

MANUEL PARADA LÓPEZ DE CORSELAS
y LAURA MARÍA PALACIOS MÉNDEZ (EDS.)

ARTE y GLOBALIZACIÓN en el mundo hispánico de los siglos XV al XVII



eug

ARTE *y* GLOBALIZACIÓN
en el mundo hispánico
de los siglos xv al xvii

MANUEL PARADA LÓPEZ DE CORSELAS
y LAURA MARÍA PALACIOS MÉNDEZ
(EDS.)

ARTE y GLOBALIZACIÓN
en el mundo hispánico
de los siglos xv al xvii



GRANADA
2020

© LOS AUTORES

© UNIVERSIDAD DE GRANADA

ARTE Y GLOBALIZACIÓN EN EL MUNDO HISPÁNICO
DE LOS SIGLOS XV AL XVII

EDITA

Editorial Universidad de Granada
Campus Universitario de Cartuja
Antiguo Colegio Máximo
Telf.: 958 243 930 / 958 246 220
18071 GRANADA

COMPAGINACIÓN Y PREIMPRESIÓN
Galerada, SIAG. GRANADA

DISEÑO CUBIERTA
Lalo Rojas. GRANADA

ISBN: 978-84-338-6665-3

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Índice general

Manuel Parada López de Corselas y Laura María Palacios Méndez <i>Introducción: horizontes hispánicos en la temprana globalización.</i>	11
LA PLURALIDAD DE LA ESPAÑA GLOBAL	
Juan Carlos Ruiz Souza (Universidad Complutense de Madrid) <i>El palacio de Carlos V y la Alhambra. Relatos de continuidad.</i>	17
Miguel Ángel Zalama (Universidad de Valladolid) <i>El primer edificio del Renacimiento en España. El palacio de La Calahorra</i>	43
Lucia Ajello (Sapienza Università di Roma) <i>L'arrivo del viceré in Sicilia, un capitolo nuovo per le arti decorative tra la Sicilia e la Spagna</i>	67
Luis Araus (Universidad de Valladolid) <i>¿Moro o cristiano? Algunas reflexiones sobre la elección de los maestros en la arquitectura castellana bajomedieval</i>	83
Iban Redondo Parés (Universidad Complutense de Madrid) <i>Los mercaderes castellanos y el comercio de arte en la primera globalización (ss. XV-XVI): un recorrido complejo.</i>	99

Jack Freiberg (Florida State University) <i>El legado del Tempietto de Bramante</i>	115
Miquel Àngel Herrero-Cortell (Universitat de Lleida) <i>Leonor Chacón y Fajardo: Matronazgo en el entorno de Isabel la Católica. El díptico flamenco ‘Cristo coronado de espinas y la Virgen de los Dolores’</i>	135
Roberta Carchiolo (Soprintendenza per i beni culturali e ambientali di Catania) <i>La viceregina María de Ávila committente della cappella di Sant’Agata della cattedrale di Catania</i>	153
Jesús Folgado (Universidad San Dámaso, Madrid) <i>Un Oficio Compostelano de la Toma de Granada: In officium diei festi deditiones Granate</i>	173
Giovanni Russo (Università di Napoli) <i>Antoniazzo Romano per la Corona di Spagna. Itinerario pittorico da Granada ad Ávila</i>	193
Marco Brunetti (IMT Alti Studi Lucca) <i>Charles V and the Antiquity: uses and functions of the “all’antica” style in the late Italian Renaissance</i>	215
Joan Bellsollell (Institut de Recerca Històrica) <i>El arte de la diplomacia. La importación de arte como símbolo social y su influencia en la difusión de las formas renacentistas</i>	235
Alfredo Ureña (Universidad de Almería) <i>Espacios de tránsito y ostentación en el Renacimiento español. La escalera en la obra de Andrés de Vandelwira</i>	251
Francisco Merino Rodríguez (Universitat de Barcelona) <i>Entre la traça y el disegno: el método de comprobación de ijnografías de In Ezechielem explanationes de Jerónimo de Prado y Juan Bautista Villalpando</i>	267

David Mallén Herráiz (Universidad Complutense de Madrid) <i>Coleccionismo y mecenazgo español en Roma: el III duque de Alcalá y la embajada extraordinaria de España ante la Santa Sede (1625-1626)</i>	283
Mariano Casas (Universidad de Salamanca) <i>Un modelo «de ida y vuelta» transoceánico: la configuración espacial de la Catedral Nueva de Salamanca</i>	303
LA UNIVERSITAS HISPANA: AMÉRICA	
Fernando Marías (Universidad Autónoma de Madrid) <i>De Alessandro Geraldini a Las Casas y Landa: leyendo la arquitectura del Caribe desde Italia y Castilla</i>	321
María Teresa Cruz Yábar (Universidad Complutense de Madrid) <i>La influencia de las restricciones monetarias en la platería en Indias hasta 1550 y peculiaridades del ejercicio del arte en los platerosindianos</i>	355
Ana García Barrios (Universidad Rey Juan Carlos, Madrid) <i>Donde el muerto sigue vivo: la tradición del cementerio maya de Pomuch, Yucatán</i>	371
Davide Domenici (Università di Bologna) <i>Otros ingenios. Propiedades materiales de artefactos mesoamericanos en textos dominicos del siglo XVI.</i>	389
Jesús Rojas-Marcos González (Universidad de Sevilla) <i>Flandes-Sevilla-Lima: Roque de Balduque (+ 1561) y la expansión de sus modelos iconográficos en el mundo hispánico</i>	407

Julián Hoyos Alonso (Universidad de Burgos)
*En torno a la presencia de objetos de la Nueva España
entre los bienes de las élites palentinas a finales
del siglo XVI.* 427

LA UNIVERSITAS HISPANA: ASIA

Rui Oliveira Lopes (Universiti Brunei Darussalam)
*Arte en las misiones jesuíticas a China. Una edición
ilustrada del siglo XVII del Método de rezar
el Rosario* 443

Herbert González Zymła (Universidad Complutense de Madrid)
*El papel del arte español en la difusión
de la iconografía de lo macabro: precedentes clásico
y orientales* 471

Azucena Hernández Pérez (Universidad Complutense de Madrid)
*El astrolabio, el viaje y los espacios del saber
en el contexto mediterráneo* 491

Cinta Krahe (Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares)
*La colección de porcelana china de Felipe II
en el Alcázar de Madrid* 513

Yayoi Kawamura (Universidad de Oviedo)
*Obras de laca Namban en España. Síntesis
de la globalización bajo la monarquía hispánica* 531

Introducción: horizontes hispánicos en la temprana globalización

MANUEL PARADA LÓPEZ DE CORSELAS
y LAURA MARÍA PALACIOS MÉNDEZ

Este libro es resultado del Congreso Internacional de Historia del Arte “*Universitas* del Mediterráneo al Pacífico: hegemonías, pluralidad y sincretismos en el arte del mundo hispánico de los siglos xv y xvi”, al que se han añadido otras colaboraciones, todo ello revisado por medio del sistema de pares ciegos y de acuerdo con las exigencias de excelencia de la editorial de la Universidad de Granada, incluida en el SPI. El congreso se celebró del 20 al 23 de septiembre del 2017 en la Real Academia de España en Roma y estuvo bajo la dirección de Manuel Parada López de Corselas y Laura María Palacios Méndez. Dicha actividad asimismo conmemoró el V centenario de la llegada a España de Carlos de Gante (futuro emperador Carlos V), del fallecimiento del Cardenal Cisneros y del nacimiento del eminente artista y teórico Francisco de Holanda; todos ellos personajes clave para la cultura del mundo hispánico y la Europa del Renacimiento.

