

## LA ESCUELA DE RAFAEL Y EL BODEGÓN ESPAÑOL\*

POR

ROSA LÓPEZ TORRIJOS

«Cuéntase que el insigne pintor Rafael Sancio y su discípulo Juan de Udine entraron una vez en los subterráneos o grutas de San Pedro ad Vincula en Roma... y encontraron en sus bóvedas y paredes fragmentos de bellísimas pinturas... Desde entonces los discípulos de Rafael y de los otros maestros acudían allí, dedicándose completamente al estudio de tales obras, distinguiéndose entre todos Juan de Udine... Dos artistas, que tal vez aprenderían con los citados maestros trabajando en el palacio de los Papas, introdujeron en España la pintura de grutescos, como dice Francisco Pacheco.»

Con estas palabras iniciaba Gómez Moreno su trabajo más extenso sobre los pintores Julio Aquiles y Alejandro Mayner<sup>1</sup>, explicando a través de ellos la introducción de la pintura de grutescos en España y estableciendo así la relación de las pinturas de la Alhambra de Granada con la pintura de Rafael.

Este trabajo de 1919 recogía y actualizaba otros anteriores del mismo autor sobre idéntico tema<sup>2</sup> y, desde entonces, ningún otro estudio se ha dedicado a pinturas y pintores tan importantes para el arte español del Renacimiento y también para el conocimiento de la escuela de Rafael. Este año, que celebramos el centenario del nacimiento del gran pintor italiano, nos ha parecido el más indicado para volver sobre el tema y

---

\* Quiero agradecer al Patronato de la Alhambra, a D. Francisco Sánchez, a la Fundación Rodríguez-Acosta y particularmente al profesor Pita Andrade, las facilidades concedidas para la realización de este trabajo.

<sup>1</sup> M. Gómez Moreno, *Los pintores Julio y Alejandro y sus obras en la Casa Real de la Alhambra*, «B. S. E. E.», 1919, págs. 20-35.

<sup>2</sup> *Pinturas del Tocador de la Reina en la Casa Real de la Alhambra*, Granada, 1873. *Julio y Alejandro, pintores italianos del siglo XVI, y sus obras en la Casa Real de la Alhambra*, «Liceo de Granada», año V, núm. 8. *Cosas granadinas de arte y arqueología*, Granada, 1887, págs. 121-147.

ROSA LÓPEZ TORRIJOS

rendir, con este pequeño estudio, homenaje al gran artista del Renacimiento, maestro de tantos pintores europeos.

La importancia de las pinturas de la Alhambra de Granada ha sido frecuentemente olvidada en nuestro país e ignorada fuera de él, a pesar de que los frescos del llamado Peinador de la Reina, de Granada, son ejemplo de primera calidad dentro de la escuela de Rafael y obra de primera importancia en el estudio de la difusión de las formas iniciadas en la decoración del palacio del Vaticano.

No obstante, las fuentes contemporáneas resaltaron siempre la importancia de tales pinturas, como veremos seguidamente.

Hoy, sin embargo, no nos vamos a referir a los frescos realizados por Aquiles y Mayner en la vieja torre árabe del Peinador, a los que nos hemos referido en otro lugar<sup>3</sup>, sino a las pinturas efectuadas en los llamados apartamentos de Carlos V, más conocidos ahora como habitaciones de Washington Irving.

#### *Las habitaciones de Carlos V*

Como es sabido, tras la estancia del emperador en Granada, con motivo de su boda con Isabel de Portugal, en 1526, se decidió la construcción de la Casa Real Nueva de la Alhambra, esto es, del palacio renacentista de Carlos V, obra de Machuca. El gran empeño del palacio hacía suponer un largo período de construcción, por lo que, en previsión de futuras estancias reales, se construyeron una serie de sencillas habitaciones dentro de la Casa Real Vieja, habitaciones conocidas bajo el nombre del emperador.

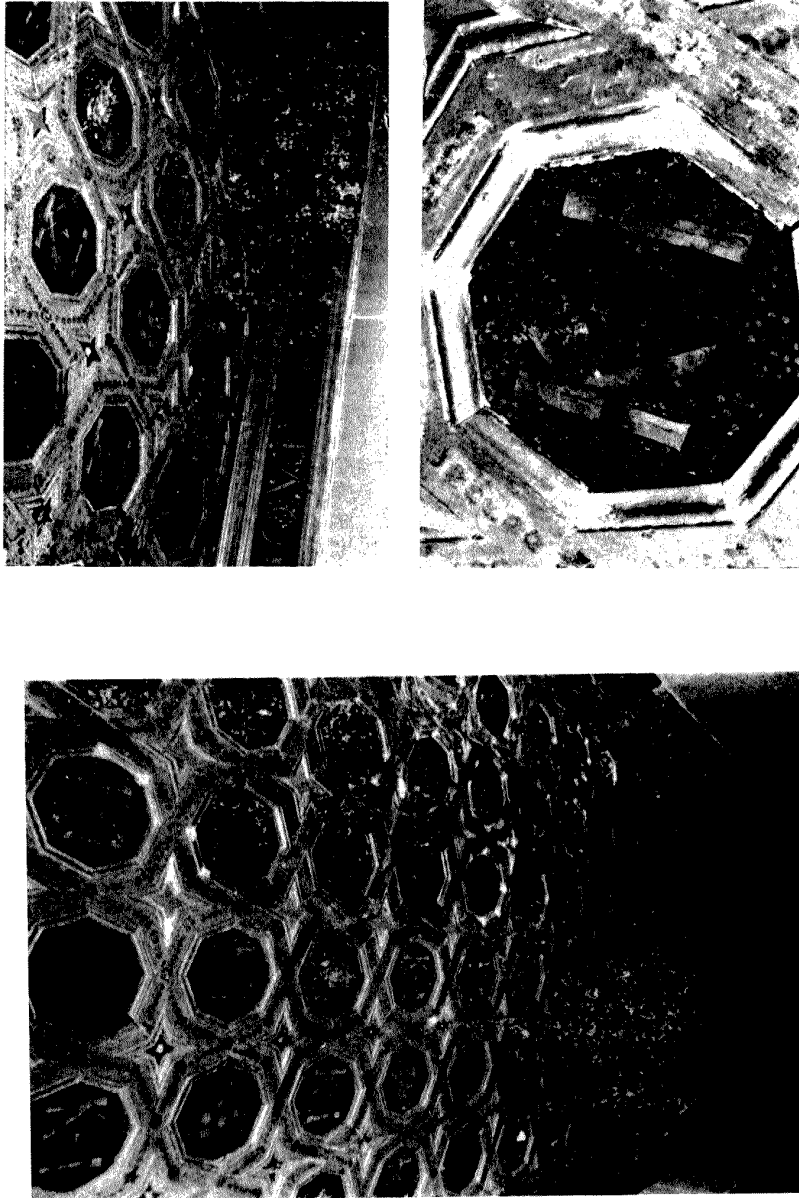
Estas salas, seis en total, se construyeron en un espacio situado entre la sala de las Dos Hermanas, los baños árabes y la torre de Abul Hachach, y se comunicaron tanto con los baños del palacio nazarí como con la parte superior de la torre árabe, reformada para hacer en su interior una estufa y una «loggia», siguiendo el gusto renacentista y la costumbre de algunos palacios italianos del primer «cinquecento»<sup>4</sup>. Tales construcciones y reformas aparecen perfectamente delineadas en el plano de Machuca, conservado en la biblioteca del Palacio Real de Madrid.

