

Las pinturas
de la Torre de la Estufa
o del Peinador



Rosa López Torrijos



Peinador de la Reina. Detalle del interior de la habitación



Las pinturas de la Torre de la Estufa o del Peinador

Las pinturas del llamado Tocador o Peinador de la Reina, en Granada, olvidadas durante tanto tiempo y relegadas siempre ante la singularidad y belleza del palacio árabe, constituyen no obstante una obra capital para la introducción del Renacimiento en España y son el ejemplo más representativo y más temprano de la influencia de las logias de Rafael fuera de Italia. Su interés sin embargo no se limita a las imágenes sino que abarca el espacio para el que fueron creadas.

Cabría preguntarse en primer lugar qué espacio era éste. Tradicionalmente se le conoce como Peinador o Tocador de la Reina, nombre dado al recinto en documentos del siglo XVII. No obstante, en el momento de su creación y durante todo el siglo XVI fue llamado “la estufa de las Casas Reales”¹ y el lugar en el que estaba situado “la torre de la estufa”².

Como es sabido, el llamado Peinador de la Reina ocupa la parte superior de la torre árabe de Abul Hayyay, construida por Yusuf I en el siglo XIV y forma parte de las reformas hechas en La Alhambra en el siglo XVI, después de la estancia en ella de Carlos V e Isabel de Portugal.

1. Véase por ejemplo, el documento de 1546 para la tasación de las pinturas (GÓMEZ MORENO, M. “Los pintores Julio y Alejandro y sus obras en la Casa Real e la Alhambra”, **B.S.E.E.**, 1919 p.31) y el de 1590 sobre la explosión del polvorín (OLIVER HURTADO, José y Manuel, **Granada y sus monumentos árabes**, Málaga 1875 p.516).

2. Así, aparece citada “La torre de la Estufa” en el “Memorial de Juan de Orea de las casas que se han reparado en el Alhambra a costa de su Magestad” (LOPEZ GUZMAN, Rafael, **Colección de documentos para la historia del arte en Granada. Siglo XVI**, Granada 1993, p. 203).

Ambos residieron en Granada algún tiempo, inmediatamente después de su boda celebrada en Sevilla en 1526. Poco después se encargó la construcción del palacio imperial dentro del recinto de La Alhambra, y en previsión de futuros viajes reales se reformaron algunos espacios creando los llamados “cuartos nuevos”, que aparecen en la planta del palacio de 1528 con esta denominación³.

Estos están constituidos por seis habitaciones, cuyo ingreso se realiza por el corredor que conduce del Cuarto de Comares a la torre de Abul Hayyay y que se abrió en estas mismas fechas. En la misma planta aparece también la comunicación de estos cuartos nuevos con el espacio de la torre árabe, al que puede accederse independientemente también desde el corredor.

Rosenthal supone que la disposición de estas habitaciones se decidiría durante la visita de Luis de Vega al gobernador de La Alhambra en 1528, y a él se debería también la traza de los cuartos nuevos.

Al parecer la obra estaba a punto de finalizar en mayo de 1533⁴ y en noviembre de 1537 se terminaron de pintar las habitaciones⁵. En ellas se realizaron las pinturas de frutas de los techos de dos salas⁶ y los grutescos de sus paredes⁷. De allí pasaron los pintores a decorar “al estilo de las logias de Rafael” el corredor que lleva a la torre árabe reformada y en él trabajaron hasta 1539⁸.

Rosenthal supone que los seis cuartos nuevos, reducidos y provisionales como se pensaron, servirían de sala de guardia, despacho y dormitorio de Carlos V, los tres primeros, y de dormitorio y salas de estar de la reina Isabel, los tres más íntimos y alejados de la entrada. Precisamente el primero de éstos últimos es el que se comunica con la zona del mirador, por lo que se incluye éste en la zona “femenina” del palacio.

3. Véase ROSENTHAL, Earl E. **El palacio de Carlos V en Granada**, Madrid, 1988 p. 23ss. e ilustración 17.

4. Rosenthal **ob.cit.** p. 47-49.

5. GÓMEZ-MORENO, M. **Cosas granadinas de arte y arqueología**, [Granada 1887] p.128.

6. LOPEZ TORRIJOS, Rosa, “La escuela de Rafael y el bodegón español”, **A.E.A.**, 1986, p.33-52.

7. Vistos por Gómez-Moreno **ob.cit.**, 1887 p.129.

8. Gómez Moreno, M. **ob.cit.** 1919 p.24.

Después de 1537, según Rosenthal, se abrió una nueva comunicación en los aposentos reales para acceder a los baños árabes y en éstos se hizo una especie de pila para la inmersión a la romana, el mismo tipo de baño utilizado por Carlos en su palacio de Bruselas⁹.

En el plano de 1528 y dentro de las construcciones nuevas, se ve claramente la torre árabe rodeada del revestimiento quinientista (logia del mirador), el pasillo de unión con uno de los cuartos nuevos y la bajada al piso inferior; pero si observamos el espacio de la sala de la estufa podemos ver que los vanos no coinciden con los existentes en el momento de realizar las pinturas, por lo que tal vez, podría pensarse que la idea de construir una estufa pudo surgir también después de 1537, al tiempo que se pensaba en incluir la pileta en los baños árabes. Esto explicaría igualmente que la decoración de la Estufa fuese la última en hacerse y que no se concluyese hasta 1544.

