

FONDO ZONZOTTES

El patio de Vélez Blanco, un monumento señero del Renacimiento

POR

OLGA RAGGIO

Traducción de Carmen Gómez-Moreno

El presente estudio apareció primeramente en 1964 en el Boletín del Metropolitan Museum of Art. En esta versión he introducido algunas modificaciones y adiciones y abundantes notas que aclaran y precisan muchos puntos que quedaron solamente apuntados en la primera versión.

No me hubiese sido posible ultimar esta investigación sin el apoyo y estímulo de varios intelectuales, especialmente de España. Deseo expresar aquí mi gratitud, especialmente a Diego Angulo Iñiguez, Eduardo Arslan, Jesús Bermúdez Pareja, María Luisa Caturla, Manuel Gómez-Moreno, P. José Angel Tapia y los dos eruditos fallecidos Walter S. Cook y Leopoldo Torres Balbás. A Hyatt Mayor y Beatrice Gilman Proske, que pusieron a mi disposición los documentos concernientes a la venta del patio y que figuran en el archivo de la Hispanic Society of America. Los planos acotados del castillo fueron levantados y dibujados por el arquitecto Francisco Prieto Moreno y su aparejador Adolfo Martínez Gásquez y generosamente regalados al Metropolitan Museum, juntamente con la mayor parte de las fotografías reproducidas aquí.

Por último, porque así lo requiere la fidelidad cronológica, muchísimas gracias a mi amiga y colega Carmen Gómez-Moreno por este "trabajo de amor perdido", al traducir mi texto y darle una nueva vida "española".

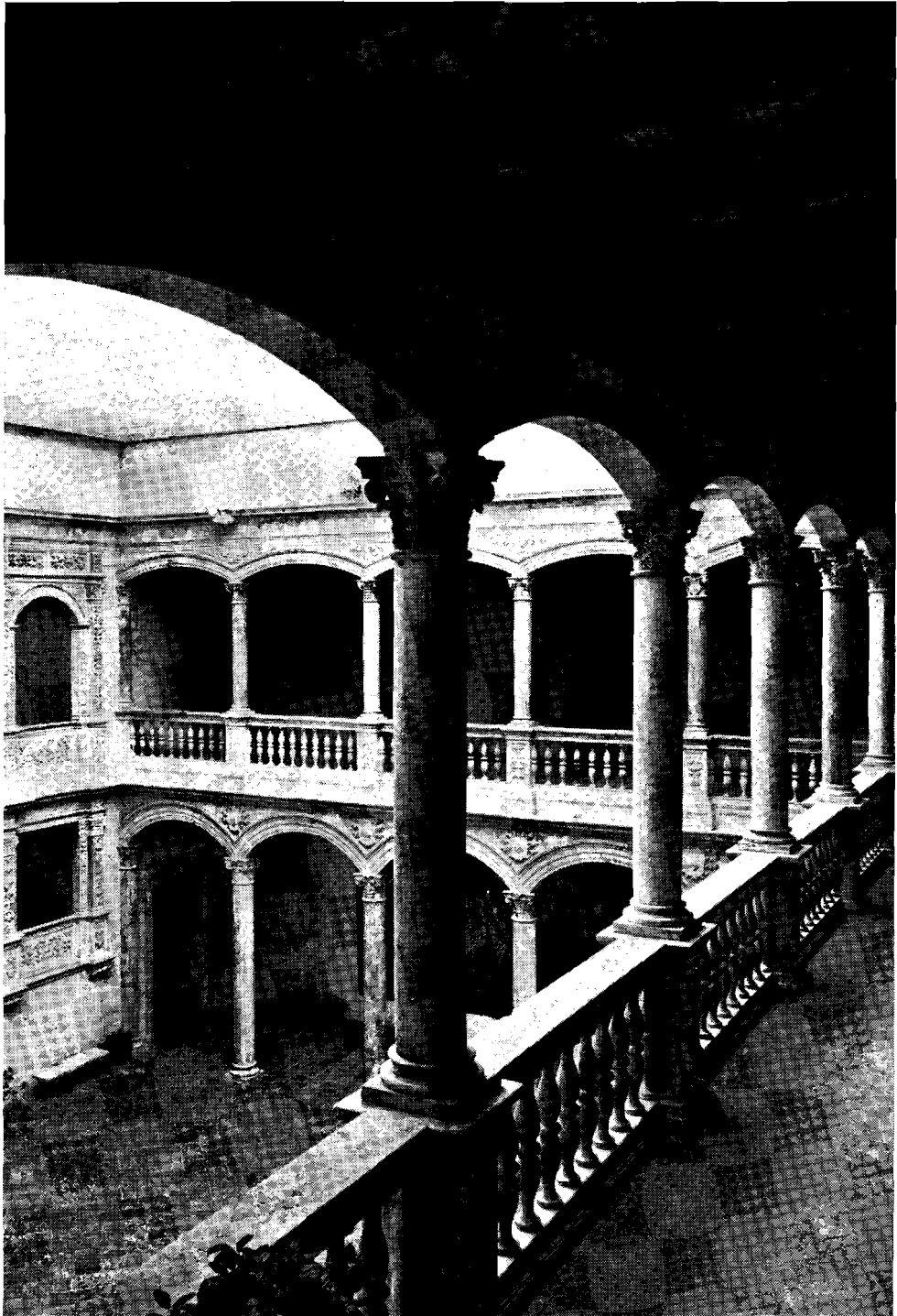
El pueblo de Vélez Blanco está en un área montañosa hacia el interior, pero a poca distancia del puerto de Almería. Situado entre la fértil vega de Murcia y lo que fue el reino de Granada durante la dominación musulmana, Vélez Blanco fue en tiempos la sede de los señores feudales de la región: la poderosa familia de los Fajardo, cuyo castillo, edificado en el siglo XVI, todavía domina la población. En él vivieron los Fajardo hasta finales del siglo XVII en que se extinguió la familia. En los años que siguieron, el castillo estuvo habitado con irregularidad hasta que, en el siglo XIX, después de la invasión francesa y de los cambios sociales que como consecuencia tuvieron lugar en el país, el castillo fue abandonado casi por completo (1).