Esta obra se centra en el estudio del arte que se desarrolló en los albores de la globalización que hoy define la sociedad contemporánea, cuando se crearon nuevas vías de comunicación y se afirmaron procesos interculturales que han contribuido a construir las relaciones internacionales hasta nuestros días. Los trabajos aquí reunidos, centrados en el arte que durante los siglos xv, xvi y xvii se promovió al amparo o en diálogo con el creciente mundo hispánico, invitan a reconsiderar las máximas con las que poder acercamos al pasado de un modo más amplio a través del estudio interdisciplinar. En primer lugar relevando las ideas de centro y periferia, que simplifican la realidad de un mundo conectado a través de un complejo sistema de redes y nodos en constante transformación e

interacción. Dentro de esta trama, los reinos peninsulares fueron adquiriendo progresivamente mayor importancia, culminando con las figuras de Carlos V y Felipe II, cuyo poder creció paralelamente a los territorios que fueron quedando bajo su mando o influencia.

Este proceso iniciado en el siglo xv permitió que una de las claves de las manifestaciones de la cultura hispana fuera la pluralidad. Siguiendo el ideal clásico romano, el mundo hispánico buscó la unidad en la diversidad, de modo que asistimos a las tensiones entre la *universitas* católica y otros modelos culturales o políticos. Una globalización unificadora pero al mismo tiempo inclusiva en términos culturales y artísticos, en algunos casos *adaptacionista*, como reflejan los comportamientos de fray Hernando de Talavera en Granada, de Sebastián Ramírez de Fuenleal en el Nuevo Mundo o de los jesuitas en China y Japón.

Tales procesos podemos entenderlos a través de una temprana globalización en tres fases que esta obra refleja a través de sus tres grandes apartados. En primer lugar, las relaciones entre el ámbito mediterráneo y el norte de Europa, que en el caso hispano afectaron particularmente a Italia y Flandes; sin olvidar los procesos de diálogo e hibridación entre las propuestas clasicistas, las corrientes tardogóticas y el legado andalusí, que fueron más allá de la *convivencia*. En segundo lugar, el salto al Nuevo Mundo que, desde 1492, supuso una total reconsideración del “otro” que se refleja en la creación del *derecho de gentes* o de las leyes de Indias y en el nacimiento de la etnohistoria, bases respectivamente del derecho internacional y de la moderna antropología, con fascinantes procesos de hibridación como el llamado arte indocristiano o el fenómeno *nepantla*. En tercer lugar, el establecimiento de relaciones estables entre Europa, América y Asia a partir de la primera circunnavegación del mundo por Magallanes-Elcano (1519-1522) y particularmente desde la conquista de Filipinas en 1565 y el establecimiento de la ruta del galeón de Manila, así como la conquista del emporio portugués en 1580, cuando Felipe II acuñó el lema *non sufficit orbis*, “el mundo no es suficiente”. En este libro hemos querido prestar una atención particular a las pioneras relaciones artísticas entre España, China y Japón, una de las claves de la temprana globalización. Fenómenos como el arte *namban* japonés pensado para occidentales o el juego de espejos entre el arte chino —pensado para su propia población o para el público occidental—, el arte novohispano *achinado* o al



Andrés Sánchez Galque, *Los mulatos de Esmeraldas* (1599). Madrid, Museo Nacional del Prado (depositado en el Museo de América).

remedo de la China y las *chinnoiseries* europeas, dan buena muestra de la riqueza y diversidad de este diálogo global.

De este modo, en el mapa cultural hispánico se consteló una iconosfera interrelacionada a nivel global, que se define en las fluctuantes tensiones y simbiosis entre pueblos a nivel político, económico, social, cultural y religioso. Una red de conexiones que darán lugar a esa pluralidad en las artes, pero también al asentamiento de hegemonías, que tratarían de definir su papel y su protagonismo dentro de la diversidad. Una *universitas* que se entrelaza en ciudades clave como Sevilla, Amberes, Nápoles, Acapulco o Manila, puertos de cultura; en instituciones, embajadas, universidades, sucursales de banca y comercio; en figuras como intelectuales, artistas, mecenas, virreyes, diplomáticos, exploradores, misioneros, mercaderes... que servirán de nodos a un horizonte cultural poliédrico y en expansión.

Si tuviéramos que resumir estos fenómenos a través de una imagen, ésta sería *Los mulatos de Esmeraldas* (1599), obra del pintor mestizo Andrés Sánchez Galque, formado en la Escuela de Artes y Oficios establecida por el franciscano flamenco Jodoco Ricke en 1552 en el convento de San Francisco de Quito. La pintura, influida por un retrato de Don Sebastián de Portugal obra de Alonso Sánchez Coello y por los preceptos de Francisco de Holanda, efigia en toda su dignidad al cacique de Esmeraldas y sus dos hijos

en un acto de reconciliación con Felipe III. Estos personajes representan el poder local integrado en el aparato hegemónico de la Monarquía Hispánica y encarnan la fusión entre grupos africanos y andinos en la región quiteña (en el vocabulario de la época no serían *mulatos*, sino *zambos*, *cambujos* o *lobos*). Los retratados llevan gola y sombrero españoles, joyas andinas, así como camiseta (*uncu*) y manta andinas realizadas con ricas sedas procedentes de China. Fusión de maneras pictóricas, entrelazo de pueblos, procesos, productos y culturas; resulta significativo que el retrato más antiguo conocido de la escuela quiteña no sea de un rey, un gobernante o un prelado, sino esta particular visión del “otro” integrado en la compleja y dinámica pluralidad del mundo hispánico.

A photograph of a classical building, likely a church or cathedral, featuring a large, ornate dome and a tall bell tower. The building is constructed from light-colored stone or plaster. The dome is topped with a cross. The bell tower has a square base and a smaller cross on top. The building is surrounded by other structures, including a brick building on the right. The sky is clear and blue. A semi-transparent white circle is overlaid on the image, containing the text "LA PLURALIDAD DE LA ESPAÑA GLOBAL".

**LA PLURALIDAD
DE LA ESPAÑA GLOBAL**

El Palacio de Carlos V y la Alhambra.
Relatos de continuidad

*The Palace of Charles V and the Alhambra.
Continuity stories*

JUAN CARLOS RUIZ SOUZA
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

Este trabajo es el inicio de una investigación más amplia que estamos centrando en el estudio del palacio de Carlos V y su significado en la Alhambra como plaza o foro imperial. Proyecto que enlaza a la perfección con la Roma imperial y cristiana, y con los proyectos iniciados por los Reyes Católicos.

PALABRAS CLAVE

Palacio de Carlos V, Alhambra de Granada, Alcázar de Sevilla, Spolia, Tempietto de Bramante, Foro imperial.

ABSTRACT

This work in progress studies the Palace of Charles V in Granada and its meaning as square or imperial fórum. The project has to do with the Imperial and Christian Rome and the continuation of the Catholic Kings' projects.

KEYWORDS

The Palace of Charles V, Alhambra of Granada, Alcázar of Seville, Spolia, Tempietto de Bramante, Imperial Forum.