La sencillez de estas salas fue disimulada con la riqueza de la decoración de sus paredes y techos.

La pintura de las paredes se ha perdido por completo ya que, deterioradas grandemente, fueron cubiertas de yeso en 1729, cuando se re-

<sup>3</sup> Rosa López Torrijos, *Le grottesche di Raffaello ed Udine nella pittura spagnola. La stufa e la loggia di Carlos V* (en prensa).

<sup>4</sup> Sobre las estufas de esta época puede verse el catálogo de la exposición celebrada en Roma este mismo año (1984). *Quando gli dei si spogliano. Il bagno di Clemente VII a Castel Sant'Angelo e le altre stufe romane del primo Cinquecento*, Roma, 1984.



Figs. 1-3: *Decoración de las Salas de Carlos V. Granada, La Alhambra. Casa Real Vieja*

ROSA LÓPEZ TORRIJOS

paró el palacio para la visita de Felipe V a la Alhambra<sup>5</sup>. Así pues, nuestro conocimiento de lo representado en tales muros se limita a lo descrito por Gómez Moreno, que alcanzó a ver algunos restos debajo del enlucido. Así, en 1887, decía: «Al presente, cuando las costras de material se desprenden, todavía aparecen debajo interesantes adornos y figuras, de la misma mano que ejecutó los del tocador, por lo que se haría gran servicio á las artes si se procediera á descubrir esas pinturas»<sup>6</sup>. Y en 1892: «las cuatro últimas salas [aposentos de Carlos V] tuvieron pinturas al temple en sus paredes... hace poco se han descubierto en la estancia última sus vestigios, que representan figuras humanas, animales, monstruos, flores y demás motivos acostumbrados en los grutescos, destacando sobre fondo blanco»<sup>7</sup>.

Por el contrario, la decoración de sus techos ha llegado a nosotros, aunque no en muy buenas condiciones<sup>8</sup>. De las seis salas de Carlos V, cuatro poseen artesonados de madera sin pintar, con formas renacentistas y la divisa de Carlos V, y dos poseen techo plano de lacería de madera, que alterna octógonos con estrellas de cuatro puntas, en una especie de simbiosis de formas clásicas y musulmanas. Dentro de estos octógonos se representan, alternativamente, las iniciales K e I (Karolus e Isabel) entrelazadas y ramos de fruta de distintas clases. En la parte de unión de los muros con el techo corre un friso en el que se repite la divisa del emperador en su forma primitiva (Plvs Ovltre)<sup>9</sup>, alternando con una decoración de «candelieri» y grutescos (figs. 2 y 3).

Precisamente la decoración de estos dos últimos techos, y posiblemente la pintura perdida de las paredes, es lo que dio nombre a las «salas o cuartos de las frutas», mencionadas así, ya en los documentos del siglo XVI, que se refieren de este modo a las dos últimas habitaciones y no al conjunto de los aposentos de Carlos V, como se ha interpretado posteriormente.

La denominación de las distintas salas, en el siglo XVI, se ve claramente en el informe realizado en febrero de 1590, sobre las consecuencias de la explosión del polvorín que había junto a San Pedro, a los pies

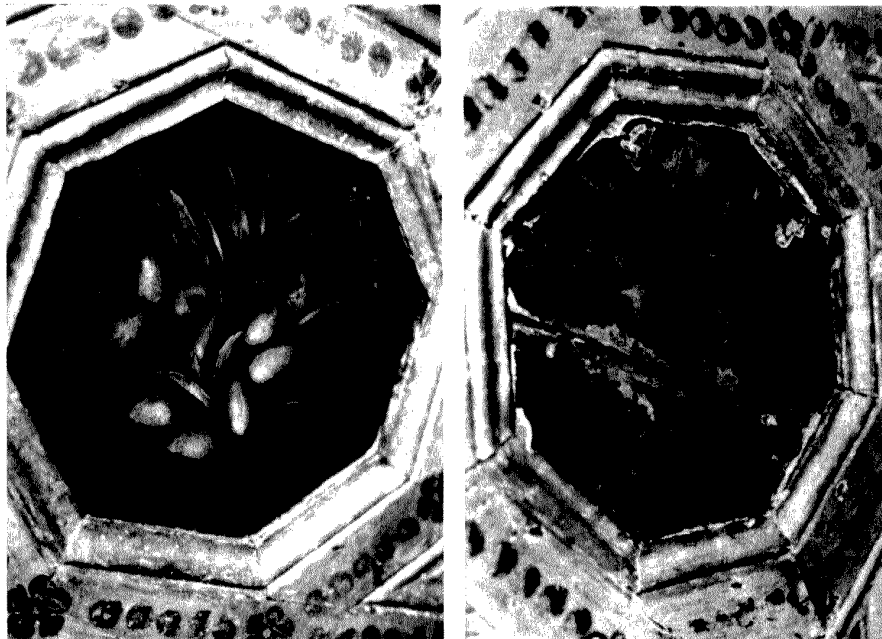
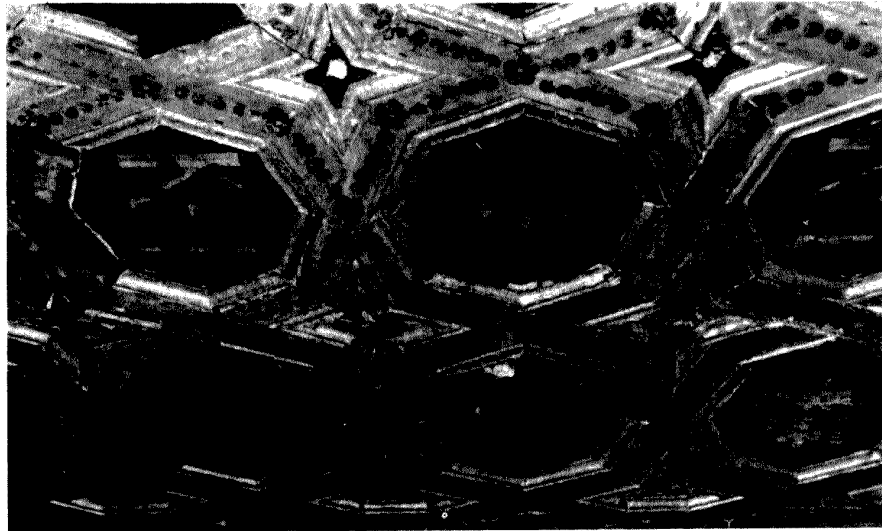
<sup>5</sup> Gómez Moreno, *ob. cit.*, 1887, pág. 145.

<sup>6</sup> *Ibidem*, pág. 129. En nota 1 dice: «Al descascarar, recientemente, parte de las paredes de la segunda sala de las Frutas se han hallado debajo pinturas al temple bastante deterioradas».

<sup>7</sup> Manuel Gómez Moreno, *Guía de Granada*, Granada, 1892, págs. 89-90.