A principios de 1904, como ocurre con tantas mansiones que fueron de gran importancia y dejaron de estar en uso, los propietarios del castillo decidieron sacar el poco mobiliario que todavía quedaba en las habitaciones y vender los elementos arquitectónicos del área más preciada del edificio: el patio del Renacimiento, decorado con ricos relieves y una verdadera joya de la arquitectura española e italiana de principios del siglo XVI.

En el mes de mayo de dicho año, este magnífico conjunto de arcos, columnas y marcos de puertas y ventanas esculpidos en mármol, fue sacado del castillo por un decorador francés, llamado J. Goldberg, que habitaba en la calle de La Boéite de París, y transportado por vía marítima hasta Marsella y después a París. Juntamente con los elementos que pertenecían al patio, fueron otras tallas del Renacimiento, también procedentes del castillo de Vélez, entre ellas el artesonado de uno de los salones y dos puertas.

El momento para vender este conjunto no pudo haber sido más propicio. La moda de la arquitectura renacentista estaba en pleno auge en los Estados Unidos y había sido iniciada por arquitectos eminentes, tales como Stanford White y Charles F. Mc. Kim. Sin perder un minuto les mostraron las piezas de mármol a varios coleccionistas americanos de importancia. El primero fue Archer M. Huntington, cuyo interés de muchos años por lo español había de culminar en la fundación de la Hispanic Society of America en ese mismo año. Durante algún tiempo, el patio de Vélez Blanco estuvo en estudio como posible adquisición para formar parte del edificio que se iba a edificar con el fin de albergar la sociedad y su colección. Por razones prácticas, las negociaciones de compra no se concluyeron, pero tanto le había impresionado el magnífico conjunto a Mr. Huntington, que hizo que se empleasen las ricamente talladas ven-

(1) El Castillo ha sido declarado Monumento Nacional recientemente y es hoy en día propiedad del Marqués de Valverde.



El Patio de Vélez Blanco, desde el lado nordeste. Legado de George Blumenthal, 41.190.482. Erigido en 1964 con el Georgen Blumental. Fund.



Detalle del ángulo sudeste.

tanás del patio de Vélez como modelo para la decoración en barro cocido de los arcos del patio de su museo (2).

Unos años más tarde, poco después de 1913, George Blumenthal adquirió los mármoles para la casa que estaba construyendo en Park Avenue, en Nueva York. En ella fueron combinados con otras piezas para formar un salón suntuoso (Fig. 1), en el cual la serie de arcos de la segunda planta abarcaban tres de los lados, y el conjunto fue cubierto con un artesonado procedente del mismo castillo (3).

Después de la muerte de Mr. Blumenthal, su casa fue derribada en 1945 y todos los elementos del patio, aproximadamente dos mil bloques de mármol, fueron cuidadosamente numerados y almacenados en el Museo Metropolitano. Tuvieron que pasar casi veinte años hasta que, debido a nuevas ampliaciones en el edificio, se pudo disponer del suficiente espacio para una reconstrucción tan complicada. Así, exactamente sesenta años desde que los elementos de mármol fueron sacados del castillo, uno de los primeros monumentos del renacimiento en España, ha vuelto a recobrar vida a este lado del Atlántico.

Al reconstruir el patio de Vélez Blanco, el Museo ha tratado de reproducir, con la mayor fidelidad posible, su aspecto primitivo. Los problemas que esto ha planteado no han sido pequeños. Casi todos los libros sobre arquitectura española describen el Castillo de Vélez como uno de los hitos más importantes de los comienzos del Renacimiento en España, pero aparte de esto, es muy poca la información detallada que nos dan de cómo era el castillo antes de la venta del patio. Por estar construido en un rincón remoto de España, siempre escapó a la atención de viajeros e historiadores. Solamente al hacerse públicas las nuevas de que las piezas de mármol habían sido vendidas y exportadas en la primavera de 1904 varios periódicos y revistas publicaron artículos deplorando la pérdida de un monumento tan importante y tratando de describir, de una manera más o menos fidedigna, el aspecto que presentaba el interior del castillo (4). También salieron a la luz algunas fotografías de dos de los lados del patio tomadas antes del despojo (Fig. 7). Estas fotografías son las únicas pruebas documentales de su apariencia original de que he-

(2) Todos los documentos y fotografías referentes a la oferta hecha a Archer M. Huntington se conservan en el archivo de la Hispanic Society of America en Nueva York. Véase también *A History of the Hispanic Society of America 1904-1956*, Nueva York, 1954, p. 18, fig. 6.