INTRODUCCIÓN: FORMAS Y MENSAJES

Antes de comenzar un nuevo trabajo sobre la ciudad palatina, siempre nos preguntamos sobre qué aspecto de la Alhambra vamos a trabajar: ¿La del siglo XIX y buena parte del XX, que tanto ha marcado la visión romántica que hoy tenemos de ella y que tanto ha inspirado a la arquitectura de carácter lúdico, o simplemente laica, construida en los mismos siglos? ¿En la Alhambra nazarí inserta en el discurso de la arquitectura islámica? ¿En su universo ornamental que ha llegado a ponerse en relación de dependencia respecto al denominado arte mudéjar promovido y consumido por cristianos? ¿En el orientalismo del monumento como lugar de llegada de escritores y artistas europeos y americanos? Y así podríamos continuar con un sinnúmero de cuestiones que avalan el valor incalculable de un patrimonio único, que constituye en sí mismo un documento histórico esencial para comprender las sociedades que lo construyeron, recibieron, reconstruyeron, modificaron, manipularon y asumieron a lo largo de estos últimos siete siglos, con objetivos mutantes a cada momento.

Observamos al volver a nuestros trabajos, que una y otra vez hemos esquivado el Palacio de Carlos V, considerado por muchos el inicio de un mundo nuevo en lo que al arte se refiere en los territorios hispanos. La contundencia de sus formas, acrecentada al insertarse en un contexto andalusí, ha facilitado la elaboración de un sinnúmero de magníficos estudios, especialmente de carácter filológico. Magníficos trabajos que se han ocupado del proyecto arquitectónico, de las planimetrías y dibujos del siglo XVI conservados del edificio, de la originalidad de su planta, del contexto de los tratados de arquitectura, del origen italiano y especialmente romano de buena parte de las formas elegidas, de los edificios clásicos y renacentistas relacionados etc. (Rosenthal 1985, Tafuri 1988, Galera Andreu 2000, Marías 2000a y 2000b). Una arquitectura espectacular interpretada casi siempre en sintonía con el mensaje político de victoria e imposición que el emperador Carlos V quería expresar en la Alhambra. Pero igualmente ha formado parte indisoluble de nuestros trabajos el estudio de las pervivencias y la continuidad de los mensajes más allá de las formas en las que estos puedan traducirse (Ruiz Souza 2004, 17-43).

Lógicamente nos dedicamos al estudio de la Historia del Arte, y por tanto de formas, pero éstas, a pesar de su importancia in-



1. Puerta de las Granadas.

contestable, se convierten en la correa de transmisión de mensajes y proyectos políticos. Mensajes que pueden ser más antiguos que las propias formas, o si se prefiere los cambios formales pueden actuar como sanción y reconocimiento de proyectos pasados aún vigentes y muy vivos. Este aspecto nos cuesta verlo cuando hablamos de arquitectura, a pesar de tenerlo claramente asumido en el estudio de las artes figurativas, donde aceptamos el principio de disyunción iconográfica, es decir, la existencia de diacronías entre mensajes y formas, tal como explicó Erwin Panofsky en las conferencias Gottesmann que la universidad sueca de Uppsala organizó en 1952 (Panofsky 2004, 133-144). Disyunción que nos permite ver como actores del mundo clásico aparecen revestidos con formas de cotidianidad, o como las formas clásicas encarnan en sí mismas principios de virtud en obras del presente. Un edificio como el Palacio de Carlos V en la Alhambra es mucho más que formas y funciones, y sin olvidarnos, claro está, de la importancia de las mismas. Asumiendo la revolución que sus formas debieron suponer en el paisaje monumental español y especialmente en los territorios que fueron de la antigua Corona de Castilla y León, o del emirato nazarí de Granada en particular (Brothers 1994, 84-95), nosotros ob-

servamos también en tan extraordinaria empresa, un claro sentido político de continuidad de proyectos hispanos anteriores que ahora se asumen, se retoman y se intentan completar (Menéndez Pidal 1940). Un palacio que en sí mismo se convierte en toda una declaración de intenciones de asunción del pasado con proyecto de futuro (Tafari 1988, 100), aunque al final todo quedase inconcluso.

TRAS 1492: PROYECTOS POLÍTICO-ARTÍSTICOS
DE CONTINUIDAD QUE CRECEN Y SE ENLAZAN

Tras la conquista de la ciudad en 1492, los nuevos y regios moradores de la Alhambra habilitaron para su propio uso doméstico una serie de espacios a ambos lados de la Torre de Comares, así como en las partes altas del Mexuar y del Cuarto Dorado, tal como ha sido estudiado, entre otros, por los profesores Rafael Domínguez Casas o María José Redondo Cantera (Domínguez Casas 1993, 435-460; Redondo Cantera 2000, 55-105). Tras la larga visita de Carlos V y de Isabel de Portugal en 1526, procedentes de Sevilla, surgió la necesidad de construir el gran palacio que hoy vemos. Se han conservado varios dibujos/planos del proyecto que se pretendía llevar a cabo, los cuales han suscitado un enorme interés lo que explica el elevado número de investigaciones centradas en su estudio (Gámiz Gordo 2008, 40-50).

El palacio venía a convertirse en la máxima monumentalización de la entrada a los palacios nazaríes, de cuya integridad el propio emperador dio buena cuenta, ante la preocupación que tuvo por su conservación, incluso con anterioridad a su llegada a España en 1517 (Redondo Cantera 2000, 67, *apud* Carande 1947, T.I, 127). El palacio formaba parte de toda la reforma urbanística llevada a cabo en tiempos del emperador en la ciudad palatina de la Alhambra, donde el protagonismo de su alcaide, III Conde de Tendilla, Luis Hurtado de Mendoza y del pintor-arquitecto Pedro Machuca, parece quedar fuera de toda duda (Marías 2016, 85-92). Reforma que ya se había iniciado anteriormente con el II Conde de Tendilla, Íñigo López de Mendoza, tras la construcción de unos grandes aljibes entre la Alcazaba y la calle que limita por su parte occidental la plataforma donde se construiría el palacio de Carlos V. Frente a los accesos nazaríes que unían la



2. Pilar de Carlos V y Puerta de la Justicia.

Alhambra con el exterior, Puertas de las Armas, de la Justicia, de los Siete Suelos y del Arrabal (Bermúdez López 1992, 155-161), se generó un nuevo eje de acceso, que comunicaría más directamente la ciudad palatina con la zona de Granada que estaba concentrando las reformas cristianas más importantes: Real Audiencia y Chancillería (Plaza Nueva), Cabildo de la ciudad en la antigua madrasa de Yusuf I, Catedral, Lonja de Mercaderes y Capilla Real. Se rompió el encintado amurallado que unía la alcazaba de la Alhambra con el baluarte de Torres Bermejas, al abrirse la Puerta de las Granadas (Fig. 1). Desde allí se iría ascendiendo a la colina hasta llegar a la fuente conocida como Pilar de Carlos V, y tras un giro de casi 180 grados, llegaríamos a la Puerta de la Justicia (Fig. 2), presidida por una escultura de la Virgen con el niño incorporada en las reformas de los Reyes Católicos (Pereda Espeso 2007, 365-371). Desde allí continuaría nuestro ascenso hasta llegar a la Puerta del Vino (Fig. 3) construida en tiempos de Muhammad V y en cuya fachada se conserva la sura coránica de la Victoria (Puerta Vílchez 2010, 36-38), lo que nos aleja de cualquier duda respecto a su función como arco del triunfo, al presentar su acceso recto y no acodado a diferencia del resto de puertas monumentales conservadas (Ruiz Souza



3. Puerta del Vino.

2014b, 443). Desde la Puerta del Vino se llegaría a la plaza que precedía a los palacios nazaríes. Plaza donde confluían los principales ejes viarios de la ciudad palatina. Con máximo cuidado se enlazaron las obras que se emprendían en el segundo cuarto del siglo XVI, tal como se ha señalado (Capitel 1988), con las llevadas a cabo durante el periodo de los Reyes Católicos y, por supuesto, con las nazaríes del siglo XIV. No podemos hablar sin más de una imposición visual, más bien de la asimilación y homenaje de lo existente y de la pervivencia de un proyecto que continúa creciendo desde que se puso en marcha en 1492.