<sup>8</sup> Ya en 1687 se señalan las malas condiciones de los techos y su valor. El 3-4-1687, hay un acuerdo de la Junta de Obras y Bosques donde se indica «Era necesario aderezar el Tocador de la Reina, cuarto de las Frutas y Tejados de los cuartos del Emperador, donde se están echando a perder los mejores artesonados que hay en la Ciudad» (Apud José y Manuel Oliver Hurtado, *Granada y sus monumentos drabes*, Málaga, 1875, pág. 547, apéndice documental).

<sup>9</sup> Sobre la divisa de Carlos V véase Earl E. Rosenthal, *Plus Ultra, Non Plus Ultra and the columnar device of emperor Charles V*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 1971, págs. 204-228, y del mismo *The invention of the columnar device of emperor Charles V at the court of Burgundy in Flanders in 1516*. *Ibidem*, 1973, págs. 198-230.



Figs. 4-6: *Detalles de la decoración de las Salas de Carlos V. Granada, La Alhambra. Casa Real Vieja*

ROSA LÓPEZ TORRIJOS

de la Alhambra. Al señalar los daños que la explosión ocasionó en el palacio, se informa sobre las «cuadras nuevas de arcezon de madera questa a la entrada del cuarto de la pintura y de las Frutas» y se especifica que se derribaron «en los dichos cuartos de las Frutas y cuadras nuevas de arcezones susodichas y en los corredores y estufas todas las vidrieras» y «en las cuadras de las pinturas de las Frutas se abrió toda una pared a lo largo de las dichas cuadras, de suerte questa muy peligrosa sino se repara con brevedad para hundirse y en muchas partes de las dichas cuadras se hicieron muchas hendiduras de suerte que las dichas pinturas están abiertas y muy maltratadas por todas partes»<sup>10</sup>.

La singularidad de esta decoración, junto con la importancia que la representación de las frutas de estas salas tiene para el estudio de la pintura de naturaleza muerta en España, hace que a ellas dediquemos nuestra atención en esta ocasión.

### *Las pinturas de frutas*

Las pinturas que a nosotros nos interesan ahora, pues, son las conservadas en los techos de las dos salas de las frutas.

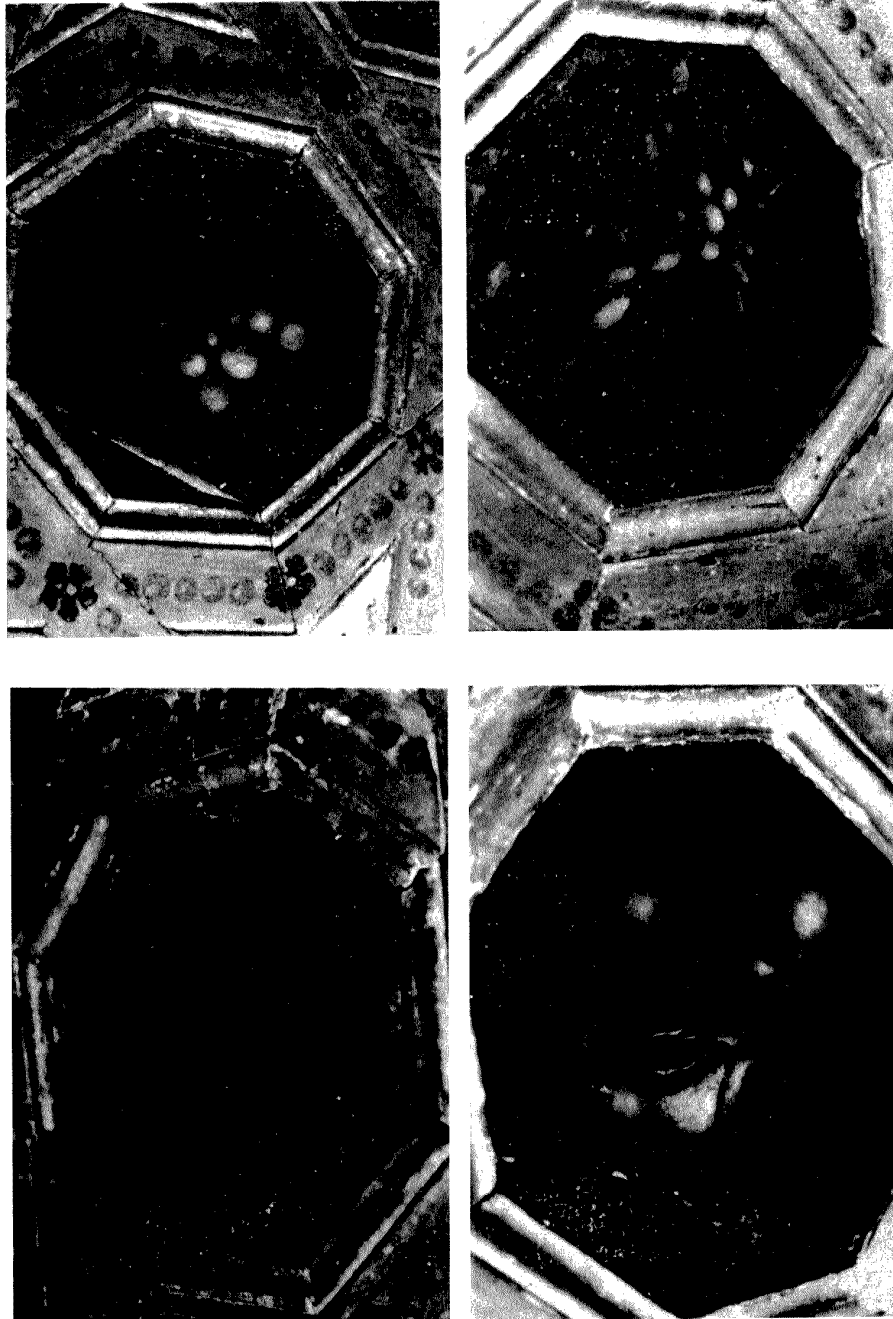
Como hemos dicho anteriormente, estos techos están formados por una combinación de octógonos (126 más seis mitades en la sala grande y 72 más doce mitades en la sala pequeña) y estrellas de cuatro puntas. Alternan en los octógonos la representación de las iniciales K e I entrelazadas, pintadas directamente sobre la tabla, con la representación de un ramo de flores o frutos, pintados igualmente sobre la tabla (figs. 1 y 4), pero esta vez sobre una sarga intermedia, recortada en forma de octógono y superpuesta a la madera, es decir, en una especie de «quadro riportato» con una técnica similar a la empleada posteriormente en algunos techos pintados del siglo XVII.

Dados los daños y reparaciones sufridos por estas pinturas, ya desde 1590 —como hemos visto anteriormente— las condiciones actuales de la obra son bastante deficientes y hay que lamentar la pérdida total de algunos de los octógonos y la parcial de otros<sup>11</sup>.

En los techos aparecen representados frutos secos, frutas y hortalizas correspondientes a las especies cultivadas en la campiña granadina (almendras, castañas, albaricoques, cerezas, ciruelas, granadas, higos, limones, melocotones, manzanas, peras, peros (¿membrillos?), uvas, ajos, berenjenas, guisantes, pepinos y alguna otra de más difícil identificación), siendo excepcionales la representación de cereales (solamente tri-

<sup>10</sup> El documento fue publicado también por los hermanos Oliver (*ob. cit.*, pág. 516).