(3) S. RUBINSTEIN-BLOCK, *Catalogue of the Collection of George and Florence Blumenthal*, 1926, v. 2, pl. LXIX-LXXII y texto. Las fotografías del patio instalado en la Casa Blumenthal fueron hechas en 1941 por el Metropolitan Museum of Art. El artesonado original de Vélez Blanco medía 20 metros y medio de largo y 7 metros de ancho y fue agrandado y adaptado a las dimensiones del salón de Blumenthal. Fue vendido en 1945 a Franch & Co. de Nueva York.

(4) Véase la bibliografía al final de este ensayo.

mos podido valernos, aparte de un bosquejo a la acuarela, mostrando una reconstrucción ideal del patio (Fig. 6), del cual Goldberg había entregado sendas fotografías a Mr. Huntington y a Mr. Blumenthal (5).

Después de reunir y revisar toda la información a nuestro alcance, nos encontramos con que nos faltaban datos indispensables tales como el número de arcos que había en el lado más largo del patio. Problemas como éste sólo se podían resolver mediante una inspección de lo queda "in situ" en lo que fue el patio. Con este propósito el Museo me envió a España en la primavera de 1959 para sacar fotografías del Castillo, tomar y levantar planos de la parte que nos interesaba y que necesitábamos para la reconstrucción. El éxito de esta empresa no hubiese sido completo sin la colaboración generosa y entusiasta que me proporcionaron las autoridades españolas y especialmente D. Francisco Prieto Moreno, arquitecto Conservador de los Monumentos de Andalucía y Director General de Arquitectura del Ministerio de la Gobernación.

El viajero que, después de admirar las bellezas de Granada, se arriesga a tomar la tortuosa y polvorienta carretera que va en dirección Este, a través de las desoladas cadenas montañosas de Sierra María, al llegar al pueblo de Vélez Blanco, descubre la esbelta silueta del castillo de los Fajardo que se alza sobre un promontorio rocoso dominando una vasta llanura (Fig. 2). El cálido tono dorado de sus muros, que se yerguen en altivo contraste con el gris de las montañas, el azul brillante del cielo de Andalucía, las casas blanqueadas, apiñadas a sus pies, y la llanura poblada de olivos y viñedos, constituyen un panorama inolvidable. La imponente mole de muros y torres del castillo, extraordinariamente bien conservados en su forma primitiva, forman un polígono irregular. Justamente frente a la entrada principal se levanta una fortificación militar unida a las paredes del castillo por medio de dos arcos. Originalmente, había una rampa que conducía desde esta estructura a la puerta del castillo, que se abría a unos nueve metros y medio sobre el nivel del terreno. Esta entrada estaba defendida por un puente levadizo, que desapareció hace mucho tiempo, y por una pesada puerta de bronce fechada en 1515, vendida también en 1904 (Fig. 5) (6). La silueta del conjunto del recinto

(5) V. LAMPÉREZ Y ROMEA, *Arquitectura Civil Española*, I, 1922, p. 289, publica un plano simplificado que se basa en una maqueta de madera del Castillo, propiedad ahora de don Iñigo Álvarez de Toledo, que según información debida a la amabilidad de D. Leopoldo Torres Balbás, no es un modelo del Castillo, sino una reproducción, hecha probablemente en Francia acaso por el tiempo de la venta en 1904.

(6) La puerta lleva el escudo de Fajardo rodeado de una guirnalda coronada por la cruz de Santiago, la inscripción DOMINUS CUSTODIAT INTROITUM TUUM ET EXITUM TUUM EX HOC NVC ET USQUE IN SECVLUM, la firma del autor y la fecha: *Luis me fecit ano de mil V^oVXXV*. Es propiedad de un coleccionista particular de la ciudad de Méjico.

amurallado, con sus impresionantes series de parapetos almenados, evoca las fortalezas típicas de Andalucía, las alcazabas de Almería y Guadix o el castillo de Jaén, edificadas por los moros durante los s. XIV y XV (7). Sin embargo, al aproximarse, se perciben detalles de un carácter mucho menos bélico. Vemos las ventanas, considerablemente amplias, que se abren aquí y allá; escudos de armas adosados a los bien tallados sillares; dos espaciosos miradores con arcos de medio punto sobre la entrada principal (Fig. 3) y, especialmente, un airoso paseador situado en lo alto y abierto al exterior, como en muchos castillos y palacios españoles de finales del XV y principios del XVI.