Tal como estudio Antón Capitel, el palacio de Carlos V es una especie de rótula que organiza y ordena todo este ámbito de la ciudad, y sin duda se convierte en el preámbulo de los palacios nazaríes, conservados con máximo cuidado (Capitel 1988, 91). Dejemos ahora el proyecto no realizado de una gigantesca fábrica, casi imposible, en la que se dibujan patios y pórticos en los lados occidental y meridional del edificio, y cuya construcción hubiera hecho muy difícil la supervivencia de los ejes vertebrales de la ciudad palatina (Puerta de la Justicia, Puerta del Vino y calle Real Alta).

EL GIRO DEL PALACIO DE CARLOS V:
 PLANIMETRÍA, REALIDAD Y CONSERVACIÓN
 DEL PATRIMONIO HEREDADO

Podrá parecer que en nuestro relato se deslizan aspectos o categorías pertenecientes más al mundo contemporáneo, pero comprobamos, con cierto asombro, al estudiar el devenir de los grandes monumentos de al-Andalus, la necesidad deliberada que existió a lo largo de toda la Edad Media por incorporarlos en una memoria visual colectiva, que se estaba construyendo con un sentido claro de legitimidad y continuidad. Es decir, se generó todo un discurso intelectual de inclusión, al diferenciarse desde el siglo XII claramente categorías como las de islamización y arabización. La conservación deliberada de la Mezquita de Córdoba, de la Giralda de Sevilla y de la Alhambra de Granada, debe estudiarse en conjunto y en estrecha relación con las construcciones cristianas que se generaron a su sombra en los siglos siguientes, lo que a la postre aseguró su inserción funcional y la garantía de su futura existencia. No fue excepcional el mantenimiento del principal patrimonio andalusí (Ruiz Souza 2015, 573-583), ya que fue hasta cierto punto común el deseo de conservar la memoria de los monumentos del pasado (Pérez Monzón 2012).

Cuando observamos un plano general de la Alhambra resulta llamativa la disposición girada en sentido suroeste de la planta del palacio de Carlos V, respecto a las construcciones preexistentes. Al estudiarse las construcciones nazaríes se observa la existencia de una serie de ejes claramente perpendiculares generados por la propia dirección Este-Oeste de la colina, y por su flanco norte, donde apoyan las construcciones palatinas más importantes. Así estudiamos como en sentido Norte-Sur se genera el gran muro de cierre de la Alcazaba en su parte oriental, donde sobresalen por su altura y volumen la Torre del Homenaje y la Torre Quebrada.

El Palacio de Comares presenta un eje Norte-Sur, mientras que el Palacio de los Leones se gira 90°, por lo que se organiza en sentido Este-Oeste. La planta cuadrada del palacio de Carlos V cuenta con un acusado giro en sentido suroccidental. Dicho giro es posiblemente el mayor testimonio del cuidado que hubo en sus promotores y constructores por preservar los principales palacios de la Alhambra en su conjunto, así como la organización urbanística de la ciudad palatina. La incomodidad de ese

desvió o giro del proyecto, quedará absorbido, gracias al éxito de su patio interior circular.

Antes de continuar es necesario comprender que una cosa es la comodidad que el especialista pueda encontrar al estudiar planimetrías ortogonales, ante el supuesto valor racional que a simple vista genera, como cuando estudiamos la planimetría de una ciudad helenística o romana, y otra muy distinta el sinfín de detalles (jerarquización de ámbitos y ejes de comunicación, deambulación de la gente, etc.) que condicionan la vida y su normal desarrollo en un marco urbano que trasciende el carácter puntual de un edificio. Ello nos ha llevado una y otra vez a estudiar el palacio de Carlos V de forma aislada, y en muchas ocasiones se ha interpretado solamente como signo de imposición y victoria, frente a valores como el de continuidad o el de preservación de un patrimonio heredado y frágil a conservar.

UN PALACIO MUY PICTÓRICO. LA IMPORTANCIA DE LA PERSPECTIVA

Volvamos al tema del giro del palacio que finalmente se construyó. Aunque pueden aludirse diferentes causas (Villafranca Jiménez y Bermúdez López 2016, 119-121), creemos que la esencial se debe a la necesidad de conservar el eje vertebral de la ciudad palatina. Nos referimos al eje definido por la calle Real Alta de la Alhambra y la Puerta del Vino. A esta última llegan los caminos de entrada a la ciudad por su parte occidental, nos referimos a los que arrancan desde la puerta de las Armas en el extremo noroccidental de la ciudadela, junto a la Alcazaba y que comunicaba con el Albaicín, y a la senda que viene desde la Puerta de la Justicia, acceso que aumenta su protagonismo indiscutible tras la construcción de la Puerta de las Granadas a los pies de la Alhambra. La calle Real Alta, además de ser el eje fundamental de toda la Alhambra, comunicaba con la Puerta de los Siete Suelos, el acceso principal que unía la ciudad palatina con la parte meridional de la ciudad de Granada (Bermúdez López 1992, 155-159).

Si el Palacio se hubiera construido a eje con los palacios de Comares y Leones se hubiera roto el eje vertebrador aludido más arriba y hubiera supuesto una reestructuración de la ciudad palatina.



4. Fachada completa meridional del Palacio de Carlos V desde la Calle Real Alta.

La solución lograda no pudo ser más efectista pues sacaba máximo partido a una zona de gran complejidad en la que existían desniveles muy acusados del terreno, que tiende a descolgarse hacia el Norte y hacia el Oeste. Desgraciadamente poco, muy poco, sabemos respecto a cómo debía ser la plaza o articulación de todo ese espacio urbano que debía extenderse a los pies del palacio de Comares, en su flanco meridional, es más, parece que toda su crujía sur debía estar en muy mal estado o sencillamente destruida por un incendio (Fernández Puertas 2006, 106).

Si accedemos al Palacio de Carlos V descendiendo por la calle Real Alta podemos observar todo el frente completo meridional del edificio, y aunque su disposición es oblicua, en ángulo muy abierto respecto a la mencionada calle, el punto de fuga para el espectador se encuentra en la gran portada de dicha fachada (Fig.4). Según nos aproximamos al palacio se vislumbrará a su vez, y en su totalidad, la Puerta del Vino. Hubiera sido muy interesante si finalmente se hubiera construido el gran arco previsto, que a eje con la mencionada puerta, se hubiera construido en la esquina suroccidental del edificio, tal como estaba previsto si hacemos caso del arranque que de dicho arco aún se

conserva, en el extremo occidental de la fachada sur del palacio. Junto al carácter práctico en aras de conservar la viabilidad urbanística de la ciudad nazarí, llama la atención como el artista libra con éxito, a través de una perspectiva sumamente pictórica, los grandes problemas de unos ámbitos espaciales abiertos muy complejos. Así se logró la ilusión de convertir un ámbito desordenado, desnivelado y angosto en algo sencillamente grandioso. No es casual que un arquitecto con formación de pintor, como es el caso de Pedro Machuca, lograra crear semejante proyecto en el segundo cuarto del siglo XVI, mediante la introducción de perspectivas oblicuas tan habituales en la pintura. Por otra parte la planta del edificio contaba con otra ventaja interesante al quedar su fachada occidental en disposición casi paralela respecto al gran muro de cierre de la alcazaba por su parte oriental; detalle que consideramos muy secundario ante la gran distancia que existe entre ambas construcciones.