<sup>11</sup> Las noticias sobre reparaciones en esta parte de la Alhambra son numerosas, como puede verse en los documentos del archivo de la Alhambra recogidos por Gómez Moreno y muchos de ellos publicados en el apéndice documental de la obra —anteriormente citada— de los hermanos Oliver.



Figs. 7-10: *Detalles de la decoración de las Salas de Carlos V. Granada, La Alhambra. Casa Real Vieja*

ROSA LÓPEZ TORRIJOS

go) y de flores y repitiéndose con insistencia las especies y en ocasiones el modelo. En algún caso se incluyen en un mismo ramo variedades distintas de una sola especie (por ejemplo, ciruelas e higos) (figs. 5-15).

Tanto las flores como los frutos aparecen siempre anudados, formando un ramo, en una composición equilibrada y en la mayoría de los casos con un marcado eje de simetría.

Los objetos están representados con gran naturalismo, atendiendo cuidadosamente a la fidelidad en la reproducción de hojas y frutos, y destacando la riqueza e intensidad del color en las pinturas mejor conservadas (castañas, por ejemplo) (fig. 6). El volumen de las figuras se resalta con una fuerte iluminación que hace contrastar los tonos calientes de las frutas y los fondos oscuros del octógono, un tipo de iluminación que se diría tenebrista «avant la lettre», aunque, naturalmente, el «tenebrismo» sea mayor a nuestros ojos por la suciedad y el oscurecimiento que el tiempo y la incuria han proporcionado al fondo de las pinturas.

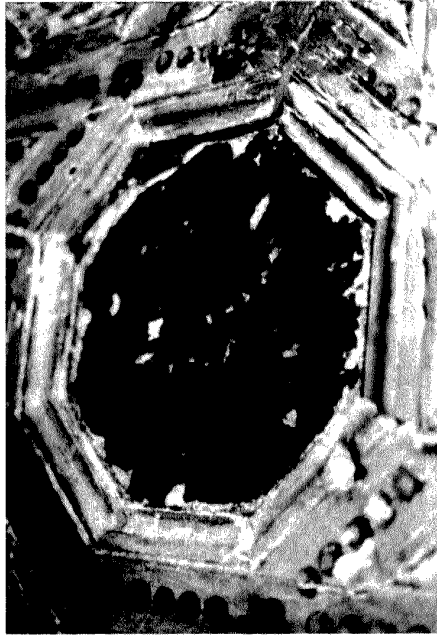
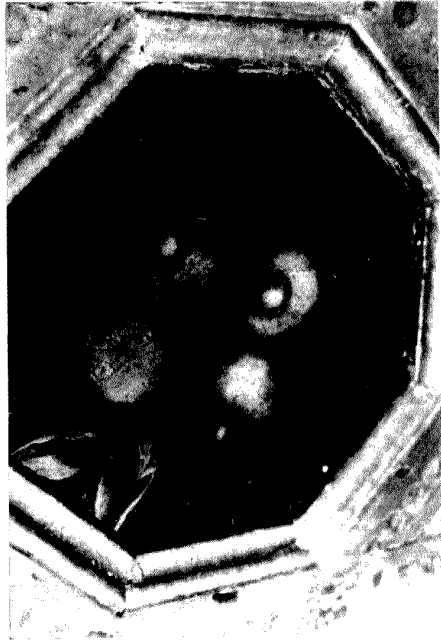
De todas formas, contemplando estas obras, lo que más llama la atención es su «modernidad», es decir, el naturalismo avanzado, el tipo de iluminación pre-tenebrista y, sobre todo, el que cada octógono se dedique exclusivamente a un ramo de frutas, sin ningún otro elemento decorativo; siendo ésta probablemente la primera vez que un grupo de naturaleza muerta es objeto exclusivo de un cuadro, hasta el punto de que, si viéramos las pinturas fuera de su contexto, con marcos independientes, creeríamos estar viendo los primeros bodegones españoles, cuyo carácter primitivo delataría solamente el hecho de presentar las frutas anudadas en ramos, el perfecto equilibrio de su distribución y el eje de simetría marcado siempre con fuerza. De aquí la importancia que tienen estas pinturas, no sólo dentro de la historia del bodegón español, sino dentro de la evolución general de la naturaleza muerta, y a pesar de que, inexplicablemente, no hayan sido reproducidas ni mencionadas en nuestros estudios histórico-artísticos. Por ello vamos a entrar un poco en la trayectoria de su creación.

Las pinturas de las frutas fueron realizadas en la época de Carlos V, como claramente indican las iniciales y la divisa del emperador insistentemente repetidas en la decoración del techo.

Sabemos que, para realizar las pinturas de los nuevos aposentos de Carlos V, fueron llamados los pintores Julio Aquiles y Alejandro Mayner, traídos de Italia por Francisco de los Cobos antes de julio de 1533, para trabajar en sus palacios de Valladolid y Ubeda. Su incorporación a las nóminas del personal de la Alhambra consta desde 1537 hasta 1546.

De la vida y las obras de estos pintores tenemos muy pocas noticias. Hasta ahora sólo se había relacionado su presencia con la ejecución de los frescos del Peinador de la Reina y pinturas perdidas de los corredores y habitaciones de Carlos V, y pocas han sido las noticias documen-





Figs. 11-14: *Detalles de la decoración de las Salas de Carlos V.* Granada, La Alhambra. Casa Real Vieja

ROSA LÓPEZ TORRIJOS

tales publicadas después del trabajo ya clásico de Gómez Moreno<sup>12</sup> y menos aún las obras a ellos atribuidas. Así pues, sintéticamente, y por lo que se refiere a su trabajo en Granada, la documentación conocida hasta ahora comienza a dar cuenta de su presencia en la Alhambra en 1537 (aunque no se conservan listas de años anteriores). La primera mención se refiere solamente a la inclusión de ambos pintores en las nóminas del personal de la Alhambra, donde se cita sólo el nombre y la asignación mensual, sin especificar tarea ni obra<sup>13</sup>. Posteriormente, se indica solamente que Alejandro trabajó en el corredor de la estufa en 1541<sup>14</sup> y Julio en la propia estufa en 1546, detallándose en esta ocasión su tarea<sup>15</sup>.

Para precisar estas fechas tenemos, sin embargo, algunos datos documentales obtenidos con posterioridad al trabajo de Gómez Moreno. Así, por ejemplo, sabemos que Aquiles estuvo trabajando en San Pablo de Ubeda, en la capilla de Francisco de Vago, terminada en 1536<sup>16</sup>, por lo que no pudo incorporarse a la Alhambra con mucha anterioridad a 1537. Por otro lado sabemos, por documentos inéditos del archivo de la Alhambra, que Alejandro Mayner estaba muerto en 1545 y que, al menos desde 1535, estaba en Granada<sup>17</sup>. Así pues, las pinturas de las frutas que a nosotros nos interesan, debieron ser realizadas en torno a 1535-37, por uno o ambos pintores llegados de Italia.