Al entrar en el castillo, se da uno cuenta inmediatamente de que sus muros no forman un patio de armas, sino que son más bien el cascarón de lo que podríamos llamar con más propiedad un palacio fortificado. Hoy en día el interior es una estampa de desolación y abandono. Las habitaciones han sido despojadas de toda decoración y mobiliario y los techos y los suelos se han hundido, como también algunas paredes medianeras. Sin embargo, el plano general se puede seguir aún: tres alas principales de planta irregular, que fueron en tiempos vivienda y dependencias, y la torre del homenaje, todas mirando hacia el patio central. Este era el patio de que estamos tratando, un espacio rectangular, ligeramente asimétrico que mide aproximadamente 16 por 13'50 metros (Fig. 4).

Las fotografías antiguas y el bosquejo que perteneció a Goldberg, juntamente con un estudio detallado de las paredes que subsisten del patio, nos dieron una información amplia y, en general incontrovertible, de la posición original de los distintos elementos de mármol. A lo largo de la pared más corta corría una doble galería de cinco arcos y en ese mismo lado estaba la entrada principal del patio. Cerca de ella había una escalera de mármol sencilla, que conducía al piso segundo en el cual una suntuosa portada, también de mármol, daba entrada a los espaciosos salones del Castillo: el salón del Triunfo y el salón de la Mitología (8). Todavía se puede distinguir, en la pared, la silueta de la puerta, en el sitio en que el mármol estaba empotrado en el muro, así como los agujeros donde iban las vigas de los techos (Fig. 9). La pared este, sin arcos ni puertas, terminaba en la segunda planta en una galería de seis arcos

(7) J. ORTIZ ECHAGÜE, *España: Castillos y Alcázares*, 1956, pls. 2, 19 y 23.

(8) El emplazamiento de estas habitaciones se puede reconocer todavía entre las ruinas. Sus nombres y lo que contenían anteriormente aparecen en las descripciones antiguas del Castillo, especialmente en Juan Rubio de la Serna, «El Castillo del Marqués de los Vélez y los Fajardos», en la *Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa*, IV (1903-1905), pp. 542-43, que dice usar como fuente un artículo de Federico de Motos en *La Correspondencia de España*, 16 de junio, 1902. Esta fecha debe ser incorrecta porque, a pesar de mis esfuerzos, no me ha sido posible encontrar esta referencia.

que coincidían con los arcos de la fachada. De esta forma constituían no un simple paseador abierto únicamente al exterior, sino una galería cubierta desde la cual se podía ver el patio por un lado y por el otro la vega de Vélez Blanco, que se pierde a lo lejos (Fig. 8). La pared de enfrente, o sea al oeste del patio, tenía tres pares de ventanas con ricos marcos de mármol, que también han dejado marcas de su existencia en el muro. Cerca de esta pared había un brocal de pozo de mármol, de forma exagonal (9), por el que se subía el agua de un aljibe excavado a la manera árabe, debajo del patio. La cuarta pared, al norte, estaba constituida por la torre del homenaje, cuya severidad se rompía únicamente por una pequeña ventana situada a una altura considerable. Debajo de esta ventana, y ligeramente hacia un lado, había un gran escudo rodeado por una guirnalda de frutas (Fig. 2) con las armas de D. Pedro Fajardo, el poderoso Marqués de los Vélez y fundador del castillo.

En la reconstrucción actual ha habido que hacer algunas modificaciones para adaptar el patio al espacio con que se contaba en el Museo. El cuadrilátero, ligeramente irregular, ha sido transformado en un rectángulo perfecto y los elementos arquitectónicos de los dos lados más largos se han intercambiado para que las tres series de ventanas pudieran instalarse en la pared lisa donde terminaba la parte antigua del Museo. Por razones semejantes se cambió la orientación de la escalera y una puerta pasó del segundo piso al primero (10). En el lado donde estaba la torre ahora aparecen en la planta principal una portada italiana y en la segunda planta una puerta, que vino también de Vélez Blanco, y adosado a ella un balcón también italiano. Tanto este balcón como la portada italiana son del mismo estilo y período que el patio (Fig 22) (11). Otros

(9) Este pozo, exactamente como aparece en la acuarela de la fig. 5, puede verse actualmente en una de las casas de Vélez Blanco. Cuatro pilastras de mármol, que probablemente servían de soporte a la arquería exterior, han sido empleadas para decorar el quiosco de la música de la villa.

(10) La silueta de la parte rectangular de la fig. 21 puede apreciarse en la acuarela de la fig. 5 y en la fotografía de la fig. 8.

(11) El balcón (56.234.25), con trabajo de celosía y tallas decorativas de singular belleza, ofrece elementos comparables con algunos detalles arquitectónicos de Perugia, Siena y Roma, siguiendo la tradición de Baldassare Peruzzi y Antonio de Sangallo. Debe datar del primer cuarto del siglo XVI. Se conservan muy pocos balcones semejantes y es posible que éste no fuese un balcón exterior, sino una cantoría situada originalmente en el interior de una iglesia.