En la Italia del Renacimiento, la "stufa" era sinónimo de baño con hipocausto. Era un espacio pequeño, generalmente unido a la antecámara o al dormitorio del señor y era un privilegio de los comitentes más progresistas, siendo su aparición y evolución paralela a la del "studiolo"¹⁰. Entre los escasos ejemplos conservados está el del palacio ducal de Urbino, del quattrocento, en el que baño, estufa y dormitorio son espacios relacionados entre sí.

En Roma lo tenían los Papas en el siglo XVI. El primero lo tuvo Julio II y sirvió de modelo al del cardenal Bibbiena, construido igualmente en el Vaticano y terminado en 1516. Este recinto, que se conserva actualmente, tenía algunas peculiaridades que nos interesan.

Bernardo Dovizi da Bibbiena, humanista y diplomático del círculo de los Medici, intervino a favor de Giovanni para su elección como Papa y éste a su vez le nombró cardenal y, como caso muy excepcional, le cedió un espacio dentro del palacio ponti-

9. Rosenthal *ob.cit.* p.47 y n.2

10. Véase sobre el tema SINISALO, Jarkko, *Le stufe romane*, en *Quando gli dei si spogliano. Il bagno di Cemente VII a Castel Sant'angelo e le altre stufe romano del primo Cinquecento*, Roma 1984, pp.11 y ss. y n.3

ficio para su vivienda romana¹¹. El espacio estaba situado en la zona residencial del Papa, encima del baño de Julio II.

El cardenal tenía allí su apartamento y en él mandó construir una estufa y una logia comunicadas con su dormitorio. La "stufetta", de reducidas dimensiones, no tenía bañera fija -aunque sí conducciones de agua caliente y fría-, y era más bien una especie de "calidarium", en el que el aire caliente penetraba a través de canales incorporados a las paredes¹². La estufa estaba comunicada con una pequeña logia ("loggetta") abierta por una balaustrada al patio del Papagallo, y más tarde cerrada por vidrieras¹³. Tanto la arquitectura como la decoración de ambas habitaciones fueron ideadas por Rafael, amigo personal del cardenal.

La estufa está decorada con frescos de Rafael realizados por Giulio Romano, Penni y Udine en 1516. La pintura se compone de un zócalo con recuadros donde juegan amorcillos, una zona media con paneles representando historias de Venus y de las **Metamorfosis**, y una parte superior cubierta con grutescos¹⁴. Y precisamente uno de los recuadros del zócalo, que representa a un amorcillo conduciendo un carro tirado por serpientes, ha sido atribuido a Pedro Machuca por Nicole Dacos¹⁵.

La decoración de la "loggetta" está formada por un zócalo con recuadros imitando mármoles al estilo romano y una zona media cubierta por grutescos que enmarcan finidos nichos con esculturas y pequeños espacios historiados y que continúan cubriendo toda la bóveda. También aquí, según Nicole Dacos, habría una pintura de Machuca: el luneto con Vulcano y amorcillos en la forja¹⁶.

11. Dovizi es uno de los personajes del **Cortegiano** de Castiglione y al parecer tenía pocos recursos económicos para construir un palacio en Roma. Véase MALME, Heikki, La "stufetta" del Cardinal Bibbiena e l'iconografia dei suoi affreschi principali, en *Quando gli dei si spogliano. Il bagno di Cemente VII a Castel Sant'angelo e le altre stufe romano del primo Cinquecento*, Roma 1984, pp.34-50.

12. FROMMEL, Christoph Luitpol, *Lavori architettonici di Raffaello in Vaticano*, en *Raffaello architetto*, Milano 1984, p.369.

13. DACOS, Nicole y FURLAN, Caterina, *Giovanni da Udine 1487-1561*, Udine, 1987 p.44

14. Véase Malme, **ob.cit.**

15. Dacos-Furlan, **ob.cit.** p. 43.

16. **ob.cit.** p.60. Esta atribución nos parece sin embargo más dudosa y no estamos de acuerdo con las realizadas a Alonso Berruguete en este mismo capítulo.

Estas dos piezas constituyen un ejemplo singular de la unión de una estufa y una logia y es el único antecedente que conocemos de los espacios realizados en La Alhambra.

Otra de las estufas conservadas en Roma es la de Clemente VII en Castel Sant' Angelo, construida entre 1525 y 1534,. Consta de una sala con baño de agua caliente y fría y una habitación para el horno de calefacción. El baño está unido por una escalera a un probable vestuario y éste se unió más tarde con la sala de Perseo, en las habitaciones privadas del pontífice. Está decorado con frescos y estucos que dividen las paredes en tres zonas, la inferior con el consabido zócalo con recuadros dedicados a paisajes y elementos decorativos, la media en la que aparecen una serie de nichos y entre ellos unos tronos vacíos, y la superior que muestra decoración de grutescos y pequeños recuadros, situados sobre cada uno de los nichos y que contienen historias mitológicas. La pintura ha sido tradicionalmente atribuida a Giulio Romano, aunque Vasari la atribuyó a Giovanni da Udine, quien, efectivamente, cobra por trabajos en el castillo en 1530¹⁷. A él pues se debería la idea, los cartones y parte del trabajo completado por su taller¹⁸.

En España el tema de las estufas está sin estudiar. Además de la que nos ocupa en Granada, que el emperador no llegó a utilizar, tenemos noticias de otra, que se construyó para él en su retiro de Yuste¹⁹.

Esta constaba de un espacio pequeño destinado al horno, o estufa propiamente dicha, y otro más amplio destinado a recibir el aire caliente procedente del anterior, sin que hubiera relación alguna con baño o bañera. Más bien se trataba de calentar una especie de studiolo, iluminado por dos ventanas y en donde el emperador hizo colocar una mesita y una estantería para libros²⁰. Su construcción se debió exclusivamente a mejorar la temperatura de las salas del palacio que parecían extremadamente

17. CONTARDI, Bruno *Il bagno di Clemente VII in Castel Sant'Angelo en Quando gli dei si spogliano. Il bagno di Clemente VII a Castel Sant'angelo e le altre stufe romano del primo Cinquecento*, Roma 1984, p. 66.