Ahora bien, si pocas son las noticias y obras conocidas de Julio y Alejandro en España, menos aún es lo que sabemos sobre su trabajo anterior en Italia.

De Alejandro no tenemos noticia alguna, y sólo de su manera de firmar, «Alesander Mayner», dedujo Gómez Moreno un probable origen

<sup>12</sup> El trabajo de Gómez Moreno es el citado en la nota 1. La síntesis documental de lo conocido hasta ahora y las obras atribuidas a Aquiles después de su llegada, junto a los documentos inéditos, han sido recogidos en mi estudio citado en la nota 3.

<sup>13</sup> Gómez Moreno, *ob. cit.*, 1919, pág. 23. La mención es muy escueta, así por ejemplo, en la nómina de febrero de 1538, sólo se dice al respecto: «A Julio pintor deste mes de febrero de su quitación y (?) diez ducados. A alesandre por la misma razon de su quitacion diez ducados del mes de febrero» (Archivo de la Alhambra, leg. 2-2).

<sup>14</sup> Gómez Moreno, *ob. cit.*, 1919, pág. 24.

<sup>15</sup> *Ibidem*, págs. 31-32.

<sup>16</sup> Miguel Campos Ruiz, *La Capilla del Camarero Francisco de Vago, en San Pablo, de Ubeda, «Don Lope de Sosa», 1925-26*, págs. 238-242. El contrato entre Francisco de Vago y Julio Aquiles se transcribe parcialmente, pero no se indica la fecha exacta del mismo. Es de suponer que, si la capilla se terminó en 1536, como indica la inscripción de su fachada, las pinturas de Julio se harían con anterioridad a esta fecha.

<sup>17</sup> La existencia de tal documento la indica Angustias Moreno Olmedo en su valiosísima publicación de los fondos documentales del Archivo de la Alhambra («Cuadernos de la Alhambra», 1977, págs. 103-129, doc. 410). El documento en cuestión, de fecha 16-10-1545, es una demanda contra los bienes de Alexandre Mayner «difunto», por parte de María Alonso, quien indica le sirvió diez años, cinco de ellos «doliente de ciertas llagas en la cabeza». Luis de Cevallos, defensor de los bienes del pintor, indica por su parte, que tal mujer era «viexa e tollida», por lo que no debía cobrar, sino pagar porque el pintor la tuviese en casa. Es de suponer, pues, que los diez años de servicio al pintor lo fuesen todos en Granada, dadas las condiciones físicas de María Alonso.

LA ESCUELA DE RAFAEL Y EL BODEGÓN ESPAÑOL

flamenco<sup>18</sup> matizado por Angulo como «alemán educado en Milán»<sup>19</sup>, suponemos que debido a los componentes nórdicos y lombardos de las pinturas historiadas del Peinador, tradicionalmente atribuidas a Mayner en exclusiva.

En cuanto a Julio, los datos son también escasos pero algo más precisos. Él mismo indica en los documentos su origen romano y su pertenencia a la familia Aquili, familia conocida en el mundo artístico del «quattrocento» sobre todo por Antoniazio Romano, quien fue el miembro más ilustre de ella.

En España se ha considerado siempre a Julio Aquiles hijo de Antoniazio Romano, desde que lo dijese Sánchez Cantón<sup>20</sup>. Por el contrario, estudios más modernos sobre Antoniazio y su familia, indican que Julio es, en realidad, nieto de Antoniazio e hijo de Marco Antonio, y el pintor que trabaja en Rieti en 1528<sup>21</sup>, en una obra también perdida, pero donde, al parecer, hizo el mismo tipo de pintura que después haría en España, es decir, frisos «con figuras y molduras» y figuras aisladas<sup>22</sup>.

Sin embargo, tenemos otros datos muy importantes para conocer su formación y estilo y son las obras conservadas en Granada, es decir, los frescos del Peinador de la Reina.

La obra realizada en la estufa y la logia de Carlos V, cuya importancia ha sido inmerecidamente olvidada y sobre la que hay que realizar un nuevo estudio más completo, nos habla claramente de artistas de gran calidad y buenos conocedores de lo hecho por Rafael y Udine en las logias del Vaticano<sup>23</sup>.

Ahora bien, si la relación de los grutescos de la Alhambra con lo hecho en el taller de Rafael es clara, no lo es menos, en nuestra opinión, la relación de las pinturas de frutas de la Alhambra con la decoración realizada dentro del taller de Rafael, como vamos a ver seguidamente.

Siguiendo el magnífico estudio de la profesora Dacos sobre la decoración de las logias de Rafael<sup>24</sup>, vemos cómo, entre las novedades experimentadas en la decoración de la galería de León X, aparecen como elementos más modernos y personales, guirnaldas de flores, frutas y verduras, que se distribuyen por pilastras y lunetos (fig. 18).

<sup>18</sup> Gómez Moreno, *ob. cit.*, 1887, pág. 127.

<sup>19</sup> Diego Angulo Iñiguez, *Pintura del Renacimiento*, Madrid, 1954, págs. 226-227.

<sup>20</sup> F. J. Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*, I, Madrid, 1923, pág. 29, nota 3, donde se promete una monografía nunca publicada, y sin que sepamos por tanto, las bases de tal afirmación.

<sup>21</sup> Gregory Hedberg, *Antoniazzo Romano and his school*, Tesis inédita presentada en la Universidad de Nueva York, 1980, págs. 61 y 149.

<sup>22</sup> El contrato de la capilla de Úbeda, publicado por Campos Ruiz especifica también «follaje al romano» y «grutescos al romano» y algunas escenas con figuras, una de las cuales es el único resto conservado.

<sup>23</sup> Véase obra citada en nota 3.

<sup>24</sup> Nicole Dacos, *Le logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico*, Roma, 1977.

ROSA LÓPEZ TORRIJOS

Estudiando más particularmente los festones de las logias vaticanas, Dacos estima que la idea es de Rafael, aunque la ejecución y las variantes, las confíe a Udine. La idea le pudo venir ciertamente, de una obra romana (recuerdan mucho las pinturas de flores de la casa de Livia, no descubierta aún, sin embargo), aunque el origen habría que buscarlo más bien en la pintura anterior del «quattrocento» y en la pérgola del propio Rafael en la Farnesina.

Por lo que se refiere a Udine, según Vasari, el pintor aprendió a hacer las flores y frutas con un flamenco que vivía junto a Rafael<sup>25</sup>, aunque atendiendo a su origen y a su formación, hay que tener en cuenta también las guirnaldas de frutas de la escuela de Padua y el gusto por la observación directa de la naturaleza de los venecianos, que le podía venir a Udine de su trabajo en el taller de Giorgione<sup>26</sup>.

Este amor de Udine por la naturaleza, se aprecia por igual en las representaciones de animales (pájaros<sup>27</sup> y peces principalmente) y frutas. De estas últimas, más interesantes para nosotros ahora, se conservan magníficos dibujos en la Albertina de Viena (fig. 19).

Tanto los dibujos como las pinturas hechas en las logias del Vaticano y en la Farnesina, son obras esenciales para establecer la genealogía de las pinturas de frutas granadinas y su relación con el taller de Rafael.