La portada (58.121), tallada en mármol de Carrara, presenta motivos ornamentales similares a los empleados por escultores de Toscana, tales como Silvio Cosini, Stagio Stagi y G. A. Montorsoli, en obras que datan entre 1530 y 1550. Como hasta ahora solamente se han encontrado elementos de comparación con altares y enmarcamientos de tumbas y prácticamente no existen en Italia portadas esculpidas con una riqueza semejante (exceptuando acaso Génova), cabe pensar que esta puerta fuese en su origen el marco de un altar del estilo que encontramos, por ejemplo, en la Catedral de Pisa (C. Aru, «Scultori della Versilia», *Arte*, XII, 1909, pp. 281-285 y R. Papini, *Catalogo delle Cose d'Arte e d'Antiquita d'Italia*; Pisa, 1912, pp. 55-57).

cambios han sido necesarios a causa de los requerimientos de la construcción moderna. Uno de éstos es la adición de una hilada de sillares de mármol entre los dos pisos, para darle mayor espesor y resistencia a los suelos requeridos en un museo, en lugar de los suelos y cubiertas de madera que había en el castillo. Aun cuando esta cubierta de madera y los azulejos de cerámica con brillantes colores y reflejo metálico, que cubrían las paredes de la escalera, ya no existen, el efecto colorístico no se ha perdido, sino que se ha reemplazado mediante el uso de un artesonado que cubre la galería del piso superior y que muestra entre las vigas un conjunto extraordinario de azulejos sevillanos del siglo XVI (Figura 10) (12).

Otra pérdida más lamentable es la de la balaustrada que debió coronar tres de las paredes del patio y que iba sobre el pesado entablamento de mármol, que consiste en un friso con una inscripción. Sobre él va una cornisa decorada con ovos y flechas de la que emergen varias gárgolas góticas de un tamaño considerable. Según el bosquejo que estuvo en posesión del vendedor, antes de desmontar el patio existía una balaustrada de mármol con pilastras labradas, semejante a la de la galería del segundo piso, que se elevaba sobre dicha cornisa. Hacia la segunda mitad del siglo XIX, cuando el castillo servía de alojamiento para algunos de los vecinos del pueblo, tanto la balaustrada como la cornisa se habían ya derrumbado, según muestran algunas fotografías antiguas del patio "in situ", una de ellas fechada en 1881, en las que aparece un tejado provisional directamente sobre la inscripción. El testimonio proporcionado por la acuarela de Goldberg es corroborado por Federico de Motos, historiador de la localidad, que describe el patio teniendo un parapeto sobre la cor-

(12) Este gran conjunto de cerca de dos mil azulejos de cuenca, de dos por tabla, que estuvo instalado desde 1920 en uno de los techos de la casa de Myron C. Taylor en Nueva York, fue donado al Museo Metropolitano en 1960. Los motivos y los colores son característicos de los azulejos sevillanos fabricados entre 1530 y 1550. Azulejos análogos aparecen en los techos de diversos edificios de ese período, tales como el claustro del Convento de Santa Clara de Sevilla y las naves laterales de la iglesia de Alcalá del Río (J. HERNÁNDEZ DÍAZ, A. SANCHO CORBACHO, *Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla*, 1939, v. I., fig. 97.), así como en el zócalo de la Casa de Pilatos y el Convento de la Madre de Dios en Sevilla (A. SANCHO CORBACHO, *La Cerámica Andaluza*, 1953, y «Los azulejos de la Madre de Dios», *Archivo Español de Arte*, XXII (1949) pp. 233-237). Hasta ahora no ha sido posible el hallar la procedencia de este gran conjunto de azulejos que, probablemente, viene de algún edificio importante. Para el planeamiento de su instalación hemos seguido el esquema del claustro de Santo Clara gracias a una fotografía amablemente proporcionada por Antonio Sancho Corbacho. No hay razón para creer que un techo semejante embelleciese en otro tiempo los techos de vigería de Vélez Blanco. Los azulejos de reflejo metálico del zócalo de la escalera andan dispersos; algunos están en el Museo de Valencia de Don Juan en Madrid y otros han ido a parar a colecciones particulares de España.

nisa (13). Los únicos elementos de este parapeto que existen todavía son cuatro postes labrados, que en la casa de Blumenthal fueron empleados como pilastras decorativas en la escalera y que se han vuelto a usar de esta forma en la instalación actual (Fig. 48).

Una de las características más prominentes del patio es la inscripción, que grabada en bellas letras mayúsculas corre a lo largo de la cornisa. Afortunadamente, el texto está completo. En lengua latina proclama el nombre y los títulos del fundador del castillo y nos da, así mismo, la fecha exacta de la construcción del edificio: PETRUS FAGIARDUS, MARCHIO DE VELIZ PRIMUS: AC REGNI MURCIE QUINTUS PREFECTUS SUE PROSAPIE HANC ARCEM IN ARCE TITULI EREXIT: CEPTUM OPUS ANO AB ORTU CRISTI MILLESSIMO QUINGENTESSIMO PERFECTUM ANNO QUINTODECIMO SUPRA MILLESIMUN AC QUINGENTESSIMO. ("Pedro Fajardo, primer Marqués de Vélez y quinto Gobernador del Reino de Murcia de su linaje, erigió este castillo como castillo de su título. Esta obra fue comenzada el año 1506 después de Cristo y terminada en el año 1515".)