18. Dacos piensa sin embargo que las pinturas fueron hechas por Maturino y los medallones de estuco por Udine (*ob. cit.* p. 120-121).

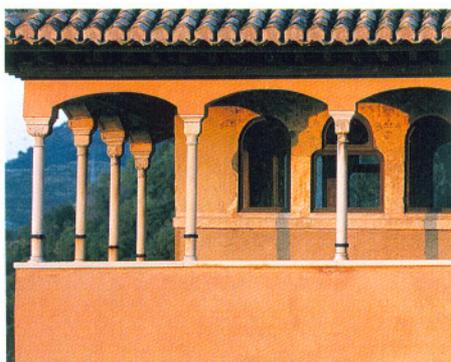
19. También Veronique Gérard sitúa una estufa en uno de los cubos del alcázar de Madrid (1536-1560). Véase *De castillo a palacio. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI*, Madrid, 1984 p. 27.

20. MARTIN [GONZALEZ], Juan José, "El palacio de Carlos V en Yuste", *A.E.A.*, 1950, I p. 41.

frías al ya viejo emperador, quien aceptó la sugerencia de su mayordomo, don Luis de Quijada, poseedor de una estufa de estas características en su casa de Villagarcía²¹.

Así pues en la decisión de construir la estufa de Granada debió influir el responsable de las obras de la Alhambra, su gobernador don Luis Hurtado de Mendoza, quien tenía a su servicio a Pedro Machuca, conocedor y colaborador de las estufas romanas.

En la torre de Granada no se han encontrado huellas de conducciones de agua, por lo que hay que descartar la idea de un baño situado junto a la sala de la estufa, elemento, por otro lado totalmente innecesario dada la existencia de los espléndidos baños árabes, que, como hemos visto más arriba, por estas mismas fechas se comunicaron con las habitaciones reales, añadiéndoles simplemente una bañera más adecuada al uso occidental.



Peinador de la Reina. Vista desde la Torre de Comares

La sala de la estufa conserva todavía en su pavimento el mármol perforado para permitir la entrada del aire proveniente del piso inferior. En éste se hallaba el recinto para el fuego y el conducto que aspiraba el aire caliente, como puede verse en viejas fotografías. Sin duda las pequeñas dimensiones de la losa perforada y el contexto árabe, donde son abundantes los sahumeros inclinan a pensar que lo que se elevaba a la habitación superior eran vapores de sustancias aromáticas²²

pero, vista la abundancia de chimeneas en las habitaciones de los “cuartos nuevos”, habría que pensar si no se quiso también caldear un espacio destinado al recreo imperial y hacerlo conforme al uso conocido en Roma y que dio nombre a la habitación.

Esta primera sala se halla comunicada con el mirador, pequeño espacio iluminado por nueve ventanas, originalmente cubiertas con vidrieras, a cuyo alrededor se extiende una

21. Sobre su construcción, modelo y procedencia de la estufa propiamente dicha, véase Martín González *ob.cit.* p. 39-41.

22. Véase TORRES BALBAS, L., “Paseos por la Alhambra: La Torre del Peinador de la Reina o de la Estufa”, *A.E.A.A.*, 1931 p. 196.

galería abierta. Esta por su parte, recoge también una experiencia romana salida igualmente del entorno papal y rafaelesco: la concepción general de las grandes logias vaticanas.

Como se recordará, la construcción de estas logias, superpuestas a los muros del viejo palacio medieval, consiguió dar un aspecto más moderno a la residencia del pontífice. Las galerías fueron concebidas como espacios abiertos para disfrutar de la bondad del clima y de la vista de Roma.

Del mismo modo, en Granada, se modernizó la vieja torre árabe revistiéndola de una logia abierta. De esta forma se recogen las innovaciones romanas, manteniendo el baño separado y concibiendo la estufa como un lugar de esparcimiento que en tiempo frío, permitiría disfrutar del calor y de la luz del mirador, mientras que la logia permitiría disfrutar, en el buen tiempo, del frescor y las vistas de la ciudad.

El origen y el uso de estos espacios nos servirán para entender las imágenes de su decoración.

Como sabemos por los pagos efectuados, las primeras pinturas realizadas fueron las de los cuartos nuevos (terminadas en noviembre de 1537), luego galerías (hasta 1539) y más tarde estufa (1539-1544).

Las pinturas de los cuartos nuevos, que ahora no nos interesan, se refieren a los techos de las salas de las frutas y tal vez a los grutescos de sus paredes ya desaparecidos²³.

De allí pasaron los pintores al corredor exterior²⁴, cuyas pinturas se han perdido totalmente también. Por último trabajaron en la Estufa, probablemente en la logia abierta y en las dos estancias interiores, ocupándose allí durante seis o siete años.



Torre de Abul al Hayyay. Planta baja con la restitución de la chimenea por la estufa. Instituto Amatller

23. Véase más arriba notas 6 y 7.

24. Gómez-Moreno *ob. cit.*, 1887, p. 128.



Representación de la "Templanza"



Detalle de los grutescos

Las pinturas de estos tres espacios son las que ahora nos interesan. La logia tiene una disposición, en cuanto a arcos, columnas y capiteles, similar a la del corredor que la une con Comares, por eso, y por la sucintas descripciones que poseemos²⁵, la decoración de ambos espacios debió ser muy similar.