¿PALACIO, PLAZA, FORO? *IL VACO DE ESPAÑA*,
EL ALCÁZAR DE SEVILLA Y EL VALOR
DE LA HISTORIA

En el Palacio de Carlos V desembocan las vías de comunicación que articulan la Alhambra en su conjunto. Los tres accesos principales del palacio son el final de dichas vías o caminos que se introducen en el patio circular a través de grandes puertas, concebidas a modo de arcos de triunfo, presididas por inscripciones con el nombre del emperador Carlos. Vayamos paso a paso. Para nosotros, el acceso principal es el ya aludido de su fachada sur donde finaliza la calle Real Alta, la primera que se realizó, en la década de los treinta del siglo XVI, y donde se encuentra la bellísima serliana que la preside en su segundo piso, con todas las connotaciones áulico-sagradas implícitas que siempre conlleva su utilización en la arquitectura e imagen del poder (Marías 1992, 247-261; Parada López de Corselas 2015, 263).

La gran fachada occidental del palacio, erigida tiempo después, preside frente a la alcazaba el espacio abierto que se despliega a sus pies, y al que se accede de forma oblicua desde la Puerta del Vino.



5. Puerta Este del Palacio de Carlos V.

La puerta monumental del lado oriental (Fig. 5) del palacio aparece descentrada hacia el Norte para recibir la calle definida entre la antigua *rawdā*, o jardín funerario de la familia real nazarí, y la plataforma donde se erigió la iglesia de Santa María de la Alhambra. La calle Real Baja en época nazarí discurría más hacia el norte, entre los palacios y la medina, entre el Palacio de los Leones y la citada *rawdā*. Con el tiempo esta quedó inutilizada (Bermúdez López

1992, 158-159), al abrirse la calle que hoy continúa funcionando.

El lado norte del palacio cuenta igualmente con otra puerta monumental (Fig. 6) presidida de nuevo con el nombre del emperador. Puerta que conectaba con la zona del *mexuar*, en el flanco occidental del Palacio de Comares.



6. Puerta Norte del Palacio de Carlos V.

Si reflexionamos sobre todo lo comentado en los párrafos anteriores, y pensamos en un lugar donde llegan y desembocan todos los caminos que articulan la ciudad palatina, deberíamos pensar casi más en una plaza que en un palacio. En el segundo cuarto del siglo xvi no es fácil pensar en una arquitectura palatina, con cuatro fachadas, de las que destacan muy especialmente tres (la occidental, la meridional y la oriental), y en las que sus respectivas puertas son el final de un camino urbano. En España, y sin duda igualmente en el resto de Europa, lo habitual era la existencia de una gran fachada de protagonismo indiscutible, y en el caso de existir dos, como sucede en el palacio Ducal de Venecia, solo hallaremos un único acceso monumental. Ni siquiera cuando nos hallamos ante palacios bajomedievales aislados en el espacio, no es normal que cuenten con dos fachadas principales provistas de sendas puertas monumentalizadas, pues el propio camino de acceso al edificio marcará una jerarquización clara y sin posible confusión. ¿Entonces, ante que nos estamos enfrentando? ¿Varias puertas monumentales que abren a un ámbito unitario? ¿Diferentes entradas de una ciudad? ¿Accesos monumentalizados a una plaza? Hemos llegado a un punto importante que ya nos ha ocupado en varias ocasiones (Ruiz Souza 2014b, 443-444). Nos referimos a esos espacios que se abren delante de los palacios, al concepto de *vaco o espacio de España* que ya apuntó para arquitecturas de época posterior el profesor Rodríguez Ruiz (Rodríguez Ruiz 2000, 34). Es decir, a ese ámbito abierto semipúblico que se genera delante de palacios y construcciones principales, precedidos en ocasiones de verdaderos arcos del triunfo. Espacio que ya aparecía definido en palacios de la monarquía y de la nobleza bajomedieval castellana (Feliciano y Ruiz Souza 2017, 16). El caso granadino que ahora nos ocupa supera con creces esta idea.

Carlos V y su corte llegaron a Granada tras haber estado en Sevilla, donde se encuentra uno de los palacios más importantes de la monarquía castellana, y del que aún se conservaban substanciales vestigios de su pasado andalusí. Palacio en donde la impronta de las obras de los Reyes Católicos estaría aún muy presente, tal como sucedía en la Alhambra. En el alcázar hispalense nació el malogrado príncipe Juan, marido de Margarita de Austria, tía y mentora del joven Carlos. Sin la presencia de sus padres, Juana de Castilla y el archiduque Felipe de Habsburgo, Margarita debió ser el



7. Fachada de la Monería.

enlace y custodia de la memoria familiar entre el joven príncipe, España y los Reyes Católicos. Muy seguramente a ella se deba la introducción de todos estos lugares monumentales en el imaginario del joven Carlos antes de su llegada a España. No en balde, pinturas de la colección de la reina Isabel la Católica llegaron a manos de Margarita tras la almoneda de Toro celebrada en los primeros meses de 1505 (Zalama 2008, 45-66), y de ella pasaron a Carlos. Muchas debieron ser las conexiones emocionales que el príncipe ya tenía al llegar a Castilla y ante lugares tan esenciales para la monarquía, como fueron Sevilla o Granada. Creemos que no puede entenderse la intervención arquitectónica realizada en la Alhambra durante la primera mitad del siglo XVI sin tener en cuenta el modelo del alcázar hispalense.

La intervención de los Reyes Católicos en el Real Alcázar de Sevilla se centró en el Cuarto Real de Pedro I, y en especial en su cuerpo alto (Domínguez Casas 1993, 397-407). Su acceso principal siguió siendo la fachada de la Monería (Fig. 7) erigida por Pedro I en 1364. El cuerpo alto de dicha fachada cuenta con las arquerías que comunican con el salón del trono tipo *qubba*, o de planta centralizada, desde donde el monarca Pedro I de Castilla

podía hacerse visible hacia la plaza de la Montería que se extiende a sus pies. Dicha fachada conjuga la heráldica y las inscripciones que aluden al propio rey castellano. Para llegar a dicha plaza desde el exterior era necesario recorrer un camino triunfal. Primero se accedería al recinto del Real Alcázar a través de la Puerta del León, y después tras atravesar un patio, se llegaría a una gran arquitectura triunfal de tres arcos, aún conservados, que daba paso a la Plaza de la Montería (Almagro Gorbea 2013, 25-49). Ya hemos tratado en otros trabajos la importancia que adquirió el desarrollo de toda una escenografía palatina encaminada a ensalzar la imagen del monarca en el desarrollo de lo que se conoce como Génesis del Estado Moderno (Ruiz Souza 2011, 93-128 y Ruiz Souza 2013, 305-331). Estado en cuya cúspide se encuentra el rey, por encima del poder eclesiástico y nobiliario. Lógicamente surgirá un palacio especializado encaminado a ensalzar el poder monárquico, y la nueva imagen del rey, tal como se comprueba perfectamente en el Real Alcázar de Sevilla.