PEDRO FAJARDO, EL FUNDADOR

La mejor estampa de la personalidad, la educación y los gustos del Marqués de Vélez nos la dan las muchas cartas que han subsistido de su maestro y amigo de toda la vida, Pedro Mártir de Anghiera (14). Así

(13) JUAN RUBIO DE LA SERNA, *op. cit.*, p. 540: «En el arquitrabe, orlado de frutas y hojarascas y circundando el patio, debajo de una airosa cornisa aparecen en grandes caracteres romanos los títulos del fundador y la fecha de la construcción sirviendo de remate una bonita balaustrada del mismo mármol. En los ángulos había grandes canalones (gárgolas) representando figuras mitológicas, que se desmontaron por su peso excesivo y el desnivel de alguna columna».

Los precedentes de este remate dentro de la arquitectura española deben buscarse tanto en edificios del gótico Isabelino como en los de principios del Renacimiento, tales como la Casa de las Conchas de Salamanca, el Castillo de Rota en Cádiz (V. LAMPÉREZ Y ROMEA, *op. cit.*, I, p. 296, fig. 318), el Colegio de Santa Cruz de Valladolid y el Palacio de Cogolludo, Guadalajara. Teniendo en cuenta estos edificios, en los que los elementos arquitectónicos góticos y renacentistas aparecen combinados con toda libertad, la presencia de un remate con balaustrada coronando el patio de Vélez Blanco no resulta contradictoria.

(14) La fuente de información principal de la vida de Pedro Fajardo son unas doscientas cartas dirigidas a él por P. Mártir (1455-1526) entre 1494 y 1525. Fueron publicadas por primera vez en la lengua latina original en Alcalá de Henares en 1530 y recientemente, traducidas al castellano, por José López de Toro en la serie *Documentos inéditos para la Historia de España*, vols. IX-XII, Madrid, 1953-57. Otros detalles se pueden encontrar en una monografía excelente, obra de J. A. TAPIA, titulada *Vélez Blanco*, 1959, que se basa en material encontrado en archivos locales y en fuentes históricas. Las cartas de Pedro Mártir han servido también de base, en gran parte, para el esquema biográfico dedicado a Fajardo por GREGORIO MARAÑÓN en *Los tres Vélez*, obra póstuma publicada en 1960. La utilidad de este estudio está menoscabada, desgraciadamente, por la abundancia de inexactitudes y de citas erróneas.

por ejemplo: en una carta del 8 de agosto de 1507 captamos la imagen del bien portado joven que, con gran pompa y circunstancias, cabalgó para darle la bienvenida a Fernando II de Aragón a su vuelta de las guerras de Italia: “Nuestro Pedro Fajardo, Gobernador de Murcia —a quien vulgarmente se llama Adelantado— apenas se enteró de que el Rey había llegado a Valencia, próxima a su señorío, acompañado de un séquito de más de quinientos caballeros, voló a su encuentro. Cuéntanse maravillas acerca de su atuendo, elegancia y riqueza y de la de sus acompañantes. Los vecinos de Valencia y de Oriol quedaron maravillados de los grandes dispendios que se hicieron. No hacen otra cosa que hablar de la amable y liberal esplendidez del joven”.

Un mes más tarde, los esfuerzos de Fajardo recibieron reconocimiento oficial: un decreto firmado por la reina Juana de Castilla en Medina del Campo el 12 de Septiembre de 1507, elevándolo a la dignidad de Primer Marqués de Vélez y haciéndolo así uno de los nobles de más alto rango del reino de España (15).

D. Pedro Fajardo y Chacón, para darle su nombre completo, no era un recién llegado a la Corte. Su padre, Juan Chacón, fue contador general de Castilla, puesto de gran influencia que le confería la confianza y afecto de la reina Isabel, cosa concedida a muy pocos. En cuanto a su madre, era Doña Luisa Fajardo, dama de la reina y la última de una familia poderosa que había gobernado durante casi un siglo, como representantes directos de la Corona, una de las provincias más ricas de España, el antiguo reino moro de Murcia. En las capitulaciones matrimoniales de Doña Luisa Fajardo con Don Juan Chacón, firmada en 1477, doña Luisa, hija mayor del tercer Gobernador y Capitán General de Murcia, recibió el privilegio de transmitir el apellido de Fajardo a su primogénito juntamente con el título de Gobernador o Adelantado (16).

Don Pedro debió nacer en 1478, poco después de haber conseguido Fernando de Aragón e Isabel de Castilla la unidad de la España Cristiana, con lo que dio comienzo una nueva era en su historia. Dos de los acontecimientos más importantes de su tiempo tuvieron lugar durante su infancia. Uno fue la última aventura caballeresca de la España medieval: la conquista del Reino de Granada. El otro fue la más grande epopeya de la Edad Moderna: el portentoso descubrimiento de “los antípodas del Oeste” que Colón describía en la Corte de los Reyes Católicos después de cada uno de sus viajes, con detalles a menudo recopilados en las cartas de Pedro Mártir.