Las pinturas conservadas en la logia están actualmente en muy malas condiciones debido a su carácter de espacio abierto y por tanto expuesto al aire y al agua durante largo tiempo, y también a que han sido afectadas por incendios, terremotos y el mal trato de visitas y "reparaciones".

Lo que se conserva en la actualidad es una pintura decorativa a base de grutescos, que cubre los muros del mirador hasta la base de las ventanas internas y que probablemente continuaba hasta la altura de un zócalo imitando mármoles, a juzgar por los restos que se podían observar hace años. Este mismo tipo de decoración aparece también en el intradós de sus arcos. En los extremos de las paredes del mirador, seis grandes espacios verticales se reservaron para la representación de Virtudes (Fe, Esperanza, Caridad, Justicia, Fortaleza y Templanza, según las vio Gómez Moreno²⁶), de las cuales solamente la de la Templanza es aún visible con claridad. Entre los arcos de las ventanas que iluminan el interior de la torre, hay pedestales con parejas de amorcillos y templetos con divinades, difíciles de identificar dadas las condiciones de las pinturas. Sobre los arcos de las ventanas

25. Por ejemplo, la de Simón de Argote citada por Gómez Moreno y Torres Balbás.

26. *ob. cit.*, 1919 p. 29.

que iluminan el mirador interior hay amorcillos y seres alados surgiendo de capullos o roleos vegetales y sosteniendo lámparas o quemadores. El resto de la decoración está formado por putti, seres fantásticos, lámparas, cortinajes, doseletes, roleos, cartuchos imitando camafeos, espejos, mascarones y especialmente guirnardillas floreadas y pájaros multicolores. Los elementos decorativos, bien provengan de la naturaleza o de la fantasía, aluden frecuentemente al agua y al fuego. La pintura está hecha al fresco aunque tiene restos de óleo, probablemente de restauraciones posteriores. El techo sin embargo está hecho de madera, y sus vigas (con pinturas de época posterior) forman pequeños compartimentos rectangulares, a modo de casetones con rosetas en el centro.

Muchos de los elementos decorativos y especialmente las guirnardas, siguen modelos empleados también en la estufa de Clemente VII, algunos de ellos claramente tomados de las logias de Rafael²⁷. También las rosetas del techo coinciden con las pintadas en la estufa romana.

En cuanto a las habitaciones interiores, la que está rodeada por la logia es el antiguo cuerpo de luces de la torre árabe, un pequeño espacio iluminado por nueve amplios ventanales y comunicado por un gran arco con la sala primera de la estufa. En 1930 se suprimió su pavimento para restaurar el aspecto primitivo de la torre árabe y por ello se colocó el actual parapeto de madera separando ambos espacios y falseando su unidad originaria. En el siglo XVI las ventanas tenían vidrieras decorados con grutescos.



Galería Oeste. Pintura de paisaje con arquitectura



Arco de acceso al interior de la linterna, antes de la restauración. En primer término pintura de la conquista de Túnez. Instituto Amatller

27. Véanse especialmente las pilastras I, II, V, VI, VII, VIII, X, XI, reproducidas en el libro de Nicole Dacos, **Le loggia di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico**, Roma 1986.



Pared interior de la Galería Este. Detalle de Grutescos



Pared interior Galería Este. Escena mitológica de la Historia de Faetón

El trabajo de decoración de esta salita es extremadamente delicado. Posee un alto zócalo formado por recuadros decorativos enmarcados por bandas verticales de carnosos roleos vegetales, entre los que a veces parece vislumbrarse algún pequeño animal y en cuyo interior, prácticamente invisible por el deterioro sufrido, pueden adivinarse pequeños seres cabalgando dragones o serpientes. Sobre el zócalo corre un estrecho friso enmarcado por estucos y formado por motivos vegetales y seres alados.

Alcanzado el nivel de las ventanas y hasta la franja superior que limita con el techo árabe, los muros están cubiertos de grutescos que destacan sobre un fondo rojo intenso. En las esquinas se sitúan franjas verticales de fondo blanco y marco de estuco, cuyo interior repite dos modelos de grutescos formados por seres fantásticos, putti, pajarillos, flores, mazorcas (el famoso maíz traído de América y regalado al Papa e incluido por Rafael en la decoración de la logia), mascarones, águilas bicéfalas, lámparas encendidas, guirnalda circular, cartuchos, gemas, camafeos, templetos y otros elementos. Entre los grutescos de los muros y colocado en el centro de cada uno de ellos y sobre su arco central, hay un pequeño recuadro enmarcado por estuco –como en la estufa de Clemente VII– en el que se representa un episodio de la historia de Faetón.

En la pared situada a la izquierda de la entrada, el recuadro, sostenido por dos figuras femeninas, representa el primer episodio: **Faetón pidiendo el carro a su padre el Sol (Metamorfosis, II 19-48)**; a los lados, entre grutescos, aparecen dos altarcitos con una divinidad masculina y con Diana, respectivamente. El segundo recuadro, corres-

pondiente a la pared opuesta a la entrada, representa la **Caída de Faetón**, (Met. II 303-322) y a los lados aparecen dos templetos con la Fama y otra figura femenina difícil de identificar. El tercero, sostenido también por dos figuras femeninas, representa a **las Helíades, llorando la muerte de su hermano y transformándose en sauces y a Cigno metamorfoseado en cisne** (Met. II 344-381) y a sus lados hay dos altarcillos con las figuras de Júpiter y Minerva respectivamente. Finalmente, el cuarto recuadro, situado sobre el arco de ingreso, representa a **las Náyades llorando ante el cuerpo de Faetón** (Met. II 324-328) y está flanqueado por dos amorcillos que sostienen unas tablillas, probable alusión a la Fama²⁸.