En la crujía donde se encuentra la mencionada fachada de la Montería se recurre a la historia como fuente de continuidad y legitimidad política del controvertido rey Pedro I de Castilla (1350-1369). Su actuación política en el fortalecimiento del poder real desencadenó la oposición de la nobleza y una guerra civil que finalizaría con la muerte en 1369 del propio rey Don Pedro a manos de su hermanastro Enrique II de Trastámara. La alusión a la historia se realizó mediante la utilización de *spolia*, o de material constructivo de acarreo perfectamente seleccionado, donde se hacía una alusión de continuidad entre el mundo romano, el visigodo y el omeya. La historia y la política se imponían a cualquier otro factor de legitimidad, caso de la religión, lo cual tenía unas implicaciones claras respecto a esa idea del Estado Moderno puesta en marcha. Pedro I daba forma al mismo ideario que Alfonso X despliega, en el tercer cuarto del siglo XIII, en su *Estoria de España*. Crónica que traza un hilo histórico-político de legitimidad, continuidad e inclusión, entre los orígenes históricos prerromanos de la Península Ibérica y la monarquía castellano-leonesa de la Baja Edad Media, capaz de asumir sin problemas el legado histórico de al-Andalus (Ruiz Souza 2014a, 219-230). El salón del trono en alto aludido descansa sobre el vestíbulo del palacio, al que se accede a través de la gran puerta central de la fachada de la Montería. En



8. Vestíbulo del Palacio de la Montería de Sevilla (1364) con *spolia* romanos y visigodos.

dicho espacio se disponen ostensiblemente capiteles romanos y visigodos (Fig. 8). En la propia fachada, así como en el interior del salón alto, se utilizaron capiteles omeyas. El diseño de la gran fachada alude en su conjunto a modelos almohades y nazaríes. Toda la España medieval estaba presente.

El Palacio de Carlos V no dispone de material constructivo de acarreo seleccionado de edificios anteriores, tal como hemos visto en Sevilla. La alusión a la historia puede presentarse de muy diferentes maneras, e incluso el concepto de espolio puede expresarse de otra forma, con lenguajes visuales más comprensibles por el espectador. En esta ocasión los espolios y trofeos militares (romanos, cristiano-medievales, nazaríes y modernos) expuestos en los paneles de los pedestales de las puertas sur y occidental del palacio explican de forma clara y contundente el mensaje político a desplegar. En sus relieves se desarrolla un interesante discurso de continuidad histórica, según nos explica en su minuciosa lectura e interpretación Soler del Campo (Soler del Campo 2016, 127-141). El relato es claro, continuo y ordenado. Se alude



9. Pedestal de la portada meridional del Palacio. Detalle de spolio romano.

a Roma (Fig. 9), a las victorias militares castellanas del siglo xv protagonizadas por los Reyes Católicos, y terminaría con las propias victorias de Carlos I en Túnez (1535), como si de un antiguo emperador romano se tratase. También se alude a sus victorias en Europa, si aceptamos que en los pedestales de la portada oeste se presenta la victoria de Mühlberg (1547). Pedestales que recogen y continúan las victorias obtenidas por los Reyes Católicos, con los que Carlos claramente se vincula. Bajo su reinado y mandato se terminó la Capilla Real de Granada y se trasladaron a ella los cuerpos de los Reyes Católicos desde la iglesia del convento de San Francisco de la Alhambra en 1521. Las vinculaciones con sus abuelos son continuas.

Quedaría hablar de la gran capilla de planta centralizada inserta en el ángulo nororiental de la planta alta del palacio y del diálogo visual que establece con la Torre de Comares, símbolo del poder del sultán nazari (Villafranca Jiménez y Bermúdez López 2016, 123-125). Al no terminarse el proyecto en el siglo xvi siempre tendremos la duda de cómo sería este espacio ochavado en alto. En cualquier caso, además de recordarse toda la arquitectura áulica de planta centralizada de época antigua y medieval, debemos apuntar que un ámbito regio de similar tipología, fue una constante en

los palacios bajomedievales castellanos, y así puede estudiarse en el Alcázar de Sevilla, en el de Segovia, o en un sinfín de palacios nobiliarios (Belmonte, palacios sevillanos de Altamira y de la Casa Olea, Medina de Pomar, Manzanares del Real, Alba, etc.). Una vez más será la literatura la que nos aporte el mejor ejemplo, tal como aparece en la “cuadra” del emperador descrita en el libro especular de *La gran conquista de ultramar*, de hacia 1300.

Aquella cuadra de que vos dijimos, do el Emperador mandara entrar aquellos hombres honrados que sobre el fecho de los lidadores sobredichos que habían de ordenar, era fecha desta guisa: ella estaba debajo una torre muy grande e muy fuerte e muy alta e muy bien fecha a gran maravilla, do tenía el Emperador su tesoro; e la cuadra era ochavada, e era tan grande, que había en cada cuadra doce brazadas; e eran ahí pintadas muy muchas hestorias, así como la de Troya e la de Alijandre, e otras muchas de los grandes fechos que acaescieran en los tiempos pasados; e esto todo era bien fecho a gran maravilla con letras de oro e con azul, que mostraba cada hestoria sobre sí, cuál era e de cuál fecho... (Libro I, cap. LXXVI)

Con todo lo dicho hasta ahora, el palacio de Carlos V nos parece en su conjunto, más bien, la emulación de un foro imperial, aspecto sobre el que estamos trabajando en estos momentos. Además, creemos que la capilla del palacio sería un lugar de exaltación del emperador, una estancia dedicada a la memoria y virtud del soberano al igual que en tantos otros ejemplos bajomedievales.

CARLOS V ANTE LA MEMORIA DE LOS REYES CATÓLICOS. LA CONTINUIDAD DE UN PROYECTO

A lo largo de estas páginas hemos ido jalonando el texto con pinceladas de continuidad entre Carlos I y sus abuelos los Reyes Católicos. Los éxitos militares de estos últimos formaban parte de una épica europea de triunfo y memoria, que trascendía con creces los límites de las fronteras hispanas. La fama política de Fernando de Aragón como gran estratega militar, lograda en buena medida en las batallas libradas contra Francia ante los intereses aragone-

ses en Italia, queda sobradamente avalada por el *Príncipe* de Maquiavelo donde se cita al monarca hispano. La conquista del reino de Granada en 1492 debió convertirse en un referente continuo durante años y décadas frente a la amenaza otomana que tomó la ciudad de Constantinopla en 1453, y que hizo tambalear la frontera oriental de Europa, como se evidenció al llegar sus tropas a las puertas de Viena en 1529. La guerra de Granada alcanzó fama internacional y su épica quedó forjada desde el mismo momento en que se produjo la victoria, tal como se demuestra en los relieves de la sillería baja del coro de la catedral de Toledo o en el drama histórico *Historia Baética* compuesta en Roma en el mismo año de 1492 por el secretario apostólico Carlo Verardi, donde se relata la conquista del emirato nazarí. Desde los primeros momentos tras la conquista, la Alhambra se convirtió en un santuario histórico a visitar por viajeros y embajadores. La toma de Granada generó toda una literatura épico-dramática que evidencia hasta qué punto se insertó en la memoria española y europea desde finales del siglo xv y durante todo el siglo xvi (Briesemeister 1988, 935-954). No es casual que otra guerra producida en la vega de Granada, como fue la de la Higuera en 1431 en tiempos del rey Juan II de Castilla, protagonizase la pintura mural española más grande del siglo xvi, tal como aún se conserva en la Sala de las Batallas del monasterio del Escorial.