Los festones ideados por Rafael están formados por una serie de ramos independientes, anudados todos ellos a un cordón común, que permite la formación de guirnaldas suspendidas u ondulantes (fig. 18).

Cada uno de estos ramos ha sido preparado individualmente y está formado por flores y frutas de especies típicamente mediterráneas. Las flores se combinan con espigas o con frutas. Las frutas son variadas y es fácil distinguir entre ellas limones, membrillos, granadas, uvas, melocotones, peras, naranjas, y también castañas, bellotas y calabazas, es decir, los productos más comunes en los países mediterráneos. Todos los ramos dejan ver claramente su tronco anudado al cordón común.

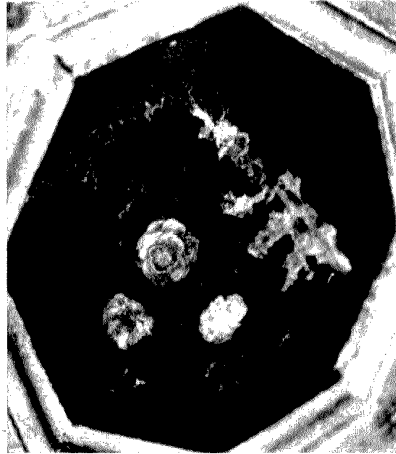
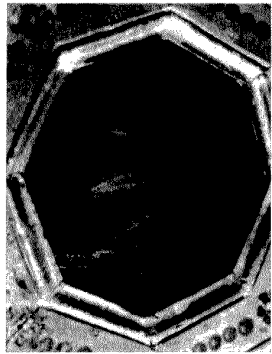
Creemos pues, que estos ramos son los antecedentes más directos de las pinturas de frutas de la Alhambra. De ellos vendría la idea de presentar las flores y frutas en forma de ramo, de ellos la claridad de la composición y el interés por marcar el eje de simetría. De Roma vendría también el estudio atento de la naturaleza de los frutos y las hojas, y quizá la atención por determinadas especies, si bien es claro que los cultivos de la campiña romana difieren poco de los de la granadina.

---

<sup>25</sup> Giorgio Vasari, *Le vite...*, Edición de Gaetano Milanesi reeditada por Sansoni en 1981, VI, pág. 550. Dacos, *ob. cit.*, pág. 38.

<sup>26</sup> Dacos, *ob. cit.*, págs. 40-42

<sup>27</sup> Recuérdese que, según Vasari, tenía un libro de pájaros que encantaba a Rafael y recuérdese también que, en los frescos del Peinador de la Reina, destacan por su cuidado y belleza, los pajarillos.



Figs. 15-17 y 20: *Detalles de la decoración de las Salas de Carlos V. Granada, La Alhambra. Casa Real Vieja.* — Fig. 18: *Pintura de las logias del Vaticano. Roma.* — Fig. 19: *Ubine: Dibujo con guarnalda de flores y frutas. Viena. Albertina.*

ROSA LÓPEZ TORRIJOS

Todo esto hace suponer, una vez más, que los pintores de la Alhambra conocían de cerca lo hecho por Rafael y Udine, y que, no sólo lo conocían, sino que lo habían copiado, estudiado y asimilado, lo que, probablemente, indica su colaboración directa en las obras romanas. Tenemos así pues, en España, un nuevo testimonio de la importancia de la escuela de Rafael.

No obstante, las pinturas de Granada tienen también notas personales que dan valor de primera magnitud a la obra y que la hacen relacionarse, no solamente con lo romano de principios del XVI, sino con lo español del XVII. Las frutas pintadas en la Alhambra presentan, junto con la inspiración indudable en la obra de Rafael y Udine, características peculiares muy importantes para nosotros.

En efecto, comparando los ramos del Vaticano y los de Granada, se notan claras diferencias, diferencias que son precisamente las que más aproximan estas pinturas al bodegón español del XVII.

En primer lugar, la sobriedad de los ramos granadinos frente a la exuberancia y decorativismo de los romanos. Mientras en el Vaticano se disponen flores y frutos con un gran sentido ornamental, en Granada se limita el ramo a una sola especie vegetal, expuesta con la humildad que caracterizará posteriormente a nuestros bodegones. Los colores claros, brillantes e iluminados por una luz blanca en Roma, se convierten en cálidos, parcos y contrastados por una luz fuerte en Granada. Y, si en Roma se representan minuciosamente las características de flores y frutos, con un interés propio de un estudioso de la naturaleza, en Granada se representan con el naturalismo y el detalle de un amante de la agricultura.

En estas tres notas, sobriedad, naturalismo y luz dirigida, reside precisamente la diferencia entre los ramos romanos y los granadinos y la similitud entre las frutas de Granada y el bodegón español del seiscientos.

Se diría, pues, que tras el pintor admirador y estudioso de las logias de Rafael, se halla también la personalidad decidida que sabe orientar el lujo y la decoración italianas hacia la sobriedad y el naturalismo español.

Como hemos visto anteriormente, por los datos que tenemos sobre los pintores que trabajaron en la Alhambra, no podemos saber con certeza quién ideó esta decoración ni quién hizo específicamente estas pinturas, que, indudablemente, enriquecerían la producción de un pintor de calidad.

En nuestra opinión, es posible que tras la idea general esté Pedro Machuca, quien dirigía por aquellos años todas las obras de la Alhambra. Machuca, pintor de calidad, interesado en su propia obra por los contrastes de luz y los colores cálidos, con amplia experiencia italiana y trabajo directo al lado de Rafael y Udine en las logias del Vaticano <sup>28</sup>,

<sup>28</sup> Dacos, *ob. cit.*, pág. 112.

#### LA ESCUELA DE RAFAEL Y EL BODEGÓN ESPAÑOL

parece especialmente indicado para adecuar las decoraciones romanas al gusto español. En palabras de Sterling, Machuca sería «un peintre capable de concevoir des tableaux réduits aux seules choses inanimées»<sup>29</sup>.

Naturalmente, esto no descarta tampoco la participación de Julio y Alejandro en la «planificación» de la decoración de la sala de las frutas, aunque por ahora sea difícil de precisar. De todas formas, ellos son pintores de calidad y debieron conocer directamente la obra de Rafael, aunque la personalidad de cada uno sea difícil de delimitar por ahora. Por el contrario, está claro que la ejecución se debió a uno de ellos, o a ambos.

Aquiles, a quien se atribuyen tradicionalmente los grutescos del Peinador, muestra en estos frescos, motivos y ejecución impensables sin su participación o estudio directo de la obra de Rafael.

Mayner, a quien se atribuyen, tradicionalmente también, las composiciones historiadas del Peinador, muestra igualmente en sus figuras la influencia de la escuela de Rafael, y, caso de ser flamenco realmente, y cuyas las pinturas de frutas, tendríamos en Granada el eterno problema de la intervención flamenca en el origen de la pintura de naturaleza muerta.

Así pues, mientras no se tengan nuevos datos, será necesario adscribir las pinturas de frutas a Julio y Alejandro, con la probable intervención de Machuca en la planificación general.

La relación de las frutas pintadas en los cuartos de la Alhambra con el bodegón español, anteriormente apuntada y examinada más adelante, no debe hacernos olvidar la importancia que estas pinturas tienen en el contexto de la escuela de Rafael y en relación con el origen de la naturaleza muerta europea.