(15) El texto del decreto (*Archivo General de Simancas, Registro General del Sello*, Sept. 12. 1507) aparece copiado íntegramente por G. Marañón, *op. cit.*, p. 58, nota 14.

(16) Cf. J. TAPIA, *op. cit.*, p. 137.

Fajardo creció y se educó en el círculo inmediato a los monarcas. De muchacho formó parte del grupo más selecto de los hijos de los grandes de España elegidos por la reina para estudiar humanidades, no en la Universidad de Salamanca, sino en privado, en manos de Pedro Mártir. Mártir era un brillante intelectual italiano, humanista e historiador, que había sido introducido en la Corte por el segundo Conde de Tendilla, embajador extraordinario cerca del Papa en 1487 (17). En esta “academia para jóvenes nobles”, Fajardo tuvo entre sus compañeros al Duque de Braganza, al Duque de Villahermosa (primo del rey) y a don Luis Hurtado de Mendoza, hijo del Conde de Tendilla y futuro Marqués de Mondéjar, con el cual iba a compartir una amistad para toda la vida. Durante varios años, bajo la supervisión de Mártir, aprendió a leer y a gozar de los clásicos y a expresarse en un latín flúido y bello, un latín del que estaba tan orgulloso que en 1500, cuando dejó la academia y se retiró durante cierto tiempo a Murcia, le pidió a su maestro que le permitiese seguir empleándolo en su correspondencia, para no correr el riesgo de olvidarlo (18).

Al morir su padre en 1503, Pedro Fajardo recibió la confirmación del título de Adelantado, abandonó la Corte y estableció su residencia en Murcia, la capital de sus dominios. Acababa de cumplir veinticinco años. Por las cartas de su mentor sabemos que era un joven dotado de una ambición ardiente y de una imaginación exaltada, así como de una desusada inclinación por el estudio (19). También brillaba su talento como orador y como caudillo militar y era cortés y culto y tan aficionado a la lectura y a escribir poesía como a la caza y la justa. A estas cualidades se podía añadir una fortuna digna de consideración, como vemos por lo que hizo notar Antoine de Lalaing, un noble que acompañó a Felipe el Hermoso en su primer viaje a España en 1501, que el capital del gobernador de Murcia ascendía a 14.000 florines al año, cantidad superada únicamente por el gobernador de Andalucía (20).

Los comienzos de Fajardo no fueron fáciles. La región bajo su jurisdicción, parte como representante de la corona de Castilla y parte como el señor feudal más poderoso de la provincia, había sido durante siglos una zona fronteriza invadida a menudo por los moros que ocupaban el reino de Granada. Diez años después de la rendición de ésta todavía había con frecuencia escaramuzas y revueltas, especialmente a lo largo de la costa de Almería y Cartagena y en los pasos de las montañas. La última

(17) Véase J. M. MARIÉJOL, *Un lettré italien à la cour d'Espagne (1488-1526): P. Martyr d'Angheria, sa vie et ses oeuvres*, París, 1887.

(18) P. Mártir, 27 de septiembre, 1500 (*Documentos IX*, p. 413).

(19) P. Mártir, 29 de abril, 1499 (*oDocuments, IX*, p. 386).

(20) J. GARCÍA MERCADAL, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, 1952, I, p. 491.

rebelión tuvo lugar en 1500 y fue sofocada con la ayuda de Fajardo, quien con rápida iniciativa, atacó por la espalda a los moros y salvó al rey de caer en manos de los rebeldes (21).

Sin embargo, a pesar de lo distinguido de su actuación, las dificultades más serias que tuvo D. Pedro tuvieron lugar en sus relaciones con la autoridad real. Desde su matrimonio en 1469, los reyes habían controlado siempre con gran severidad las ambiciones de los nobles feudales que no se atenían a reglas, y desde los primeros días de su gobierno Fajardo experimentó el peso de la mano de Isabel. Menos de tres semanas después de la muerte de su padre tuvo que consentir, aun a pesar suyo, en devolverle a la corona la más preciada de sus posesiones: el puerto de Cartagena, de gran importancia estratégica y que su abuelo había recibido como tributo personal del rey Enrique IV de Castilla en 1466. A cambio de él, Fajardo recibió un grupo de villas moras situadas en el valle de Vélez juntamente con las tierras a su alrededor. La más importante de estas villas fortificadas era Veled-Albiad o Vélez Blanco, la fortaleza mora de mayor importancia que se había rendido a los reyes en 1488.

El tener que renunciar a Cartagena no fue la única desilusión de Fajardo. Seis meses más tarde su honor sufrió una humillación aún mayor cuando la reina le hizo saber que como castigo por la arbitrariedad con que había manejado los asuntos militares en Murcia, quedaba relevado de sus obligaciones como gobernador y obligado a vivir a cinco millas de la Corte y a seguir los continuos cambios de residencia de ésta. Este destierro y cesantía no duraron mucho. El 26 de noviembre de 1504 Isabel murió y menos de un mes más tarde don Pedro hizo que Doña Juana revocase la sentencia.