ROMA VERSUS HISPANIA

Cualquiera que hoy se introduzca en los palacios de Comares o de Leones, le llamará la atención los juegos de simetría especular (de reflejos y juegos de espejos) que se produce en los dos. La gran alberca del patio de Arrayanes funciona en sí misma como un gran espejo donde se reflejan las arquerías de los dos pórticos del patio, y por supuesto la propia Torre de Comares. La gran lámina de agua produce un extraordinario efecto ilusorio entre la ficción y la realidad (Fig. 10). En el palacio de los Leones ya estudió George Marçais los ejes de simetría existentes en las arquerías del patio, así como los sutiles y exquisitos reflejos especulares presentes en las mismas que dotan al conjunto de un ritmo muy dinámico en sentidos inversos (Marçais 1938, 55-71). El tercer gran patio

10. Reflejo del Patio de Comares.

del conjunto palatino sería el del palacio de Carlos V (Fig. 11), que más bien hemos explicado como una gran plaza, o como un foro imperial que recibe y monumentaliza la llegada de las vías que articulan toda la Alhambra. Cuando se piensa en todos los temas considerados en estas páginas, y pensamos en la intencionalidad del patio, en seguida recordaremos un edificio romano muy vinculado con España (Marías 1987, 7-67. Company, Franco y Rega



2014) y en particular con los Reyes Católicos (López Guzmán y Espinosa Spinola 2001, 143). Nos referimos al templete de Bramante en San Pietro in Montorio. Es como si la planta baja del palacio



11. Patio del Palacio de Carlos V.



12. Tempietto de Bramante. San Pietro in Montorio.

de Carlos V se hubiera vuelto en un espejo circular en el que se reflejaría y duplicaría el edificio romano. El orden dórico del templete, la correspondencia existente entre las columnas exentas y las pilastras que a eje con ellas se disponen sobre el muro curvo del fondo, la apertura de nichos ciegos con remate avenerado entre dichas pilastras, tal como sucede en los dos edificios y, por supuesto, no nos olvidamos del ritmo decorativo del entablamento mediante metopas y triglifos. Por lo tanto, son muchos los puntos compartidos por ambas construcciones, a modo de emulación y recuerdo, que no de copia literal, como bien nos explicó Richard Krautheimer (Krautheimer 1942, 1-33). El templete de Bramante promovido por los Reyes Católicos sería muy bien conocido por toda aquella facción española presente en la Ciudad Eterna, responsable de su construcción en los primeros años del siglo XVI (Fig. 12). Y desde luego un arquitecto, como Pedro Machuca de formación netamente romana, lo tendría siempre muy presente. Existe un detalle que anima a considerar tal hipótesis. Nos referimos a la existencia de 16 columnas en el anillo exterior de San Pietro in Montorio, mientras que en el palacio granadino existen 32. Es decir, se ha duplicado. ¿Es tan solo una casualidad? Era como traer la imagen, a modo de negativo, de un edificio romano muy hispano

cuya simbología alude a la victoria del cristianismo que el propio emperador Carlos V anhela lograr.

En una reciente publicación Jack Freiberg sintetiza la extensa historiografía existente respecto al papel jugado por la facción española en Roma a lo largo del siglo xv, que justificaba la necesaria alianza entre los reyes hispanos y el papado. Se recordaba continuamente el esplendor que hubo en el imperio cuando el emperador romano fue hispano, caso de Trajano o Adriano. Destacaron entre otros los clérigos Juan de Carvajal y su sobrino Bernardino López de Carvajal, protagonista esencial en la construcción del Tempietto por Bramante (Freiberg 2014, 2-8).

Al igual que la Guerra de Granada pasó a la épica europea, lo mismo sucedió con la imagen de Fernando V de Aragón y de Isabel I de Castilla, conocidos como los Reyes Católicos desde la bula de Alejandro VI de 1496, ya que ambos encarnaron la idea de la cristiandad triunfante, en el viejo y nuevo mundo. Fueron considerados reyes de Jerusalén por las victorias de Fernando en Sicilia, e incluso existió la idea de que liderasen la reconquista del imperio bizantino al ser considerados herederos del mismo según el testamento de Andrea Paleólogo de 1502. A ello se unía la profecía del monje hispano-portugués Amadeo Mendes de Silva, vinculado al monasterio de San Pietro in Montorio, quien en su *Apocalypsis Nova* profetizaba la restauración de la cristiandad y la recuperación de las tierras orientales del imperio gracias a la alianza entre el papado y el emperador (Freiberg 2014, 144-157). Fernando el Católico sería ese líder llamado a la restauración de la cristiandad. Carlos V sería el continuador de semejante empresa como aspirante a lograr la universalidad de la Iglesia católica y romana, frente a la amenaza del infiel otomano y frente a la herejía de la reforma protestante iniciada por Lutero en 1517. Indudablemente debió tener siempre en el horizonte de sus actuaciones la memoria y las victorias logradas por sus abuelos.

Si Nebrija en el prólogo de la *Gramática de la Lengua Española* aparecida en 1492 afirma “Que siempre fue la lengua compañera del imperio”, será casualmente Carlos quien de un salto de gigante al respecto cuando en Roma, el 17 de abril de 1536, tras sus triunfos obtenidos en Túnez el año anterior, se dirigió a embajadores y altos dignatarios en la lengua española. A partir de entonces, y hasta hoy, el español se convertiría en una lengua prestigiosa de uso internacional (Alvar 1997, 169-178).

BIBLIOGRAFÍA

- Almagro Gorbea, Antonio. 2013. “Los palacios de Pedro I. La arquitectura al servicio del poder”. En *Palacio y Génesis del Estado Moderno en los Reinos Hispanos, VI Jornadas Complutenses de Arte Medieval*, editado por Pilar Martínez, Elena Paulino, y Juan Carlos Ruiz, *Anales de Historia del Arte, Anales de Historia del Arte* 23, número especial II, pp. 25-49.
- Alvar, Manuel. 1997. “Carlos V y la lengua española”, *Nebrija y estudios sobre la Edad de Oro*. Madrid: C.S.I.C., 169-188.
- Bermúdez López, Jesús. 1992. “Una introducción a la estructura urbana de la Alhambra”, en *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, editado por Jerrilynn Dodds. Madrid: El Viso, 153-161.
- Briesemeister, Dietrich. 1988. “HYPERLINK “<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=30949>” Literatura épico-dramática del Siglo de Oro sobre la conquista de Granada: ¿un compromiso poético?” HYPERLINK “<https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=994>” *Nueva revista de filología hispánica*, 36/2, 935-954.
- Brothers, Cammy. 1994. “The renaissance reception of the Alhambra: The letters of Andrea Navagero and the Palace of Charles V”, *Muqarnas* XI, 79-102.
- Capitel, Antón. 1988. “El Palacio de Carlos I en la Alhambra. Intervenciones en los grandes monumentos islámicos II”, *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*, Madrid: Alianza Forma, 89-110.
- Company, Ximo. Franco, Borja. Rega, Iván. (eds). 2014. *Bramante en Roma. Roma en España. Un juego de espejos en la temprana Edad Moderna*, Lleida: Universitat de Lleida.
- Domínguez Casas, Rafael. 1993. *Arte y etiqueta de los reyes católicos: Artistas, residencias, jardines y bosques*. Madrid: Alpuerto.
- Fernández-Puertas, Antonio. 2006. “La Alhambra. El Alcázar del Sultán (hoy Comares) y el Alcázar del Jardín Feliz (hoy Leones), según los Diwanes de Ibn al-Jatib e Ibn Zamrak”, en *Ibn Jaldún. El Mediterráneo en el siglo XIV: Auge y declive de los Imperios. La Península Ibérica. El entorno mediterráneo*. Granada: El Legado Andalusi, 98-125.
- Freiberg, Jack. 2014. *Bramante's Tempietto, the Roman Renaissance, and the Spanish Crown*, New York: Cambridge University Press.
- Galera Andreu, Pedro. 2000. “Carlos V y la Alhambra”, en Pedro Galera Andreu (dir.), *Carlos V y la Alhambra*, Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 23-52.