Si es muy posible que la estufa y la logia de Carlos V en Granada sean uno de los primeros testimonios, en cuanto a calidad y a fecha, de la difusión de las formas creadas por Rafael, y uno de los ejemplos de mayor importancia de la cultura rafaelesca fuera de Italia, es también posible que las pinturas de frutas de la Alhambra sean la derivación más personal y una de las obras de más repercusión en el futuro pictórico europeo.

Estudiando el origen de la naturaleza muerta, Sterling trata de los elementos de este género, presentes en el arte de los grutescos y, más concretamente, de las flores y frutas pintadas por Udine, recordando también los contactos de pintores italianos con artistas flamencos.

Sterling piensa que no son los flamencos, sino los pintores italianos de grutesco, bajo cuya dirección trabajan los flamencos, los que han tenido la idea de «faire les premiers tableaux à l'huile où les plantes étaient associées aux insectes», y hace extensible este origen de la naturaleza

---

<sup>29</sup> Charles Sterling, *La Nature Morte de l'antiquité à nos jours*, Paris, 1959, pág. 36.

ROSA LÓPEZ TORRIJOS

muerta a España, donde, recuerda, los bodegones y cestos de flores y frutas de Blas de Ledesma son de un pintor formado en Granada, en el estudio de las obras pintadas por Aquiles y Mayner<sup>30</sup> (naturalmente se refiere a los grutescos del Peinador que eran los conocidos entonces).

Aunque para este razonamiento se apoya Sterling en la existencia de dos floreros firmados por Giovanni da Udine en 1538 y 1555, respectivamente (y por tanto anteriores a los de Van den Bosch, estudiados por Bergstrom y que deben corresponder a 1555-60), que, como se ha demostrado posteriormente son en realidad obras del xvii<sup>31</sup>, las observaciones de Sterling siguen siendo válidas.

Considérese, pues, la importancia que tienen los techos de Granada en el desarrollo de la autonomía de la pintura de naturaleza muerta y compárese su fecha temprana con las de los floreros de Van den Bosch y los italianos conocidos de fines del xvi<sup>32</sup>.

Por lo que a España respecta, el interés de las pinturas de Granada—olvidadas desde hace largo tiempo entre nosotros, como hemos visto anteriormente— no pasó desapercibido a sus contemporáneos y sucesores inmediatos.

Concretamente, las frutas que estudiamos, son alabadas por su belleza formal y por su calidad técnica, en unos famosos versos de Góngora. El poeta debió verlas en pleno esplendor, dada la fecha que se atribuye a su obra. El elogio está incluido en un romance de 1586, dedicado a Granada por el poeta cordobés. En él, cantando a la «Ilustre Ciudad famosa», Góngora alude a su viaje desde Córdoba a Granada:

De mi patria me trujiste,  
y no a dar memoriales  
de mi pleito a tus Oidores,  
de mi culpa a tus Alcaldes,  
sino a ver de tus murallas  
los soberbios homenajes,  
tan altos, que casi quieren  
hurtalle el oficio a Atlante;  
y a ver de la fuerte Alhambra  
los edificios reales,

<sup>30</sup> *Ibidem*, págs. 36-37.

<sup>31</sup> Sterling hace notar que el primero de estos floreros es conocido probablemente a través de una copia caravaggista (*ob. cit.*, pág. 36). Raffaele Causa hizo el estudio de las dos obras situándolas, efectivamente, en el siglo xvii (*Un avvio per Giacomo Recco*, «Arte Antica e Moderna», 1961, págs. 346 y 352, nota 11).

<sup>32</sup> Actualmente persiste la duda sobre si las obras del xvii «firmadas» por Udine son, efectivamente, copias de originales de Udine o son productos de un gusto neo-renacentista de fines del xvi, el mismo que tomó también como modelo los llamados «vasi polidoreschi» (John T. Spike, *Italian Still Life paintings from Three Centuries*, Florenee, 1983, páginas 36-38, y Luigi Salerno, *La natura morta italiana, 1560-1805*, Roma, 1984, págs. 2, 32-33 y 426, nota 10).



LA ESCUELA DE RAFAEL Y EL BODEGÓN ESPAÑOL

en dos cuartos divididos,  
de Leones y Comares;  
...  
y a ver sus hermosas fuentes  
y sus profundos estanques  
que los veranos son leche  
y los inviernos cristales;  
y su *cuarto de las frutas*  
fresco, vistoso y notable,  
injuria de los pinceles  
de Apeles y de Timantes,  
donde tan bien las fingidas  
imitan las naturales,  
que no hay hombre a quien no burlen  
ni pájaro a quien no engañen <sup>33</sup>.

Desde distinto campo literario, y con distinto tipo de elogio, habla Pacheco de las pinturas de Granada y, no sólo recuerda la calidad de las obras, sino también su influencia en la formación de muchos pintores andaluces.

Las palabras de Pacheco alaban el arte de Aquiles y Mayner y nos dan noticia de algunos pintores, contemporáneos del autor, que se formaron en el estudio de sus obras: «los cuales valientes hombres [Julio y Alejandro] vinieron de Italia a pintar las casas de Cobos, Secretario del Emperador, en la ciudad de Úbeda y de allí a la Casa Real del Alhambra en Granada (en una y otra parte a temple y fresco), la cual pintura ha sido la que ha dado la buena luz que hoy se tiene y de donde se han aprovechado todos los grandes ingenios españoles; de aquí, Pedro Raxis, Antonio Mohedano, Blas de Ledesma y otros muchos que han sido aventajados en esta parte; y un Antonio de Arfián...»<sup>34</sup>. Unas líneas más abajo, Pacheco muestra su sorpresa al ver que algunos han olvidado lo nuevo y lo bueno de Granada y parece reprobar la ignorancia de la Corte, extrañándose de que un lugar, adonde los pintores de su tiempo acudían para «ponerse al día», no esté al corriente de «lo de Granada»: «otros, por el contrario, han desterrado los grutescos y cohellos y cosas vivas, y todo es catalufas, flores, arabescos, y grabados, huyendo del trabajo e ingenio de lo que tiene estudio, invención y debuxo. Esto hacen los de Castilla, y yo lo he visto en Madrid (aquellos dos años que viví allí), donde se tiene muy poca noticia de las cosas de Granada»<sup>35</sup>.

Precisamente estas palabras de Pacheco han hecho reflexionar durante años a todos los estudiosos de nuestra pintura del seiscientos y más

<sup>33</sup> Luis de Góngora y Argote, *Obras completas*, edición de Juan Millé y Giménez e Isabel Millé y Giménez, Madrid, 1956, págs. 80-81.

<sup>34</sup> Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura*, II edición, Madrid, 1956, pág. 43.

<sup>35</sup> *Ibidem*, pág. 44.

ROSA LÓPEZ TORRIJOS

concretamente, a todos aquellos que se han ocupado del bodegón español. Así, por ejemplo, Cavestany, en el catálogo de su celeberrima exposición de bodegones y floreros, que tanta importancia tuvo para el conocimiento y el estudio de la naturaleza muerta en España, señala dos zonas importantes para el origen del bodegón español: Toledo y Andalucía, donde menciona a Alonso Vázquez y Mohedano, siguiendo las indicaciones de Pacheco y haciendo, como él, referencia a los pintores Julio y Alejandro <sup>36</sup>.

