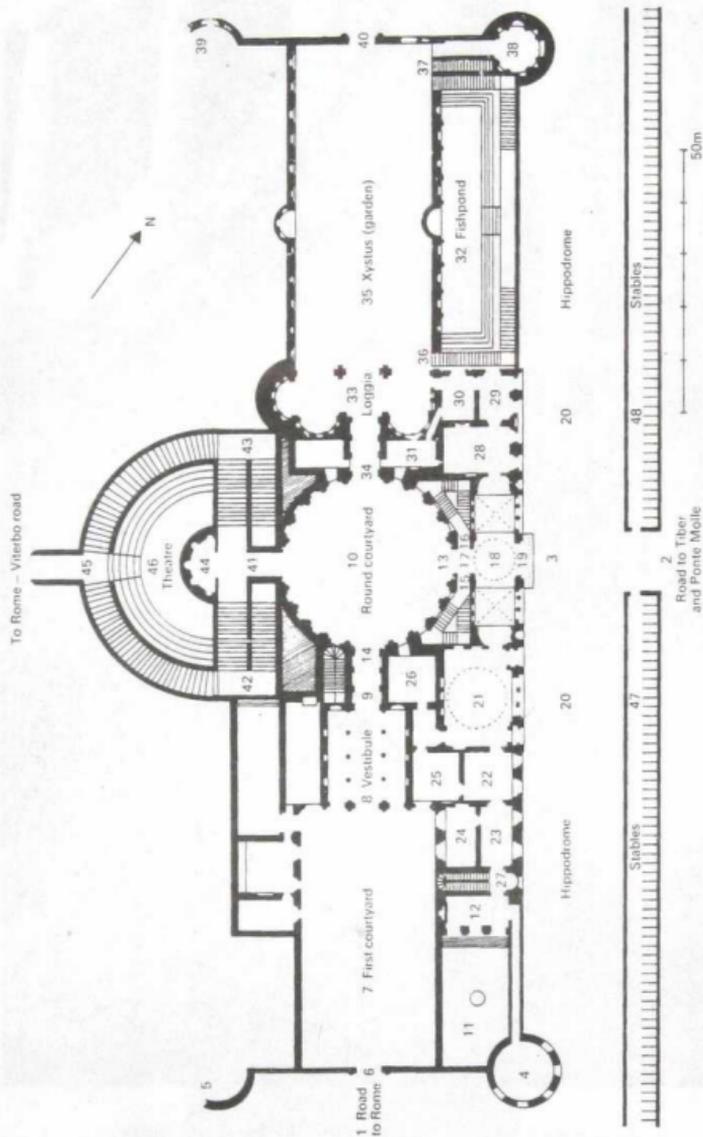
3. Palacio de Carlos V. Vista del módulo del alzado (Foto Autor)



4. Palacio de Carlos V. Fachada Oeste. Grabado de José de Hermosilla

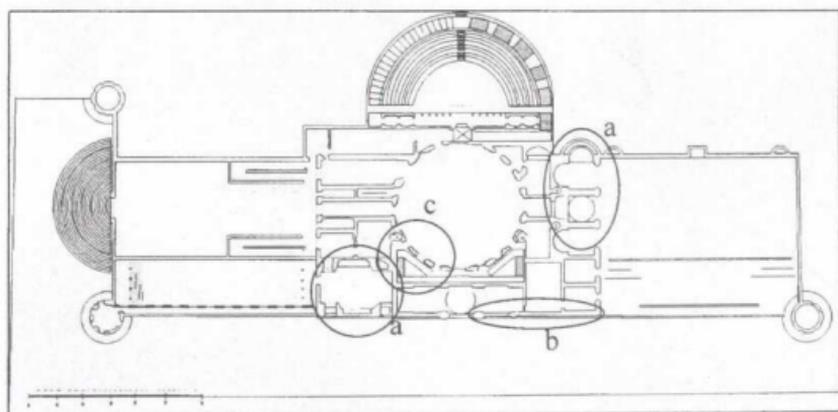
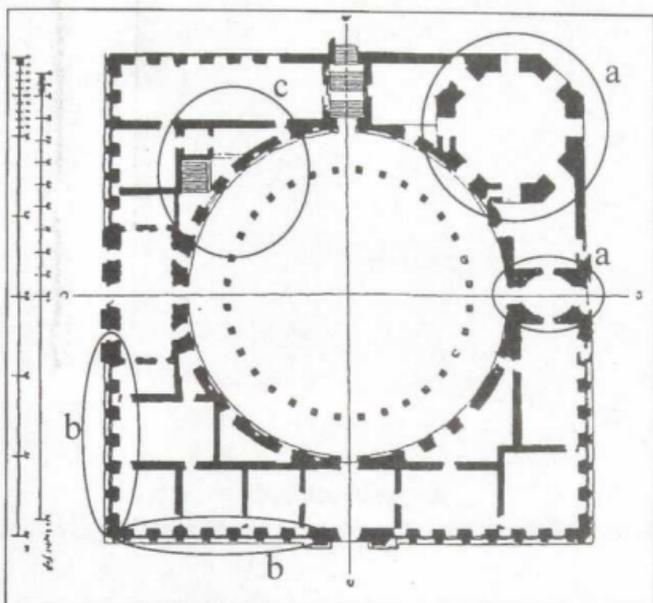


5. Palacio de Carlos V. Patio circular, detalle (Foto Autor)



6. Proyecto para la Villa Madama, Roma (Uffizi A314).

Una de las últimas etapas del diseño de la Villa muestra el bloque central con el patio circular



7. Palacio de Carlos V y Villa Madama.
 Esquemas mostrando locales de configuración especial (a),
 'enfila' (b) y solución de escaleras (c)