Además de las paredes, los intradoses de arco y ventanas están decorados con grutescos e imágenes bellísimas de putti sobre dragones, mariposas, caracoles y otros animalillos.

El repertorio de formas y temas es común en esta sala y en la logia y está hecho por las mismas manos. Aquí se comprueba también la referencia manifiesta a conjuntos romanos afines, especialmente las estufas y logias ya mencionadas.

Las últimas pinturas realizadas, según la documentación conocida, fueron las correspondientes a la estufa propiamente dicha, es decir, a la habitación que comunicaba directamente con el horno inferior.



Pared interior Galería Oeste. Historia de Faetón ("Faetón pidiendo el carro a su padre el Sol")



Pared interior Galería Sur. "Caída de Faetón"

28. Figuras muy parecidas se colocaron después en el segundo cuerpo de la portada sur del palacio de Carlos V, obra contratada en 1548 por Nicolás da Corte según proyecto de Pedro Machuca. Sobre la obra y el significado véase Rosenthal *ob.cit.*, p. 85-90.

Esta habitación tenía acceso desde los cuartos nuevos, y también desde la galería que venía de la sala de Comares, permitiendo de esa manera el acceso desde la parte privada y desde la oficial del palacio.



*Detalle pared interior de la Galería Este.
Historia de Faetón ("Las Heliadas lloran la muerte
de su hermano")*



*Historia de Faetón ("Los náyades llorando ante el
cuerpo de Faetón")*

La decoración de esta sala consta igualmente de un zócalo, rematado por una greca, y compuesto por pequeños recuadros, en uno de los cuales podía distinguirse no hace mucho la imagen de un amorcillo cabalgando sobre un dragón, similar a los realizados en la "stufetta" del cardenal Bibbiena. Sobre el zócalo, el espacio está dividido en ocho paneles independientes, enmarcados por molduras de estuco y en los que se representan distintos episodios de la expedición de Carlos V a Túnez. En la parte superior del muro, un ancho friso de roleos, amorcillos y seres fantásticos recorre todo el perímetro de la sala y se duplica en las sobrepuertas. El friso, que utiliza motivos ya observados en las salas anteriores, recuerda también modelos romanos del entorno de Giovanni da Udine.

Las pinturas históricas de esta sala son sin duda la parte más importante de la decoración y constituyen un ejemplo excepcional de pintura de este tema, tanto por su escasez en el arte español como por su cronología tan próxima a los acontecimientos representados.

Como es sabido, la expedición de Carlos V a Túnez tuvo lugar en 1535 y entre los numerosos nobles que acompañaron al emperador se encontraba Luis Hurtado de Mendoza, que había salido de Málaga con la flota y un importante ejército. El gobernador de la Alhambra

fue herido en la campaña²⁹ y uno de los tres hermanos que le acompañaban –Bernardino– quedó como gobernador de La Goleta³⁰.

Recordemos también que la campaña fue especialmente famosa, éntre todas las realizadas por Carlos V, debido a la difusión de las imágenes tomadas “in situ” por Vermeyen, pintor de la comitiva del emperador, encargado de perpetuar la gesta. Sus dibujos fueron utilizados fundamentalmente para la confección de los tapices que forman el ciclo de **La conquista de Túnez**, cuyos cartones fueron encargados al propio Vermeyen, y después para las series de grabados que trataban estos hechos. Todo ello, sin embargo, fue realizado con posterioridad a los frescos de Granada.

Por las fechas que hemos indicado más arriba, los frescos de Granada se comenzaron cuatro años después de ocurridos los hechos históricos y, dada la presencia en ellos del gobernador de la Alhambra, es lógico suponer la intervención del propio marqués de Mondéjar en la elección del tema para decorar la estufa imperial.

Los episodios representados en la estufa son ocho. El primero, situado a la derecha del arco de entrada al mirador, representa **la reunión de la flota imperial en Cagliari**. Cagliari aparece como una pequeña ciudad fortificada, colocada sobre una colina y destacando sobre un fondo de altas montañas, que sin duda quieren aludir a un litoral abrupto. La armada llegó desde España

29. Así lo indica una de las inscripciones del tapiz nº 5 de la serie de **La conquista de Túnez** y tal vez sea el caballero que es atendido en una nave en el lado inferior izquierdo.

30. Así consta igualmente en el texto del tapiz nº 12.



Escena mitológica



Detalle de Putti y grutescos



*Conquista de Túnez. La flota
rumbo a Túnez*

el 12 de junio y allí esperaban las embarcaciones de Nápoles y Malta. En el mar se representa el embarque de los hombres en los navíos. En primer plano destaca una nave con un gran gallardete identificada como la Galera Real por Gómez Moreno³¹, pero que en realidad es un galeón³².

El segundo cuadro nos muestra la **navegación de la flota** ya cercana a la costa, tal vez indicando el momento en que costea desde Puerto Farina (antigua Utica) hasta Cartago. La imagen solamente destaca en primer plano al galeón citado anteriormente y resalta la potencia del viento que, hinchando las velas, favorece el viaje de la expedición y da un mayor sentido estético al cuadro.

El tercer episodio se refiere el **ataque de la armada a La Goleta**. Los navíos dispuestos en círculo disparan a la fortaleza, detrás de la laguna aparece Túnez y al fondo altas montañas y un largo acueducto. A la derecha se ve parte del campamento cristiano.