Cavestany recuerda también que a Mohedano se habían atribuido los techos decorados con frutas del palacio arzobispal de Sevilla <sup>37</sup>, una obra decisiva ahora para establecer la relación del bodegón español con lo hecho en Granada (figs. 21-24).

Más recientes y más precisas, son las palabras de Pérez Sánchez en el estudio realizado con motivo de la segunda gran exposición española de bodegones y floreros en lo que va de siglo. En la exposición se hicieron figurar algunos de los lienzos decorativos del techo del palacio arzobispal sevillano, que pudieron de esta forma, ser observados y estudiados cómodamente, después de su necesaria restauración <sup>38</sup>. En el catálogo se resaltaba la importancia de la obra: «Esta interesantísima, desconocida e inédita serie de compartimentos decorativos que, con otros no expuestos, forman parte de la llamada Galería del Prelado en el Palacio Arzobispal de Sevilla, viene a constituir un capítulo importante —y en cierto modo enigmático— en la historia del bodegón español» <sup>39</sup>, y se subrayaba el interés del techo sevillano como paso intermedio entre la tradición del grutesco (fácilmente detectable en los roleos que enmarcan las frutas) y los bodegones del xvii (patente si se seguía la recomendación de comparar el grupo de membrillos representados en la obra sevillana y el bodegón del mismo tema, de Zurbarán, expuesto bajo el número 58) <sup>40</sup>.

Sin embargo, en las obras conocidas de Aquiles y Mayner en el Peinador de la Reina, no era fácil ciertamente reconocer el antecedente inmediato de la naturaleza muerta del xvii, como sugerían las fuentes contemporáneas: «A primera vista no es fácil establecer correlación entre esas decoraciones menudas, y el carácter sobrio, monumental y tene-

---

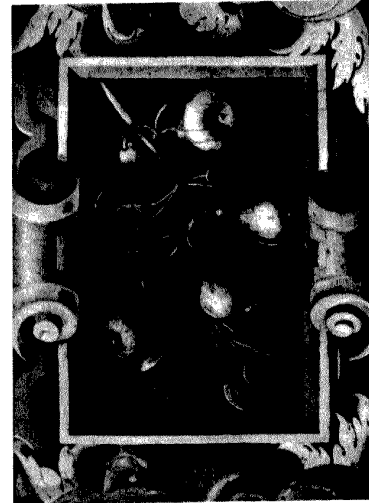
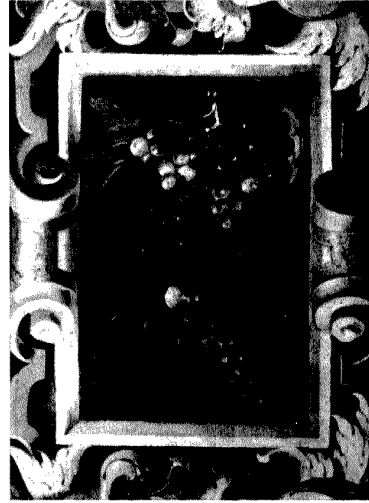
<sup>36</sup> Julio Cavestany, *Floreros y bodegones en la pintura española. Catálogo ilustrado de la Exposición*, Madrid, 1936, 1940, págs. 22-23.

<sup>37</sup> *Ibidem*, pág. 23, nota 2.

<sup>38</sup> Sobre el techo del palacio arzobispal de Sevilla, véase E. Valdivieso y J. M. Serrera, *Catálogo de las pinturas del palacio arzobispal de Sevilla*, Sevilla, 1979.

<sup>39</sup> (Alfonso E. Pérez Sánchez) *Pintura española de Bodegones y Floreros. De 1600 a Goya*, Madrid, 1983, pág. 80.

<sup>40</sup> *Ibidem*, pág. 82. Pueden compararse, en efecto, los roleos del palacio arzobispal con los pintados por Aquiles en la estufa de la Alhambra, para comprobar los contactos del autor del techo sevillano con la obra granadina.



Figs. 21:24: *Decoración de la Galería del Prelado en el Palacio Arzobispal de Sevilla*

ROSA LÓPEZ TORRIJOS

brista del bodegón español característico, pero forzoso es admitir que sus contemporáneos la establecían sin dificultad»<sup>41</sup>.

En efecto, ahora sabemos que el antecedente más directo son las pinturas del cuarto de las frutas, observando las cuales es fácil comprobar lo acertado de las palabras de Pacheco, sobre la formación granadina de los pintores andaluces más destacados en la naturaleza muerta (compárese, por ejemplo, los grupos de manzanas [o membrillos], de pepinos y de peras, especialmente, del techo de la Alhambra y los mismos grupos de frutas representados en el palacio sevillano) (figs. 16, 17 y 20-24).

Así pues, los ramos de fruta de los techos de la Alhambra constituyen, en nuestra opinión, el «eslabón perdido» para establecer la continuidad entre las flores y frutas pintadas por Rafael y Udine en Roma muy a principios del XVI y los primeros bodegones andaluces muy de principios del XVII, y, si volvemos a tomar en consideración el nombre de Mohedano como autor de las decoraciones del techo del Palacio Arzobispal sevillano, como sugiere Pérez Sánchez<sup>42</sup>, tendremos un ejemplo vivo de lo dicho por Pacheco: pinturas de Granada, aprendizaje de Mohedano, pintura sevillana del XVII<sup>43</sup>.

En el futuro será preciso, pues, al tratar del origen de la pintura de naturaleza muerta, tener en cuenta las frutas pintadas en Granada por dos artistas italianos, que supieron enlazar lo aprendido en Roma con lo demandado en España y que nos muestran con sus obras, la vitalidad de la escuela de Rafael muchos años después de desaparecido el maestro.

---

<sup>41</sup> *Ibidem*, pág. 23.

<sup>42</sup> *Ibidem*, pág. 81.

<sup>43</sup> Pacheco menciona también a Blas de Ledesma, famoso autor de bodegones y figura clave en el desarrollo del género en España. Aunque son muy pocas las obras atribuidas a él con seguridad, y por tanto es difícil hacer referencia a ellas, queremos recordar aquí simplemente que, tanto el bodegón firmado de Atlanta como los dos presentados en la exposición de 1983 (núms. 53 y 54 del Catálogo), siempre de flores y frutas, presentan en sus fondos ramos —también de flores y frutas—, compuestos de un modo simétrico. Por otra parte, algunos de los bodegones atribuidos a Blas de Ledesma por Torres Martín (*La naturaleza muerta en la pintura española*, Barcelona, 1971, lámina 5, por ejemplo) y sea quien fuere su autor, presentan como nota común el tener ramos de flores unidos con lazos formando guirnaldas, de una manera que evoca fácilmente los festones anteriormente vistos de las logias vaticanas. Nos preguntamos ahora si, entre las pinturas perdidas de las paredes de los cuartos de las frutas, no aparecerían también este tipo de decoraciones rafaelescas que los primeros bodegonistas colocaron en sus cuadros.