- Gámiz Gordo, Antonio. 2008. *Alhambra: Imágenes de ciudad y paisaje (Hasta 1800)*. Granada: El Legado Andalusi.
- Gómez Moreno, Manuel. 1892. *Guía de Granada*, Granada: Imprenta de Indalecio Ventura.
- Krautheimer, Richard. 1942. "Introduction to an 'Iconography of Mediaeval architecture'", *Journal of the Warburg and Courtauld institutes*, V, 1-33.
- La Gran Conquista de Ultramar. Que mandó escribir el Rey Don Alfonso el Sabio*. 1951. Editado por Pedro de Gayangos, Biblioteca de Autores Españoles, vol.44, Madrid: Atlas.
- López Guzmán, Rafael y Espinosa Spinola, Gloria. 2001. *Pedro Machuca*, Granada: Editorial Comares.
- Marçais, George. 1938. "Remarques sur l'esthétique musulmane." *Annales de l'Institut d'Etudes Orientales (Algiers)*, 4, 55-71.
- Marías, Fernando. 1987. "Bramante en España", en Arnaldo Bruschi. *Bramante*, Bilbao: Xarait, 7-67.
- Marías, Fernando. 1992. "Los sintagmas clásicos en la arquitectura española del siglo XVI", en *L'emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance* [actes du colloque tenu a Tours du 9 au 14 juin 1986], Jean Guillaume (ed.), Paris: Picard 1992, 247-261.
- Marías, Fernando. 2000a, "El Palacio de Carlos V en Granada: formas romanas, usos castellanos", en *Carlos V y las Artes. Promoción artística y familia imperial*. Editado por M.^a José Redondo y Miguel Ángel Zalama. Valladolid: Junta de Castilla y León/ Universidad de Valladolid, 107-128.
- Marías, Fernando. 2000b. "La Casa Real nueva de Carlos V en la Alhambra: Letras, Armas y Arquitectura entre Roma y Granada", en *Carlos V. Las letras y las armas* (cat. de exposición 14 de abril-25 de junio de 2000, Hospital Real de Granada), Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 201-222.
- Marías, Fernando. 2016. "Don Luis Hurtado de Mendoza y la arquitectura de la Alhambra". En *Los Tendilla. Señores de la Alhambra*. Rafael López Guzmán (comisario). Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 85-91.
- Menéndez Pidal, Ramón. 1940. *Idea imperial de Carlos V*, Madrid: Espasa Calpe, 1940.
- Panofsky, Erwin, 2004, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid: Alianza Editorial [Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1960].

- Parada López de Corselas, Manuel. 2015. *La Serliana en el Imperio Romano. Paradigma de la arquitectura del poder. Una lectura de la arquitectura y la iconografía arquitectónica romanas*, Roma: «L'Erma» di Bretschneider, 2015, Bibliotheca archaeologica, 52.
- Pereda Espeso, Felipe. 2007. *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*, Madrid: Marcial Pons, 2007.
- Pérez Monzón, Olga. 2012. “*Ninguno non sea osado de tomar pilares nin columnas nin otras piedras... para fazer delas otra labor*”. Sobre el aprecio a la cultura artística en el período bajomedieval”, *Medievalismo* 22, 153-184.
- Puerta Vilchez, José Miguel. 2010. *Leer la Alhambra. Guía visual del monumento a través de sus inscripciones*, Granada: Edilux.
- Redondo Cantera, M.^a José. 2000. “La Casa Real Vieja de la Alhambra como residencia de Carlos V”, en *Carlos V y la Alhambra*. Editado por Pedro Galera Andreu (dir.), Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 55-105.
- Rodríguez Ruiz, Delfín. 2000. “El Palacio del Real Sitio de la Granja de San Ildefonso: Un retrato cambiante del rey,” en *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso: Retrato y escena del rey*. Madrid: Patrimonio Nacional, 25-41.
- Rosenthal, Earl. E. 1985. *The Palace of Charles V*, Princeton, Princeton University Press.
- Ruiz Souza, Juan Carlos. 2004. “Castilla y Al-Andalus. Arquitecturas aljamiadas y otros grados de asimilación”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, xvi, 17-43.
- Ruiz Souza, Juan Carlos. 2011. “El Palacio Especializado y la Génesis del Estado Moderno. Castilla y Al-Andalus en la Baja Edad Media”, en *La Ciudad Medieval: de la casa principal al palacio urbano*. Editado por Jean Passini y Ricardo Izquierdo Benito, Toledo, 93-128.
- Ruiz Souza, Juan Carlos. 2013. “Los espacios palatinos del rey en las cortes de Castilla y Granada. Los mensajes más allá de las formas”, en *Palacio y Reinos Hispanos en la Génesis del Estado Moderno, Anales de historia del arte*, (Ejemplar dedicado a: VI Jornadas complutenses de Arte Medieval), núm. 23/1, 2, 305-331.
- Ruiz Souza, Juan Carlos. 2014a. Rodrigo Jiménez de Rada, Alfonso X y Pedro I ante las “reliquias arquitectónicas” del pasado en la construcción de la identidad de España. *Historicismos an-*

- tiguos”, en *Reyes y prelados: la creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)*. Editado por M.^a Dolores Teijeira Pablos, María Victoria Herráez Ortega y M.^a Carmen Cosmen Alonso. Madrid: Silex, 219-230.
- Ruiz Souza, Juan Carlos. 2014b. “Antigüedad e historicismos en la España Medieval. El Real Alcázar de Sevilla y la Alhambra de Granada”, en *L'Impero y le Hispanias da Traiano a Carlo V*. Sando De María, y Manuel Parada (coords.). Bolonia: Bolonia University Press, 439-454.
- Ruiz Souza, Juan Carlos. 2015. “Evocaciones de Al-Andalus: de la valoración textual a su emulación arquitectónica. Señas de memoria e identidad en la corona de Castilla y León”, en *Lienzos del recuerdo. Estudios en homenaje a José M.^a Martínez Frías*. Editado por Lucía Lahoz y Manuel Pérez Hernández. Salamanca: Ediciones Universidad, 573-583.
- Tafari, Manfredo. 1988. “El Palacio de Carlos V en Granada: Arquitectura ‘a lo romano’ e iconografía imperial”, *Cuadernos de la Alhambra*, 24, 77-108.
- Zalama Rodríguez, Miguel Ángel. 2008. “La infructuosa venta en almoneda de las pinturas de Isabel la Católica”, *BSAA Arte*, 74, 45-66.

1. Este artículo se inserta en el proyecto del plan nacional I+D HAR2013-45578R. El presente trabajo forma parte de una investigación aún en desarrollo, y esperamos que en no mucho tiempo pueda ver la luz.