El cuarto muestra **la aproximación de la flota a La Goleta**, una vez rendida ésta. La lucha se ha reducido y ahora los únicos disparos son los que se realizan desde la trinchera construida a la izquierda del canal abierto por Barbarroja, como alternativa para la navegación hacia la ciudad. El horizonte se amplía, la ciudad de Túnez tiene construcciones diversas a las que se veían en el fresco anterior, pero al fondo destacan las mismas montañas y la silueta del acueducto romano. El campamento vecino a La Goleta ha desaparecido y se ve la Torre del Agua y gran parte de la margen derecha de la laguna, incluyendo nuevas ruinas romanas al fondo.

31. Según él sería la nave que ostenta el gallardete de damasco amarillo colocado por Andrea Doria, a cuyo cargo corrió la provisión de la galera de Carlos V **ob. cit.**, 1919, p.26.

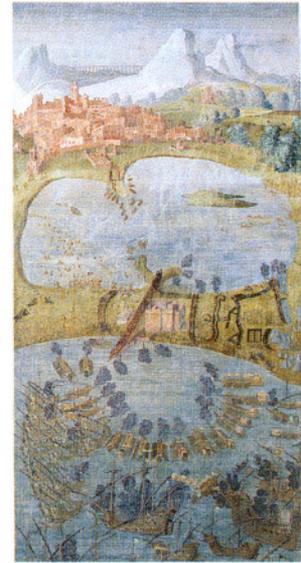
32. La Galera Real aparece como tal y con los emblemas imperiales, en la imagen nº 8, que veremos posteriormente.

La siguiente representación es en realidad un resumen de toda **la conquista de Túnez**, desde las luchas previas a la toma de la Goleta. De nuevo se vuelve a ampliar el horizonte, situándose la vista a mayor altura. Ahora se distingue todo el cabo, la flota navegando hacia Túnez, el ataque a La Goleta por mar y tierra, el ejército tomando poblados y torres defensivas y aproximándose a Túnez para la toma y saqueo de la ciudad. De nuevo la representación de ésta es genérica y distinta al fresco anterior, se destaca entre el caserío una torre minarete y no aparece el edificio claramente occidental que ocupaba la parte central del cuadro anterior, también es distinta la puerta de la ciudad y menos monumentales las dársenas.

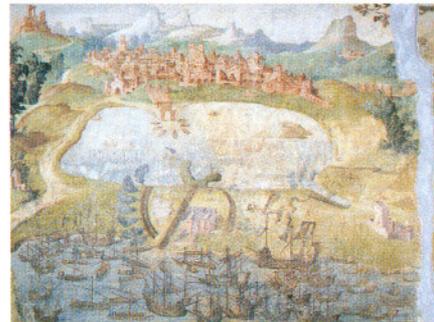
El sexto cuadro representa **el embarque de la flota después de la conquista**. La vista es como una aproximación del gran fresco anterior, se han retirado parte de los ejércitos y los cañones de la colina y se está embarcando parte de las tropas. Se ven mucho mejor los pozos de la Sal, esta vez resaltados en blanco, y aparecen escritos los nombres de algunas defensas como "Torre de Laqva" y "Torre dele Saline", cuya grafía delata el italianismo de sus autores.

El séptimo, muy maltratado, representa probablemente **la llegada de la flota a Sicilia**. Se observan las naves empujadas por un fuerte viento y costeano un paisaje montañoso.

El octavo y último nos presenta **la entrada triunfal de la flota en Trapani**. Al fondo aparece el puerto en el que hacen entrada un grupo de galeras disparando salvas con la Real en primer término³³. Más lejos del puerto pero más



La Flota ante la Goleta



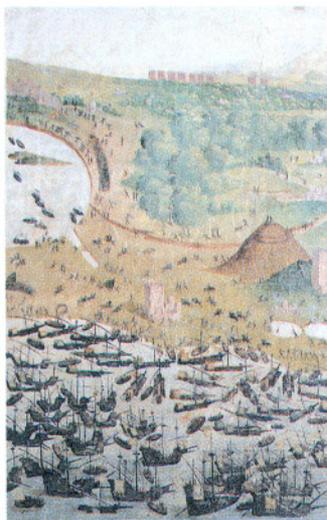
La Conquista de Túnez

33. Es la primera galera que entra en el puerto y ostenta los banderines con la insignia imperial.

cerca del espectador, aparecen otro tipo de embarcaciones y entre ellas, en primer plano, el galeón con el gran gallardate³⁴.



La Conquista de Túnez



La Conquista de Túnez

Como hemos dicho anteriormente, los dibujos de todos estos hechos realizados por Vermeyen sirvieron para confeccionar la serie de tapices del mismo tema, tejidos en Bruselas.

Horn, al estudiar esta serie, estudia también los frescos de Granada y señala algunas similitudes de sus imágenes con los tapices tercero, quinto y séptimo, indicando las inexactitudes históricas que contienen y el carácter de resumen que parece tener el fresco nº 5³⁵. Asimismo indica la similitud del fresco granadino con un lienzo de los Museos Reales de Bruselas, hecho hacia 1540-45, aunque no por Vermeyen. La existencia de esta pintura y su similitud con el fresco granadino, le inclinan a pensar que existió un dibujo original de Vermeyen que copiaron los pintores de la Alhambra y después el pintor de Bruselas.

Los frescos fueron iniciados, como hemos dicho anteriormente, en 1539. Vermeyen estuvo con el emperador en Toledo en marzo de 1539 y dibujó la fiesta ofrecida por Carlos a su esposa embarazada. La emperatriz murió de parto en mayo del mismo año y fue llevada a enterrar a Granada, donde Carlos V realizó un retiro de varias semanas. En noviembre de 1539 el emperador y el pintor pasaron por Segovia en su camino hacia Burgos para dejar de nuevo España³⁶, por tanto es lógico suponer que Vermeyen acompañase igualmente al

34. Su distintivo tampoco es el de los Doria para pensar en Andrea que comandaba la flota.
35. HORN, Hendrik J., *Jan Cornelisz Vermeyen, Painter of Charles V and his conquest of Tunis. Paintings, etchings, drawings, cartoons & tapestries*, Doornspijk 1989, I p. 28.

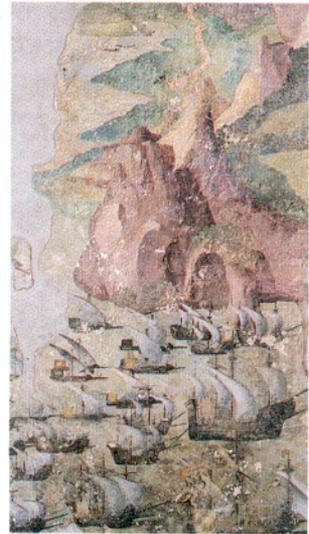
36. Horn *ob.cit.* p. 25-30.

emperador a Granada y durante esas semanas hiciese el dibujo que había de servir de modelo para los frescos de la estufa (y para el cuadro de Bruselas). De este modelo sacarían los pintores todas las imágenes relativas a los episodios bélicos. En cuanto a las imágenes de Cagliari y Trapani, pudieron utilizar igualmente apuntes de Vermeyen tomados durante el viaje, o bien inventar dos vistas genéricas de ciudades costeras y portuarias, al igual que hicieron con las imágenes de la navegación.

Considerada esta pieza desde el conjunto de los quartos nuevos, se trata de un apéndice de las habitaciones más privadas. A ella se accedía por un estrecho pasillo que la comunicaba con la habitación central de estos quartos, considerada dormitorio de la emperatriz por Rosenthal y que justifica el nombre de mirador de la reina. Sin embargo éste no fue su nombre original, como hemos visto anteriormente.

En el diseño del siglo XVI los quartos nuevos tienen dos espacios diferenciados: las cuatro salas primeras más próximas al ingreso, llamadas de “los artesones” en la época de su creación, todas comunicadas entre sí y también con el ingreso desde el corredor, los baños y la estufa; y dos salas finales llamadas “de las frutas” y comunicadas solamente con la habitación última “de los artesones”.

El nombre de todas ellas les viene dado por sus techos, que, en las cuatro primeras están formados por artonados de madera, con formas renacentistas y la divisa de Carlos V y, en las dos últimas, por techos planos de lacería mudéjar que forman estrellas de cuatro puntos y octógonos, en cuyo interior alternan las representaciones de frutas y las iniciales de Carlos e Isabel.



Llegada a Sicilia



La entrada en Trapani

Hasta ahora se ha considerado que las tres primeras habitaciones corresponderían al cuarto del emperador y las tres últimas a la emperatriz incluyendo en ellas el “peinador de la reina”, sin embargo pudo no ser así.

Primeramente es muy extraño que el espacio destinado al emperador fuese menor que el destinado a su mujer, y no parece apoyarlo su decoración. Las cuatro primeras salas tienen ricos artesones renacentistas y ostentan todas la divisa de Carlos V. Las dos últimas tienen un sencillo techo de lacería con pinturas y ostentan, además de la divisa del emperador, las iniciales de Carlos e Isabel, marcando así claramente dos tipos diferentes de espacio y dos usuarios determinados: habitaciones públicas y privadas del emperador las cuatro primeras y habitaciones reservadas a la emperatriz las dos últimas, en nuestra opinión.

Así pues, el llamado posteriormente “peinador de la reina” no habría sido concebido como habitación femenina, sino como espacio muy reservado del emperador, para compartir su intimidad, su ocio o su descanso, con muy limitadas personas, entre ellas, naturalmente, con la emperatriz. Esto explicaría sus dimensiones, su situación, la doble comunicación con la zona de residencia privada y con la común del palacio, la construcción de la estufa y su decoración.

Visto así, las pinturas históricas, que se comenzaron el año de la muerte de Isabel, corresponderían a un espacio pensado para el recreo del emperador, caldeado o perfumado para él, y donde se dejaría constancia de sus hazañas africanas (especialmente importantes en Granada) con imágenes tomadas de la realidad en el primer recinto, y de su atrevimiento y su gloria, con imágenes tomadas de la mitología clásica, en el segundo.

Así, a la manera de las crónicas pintadas sin mostrar siquiera la imagen de Carlos, la Conquista de Túnez mostraba su valor y su éxito y Faetón alegorizaba su osadía y su fama. Respecto a éste último, recuérdese que así es interpretada fundamentalmente su figura en el Renacimiento, comenzando por Garcilaso de la Vega, tan ligado al emperador, a la emperatriz, a Túnez y a Granada³⁷.

37. El tema de Faetón en la literatura española fue estudiado por Gallego Morell en varios artículos, sintetizados en el libro: **El mito de Faetón en la literatura española**, Madrid 1961. También pueden verse otros ejemplos en Enrique Cordero de Ciria “Iconografía de Faetón en España”, **Goya**, 1984, p. 274-281.

¿Quién pudo recomendar al emperador las imágenes a representar en la estufa? Por proximidad, experiencia y responsabilidad en la Alhambra, el marqués de Mondéjar. El propondría para los “cuartos nuevos” un espacio renacentista como la estufa y la logia y una decoración nueva de formas y de significado en España. Para ello –como para el palacio nuevo– contaría con la colaboración de Pedro Machuca, quien tenía experiencia directa de estos mismos espacios y formas en Roma. El pudo dar ideas y supervisar los proyectos, y sabemos que intervino en la tasación de las pinturas finales de la estufa, en 1546³⁸.

La ejecución material de los frescos estuvo a cargo de dos pintores llegados de Italia: Julio Aquiles y Alejandro Mayner, que figuran en las nóminas del palacio desde el principio de la obra.

Sabemos que ambos llegaron a España para trabajar en las casas de Francisco de los Cobos, secretario del emperador³⁹.

Desde las noticias dadas por Gómez Moreno en 1919 poco se ha avanzado en el conocimiento de Alejandro Mayner, aunque ahora sabemos que murió en 1545 y que estaba en Granada por lo menos desde 1535⁴⁰, lo que confirma su presencia en las pinturas de la Alhambra desde el comienzo. Por su apellido Gómez Moreno lo cita como “nórdico” y Angulo dice que proviene de Milán⁴¹. Se le da siempre como autor de las “historias y figuras” del conjunto. Así parece confirmarlo el hecho de que en 1546 se especifique que Aquiles solo ha pintado en la estufa “grutescos, bestiones y follaje del romano”, por lo que las imágenes de la guerra de Túnez corresponderían a Alejandro, quien reforzaría el carácter flamenco del modelo.

38. Gómez Moreno *ob. cit.* 1919, p. 31-32.

39. Así lo afirma Cristóbal de Villalón en su *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, de 1539 (apud F. J. Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*, Madrid 1923 I p. 29).

40. LOPEZ TORRIJOS, *ob. cit.*, 1986, p.42 n.17.

41. A este respecto nos parece interesante citar un documento genovés de 1576, relativo a la sucesión de un cierto Petri Mayner, del que se especifica que es nombre de “Pietro Mugnier de Vuillaufans en la Borgoña” (Archivio di Stato di Genova Not. D. Tinello sc. 383 f. 5).

No es tan seguro atribuirle las grandes figuras intercaladas entre los grutescos y las Virtudes de la galería, pues nada hay semejante en los frescos de **La conquista de Túnez**, y en la pintura de Julio Aquiles en San Pablo de Ubeda hay una figurilla que podría igualmente relacionarse con éstas. Por otro lado, tampoco hay base para excluir totalmente su colaboración en los grutescos⁴².

Sobre Julio Aquiles se tienen más noticias posteriores a las de Gómez Moreno. Además de su condición de hijo de Marco Antonio y nieto de Antoniazzo Romano (no hijo como pensaba Sánchez Cantón) y de su trabajo en Rieti en 1528 haciendo figuras y molduras⁴³, se sabe que en España casó con Isabel Monzón⁴⁴ y últimamente una nueva investigación archivística ha dado a conocer más datos sobre su vida y sus obras⁴⁵, aunque desafortunadamente muy poco es lo conservado de su mano.

Entre las novedades surgidas de los archivos y que nos interesen para esta obra de la Alhambra, está el que él pudo ser el autor de los dibujos para las vidrieras con grutescos, con que se protegió el espacio interior del mirador. Tal vez a esto se refieran "los doce padrones realizados para Juan del Campo, maestro de hacer vidrieras" en las que éste trabajaba en 1554⁴⁶. Quizás podamos ver también ecos de los "adobos" que realizó en las puertas y ventana del mirador, en los tableros de una puerta colocada hacia 1930 en el paso de la Sala de la Barca a la Reja⁴⁷ y que hasta hace unos años mostraban un adorno muy similar a los ejecutados en los frisos de la sala de las Frutas.

42. También queremos recordar que, en el libro de cuentas de Giovanni da Udine relativo a su trabajo en Roma para Clemente VII, figuran pagos por trabajos secundarios a un pintor llamado "Alesandro", en 1524 y 1525 (Dacos-Furlan **ob.cit.** p.266-267)

43. Hedberg, Gregory, lo dio a conocer en su tesis (**Antoniazzo Romano and his school**), presentada en la Universidad de Nueva York, en 1980 p.61 y 149.

44. LOPEZ TORRIJOS, Rosa, "Los grutescos de Rafael y Udine en la pintura española. La estufa y la logia de Carlos V", **Storia dell'Arte**, 1987, p.175

45. RUIZ FUENTES, Vicente Miguel, "El pintor Julio de Aquilis: aportes documentales a su vida y obra" **C.A.U.G.** 1992, p. 83-96.

46. Ruiz Fuentes **ob. cit.** p. 88. Así podría ser, dada su especialidad en grutescos. Por cierto que el reparo de las vidrieras, después de la explosión de 1590 debió corresponder a un hijo suyo, Antonio Aquilio, que figura en 1595 en las nóminas de La Alhambra como "pintor y maestro de hacer vidrieras" y que repara las de la Sala de Comares (López Guzmán **ob. cit.** p. 173).

47. Torres Balbás **ob. cit.** p. 11).

Tenemos pues, en el conjunto de las pinturas de la Estufa, un ejemplo precioso (en cuanto a belleza y en cuanto a valor histórico) de la construcción en España de unos primeros espacios de concepto renacentista, de una decoración basada en la realizada por Rafael y Udine en las logias y en los baños (“stufes”) romanos, seguramente importada por sus propios colaboradores en Roma, y de unas pinturas históricas, únicas en nuestro país por su importancia, su singularidad y la proximidad de su realización a los hechos.