Los historiadores locales nos cuentan que Fajardo llegó a Vélez Blanco a principios de 1505 para tomar posesión oficial de sus nuevas tierras (22). Aparece claro el que éste fue el momento en que se decidió a fijar allí su residencia y a erigir su propio castillo sobre los cimientos de la antigua fortaleza mora. Probablemente lo que tenía pensado era edificar un castillo-palacio semejante a los que algunos de los nobles de más alto rango de la generación anterior de España habían levantado en Castilla: el castillo de Manzanares el Real, cerca de Madrid (Fig. 11), sede del Duque de Infantado, o el de Cuéllar, en la provincia de Segovia, sede del Duque de Albuquerque. En 1506 se dio comienzo a la construcción, desafiando las repetidas admoniciones reales en contra de tales castillos y, seguramente, como un gesto de poderío personal y de independencia más

(21) P. Mártir, 16 de julio, 1500 (Documentos, IX, p. 410).

(22) Véase Tapia, *op. cit.*, pp. 176-180.

que como defensa en contra de las insurrecciones de los moros cada vez más débiles.

Su ambicioso proyecto no paraba aquí. Dos años después se divorció de su primera mujer, que no le había dado ningún heredero, y el 14 de febrero de 1508 se casó con doña Mencía de la Cueva y Toledo, directamente emparentada con tres de los nobles más poderosos de España: hija del Duque de Albuquerque, una Mendoza de la Vega por parte de su abuela y cuñada del Duque de Alba. De esta forma, las armas de Fajardo (23) —tres matas de hortigas verdes surgiendo de tres rocas sobre el mar— se pudieron poner al lado de las de los duques de Albuquerque, con un dragón saliendo de una cueva, un borde decorado con escudos y el “motto” de los Mendoza de la Vega, “Ave María” (Figs. 12 y 13).

EL ARQUITECTO DEL CASTILLO

No se conoce el nombre del arquitecto encargado por Pedro Fajardo de la construcción del castillo de Vélez Blanco, pero aunque supiésemos su nombre, éste no podría decirnos mucho más de lo que podemos colegir estudiando el edificio mismo.

Los motivos decorativos típicamente españoles (tales como los numerosos escudos de armas extendidos por toda la fachada), y un cierto número de detalles en la estructura (como son las pilastras exagonales del paseador, decoradas con bandas de bolas (Fig. 14), y el uso de arcos rebajados y techos planos de madera con las vigas al aire en las galerías del patio), muestran claramente la presencia de un maestro español formando en la arquitectura gótica tradicional (24). El patio mismo, tan íntimamente ligado al resto del castillo, fue planeado, sin duda alguna, por un arquitecto español y su estructura no se puede explicar sin relacionarla con la arquitectura de todo el edificio.

Otro edificio fundado por Fajardo y que estaba aún en proceso de construcción en 1506, el año en que se empezó el castillo, pudiera darnos la clave de la identidad del arquitecto. Se trata de la suntuosa capilla de los Fajardos en la catedral de Murcia (Fig. 15) que había sido comenzada unos años antes por el padre de don Pedro y que, según la inscripción que va bajo la cúpula, fue terminada por el hijo el 14 de oc-

(23) Las hortigas de Fajardo se refieren a Santa María de Hortiguera, en Galicia, desde donde Juan Fajardo (m. 1396) marchó al sur a luchar contra los moros por su señor Don Enrique IV de Castilla. Su hijo, Alfonso Yáñez Fajardo, fue el primer Adelantado de Murcia en 1383. Véase A. A. GARCÍA-CARAFFA, *Enciclopedia heráldica y genealógica hispano-americana*, Madrid, 1929, v. 33, pp. 29-39.

(24) Comparaciones con detalles similares se pueden encontrar en el Castillo de Manzanares el Real, el Castillo de Cuéllar, el Palacio del Infantado de Guadalajara o la Casa de Las Conchas de Salamanca.

tubre de 1507 (25). Aun cuando esta obra es también anónima, su estilo nos dice mucho. Es un ejemplo espléndido de la arquitectura gótica y su planta poligonal imita la de las famosas capillas de don Alvaro de Luna en Toledo y del Condestable de Castilla en Burgos, ambas de la segunda mitad del siglo XV. Su decoración muestra los elementos favoritos del "Estilo Isabel": esa extraordinaria combinación de formas góticas y moriscas de los edificios españoles del tiempo de Isabel la Católica. En la riqueza de la ornamentación, que cubre casi por completo las paredes de la capilla, encontramos el profuso follaje, los complicados pináculos góticos, los arcos rebajados, las series de bolas apretadas unas junto a otras, los escudos heráldicos (a veces rodeados de guirnaldas de frutas), que aparecen también en el Palacio del Infantado de Guadalajara y en el Colegio de San Gregorio de Valladolid. Si juzgásemos la capilla de los Vélez por estos detalles, nos parecería que su arquitecto aprendió su oficio en la escuela de Burgos o en la de Toledo y que debió estar en contacto directo con los maestros más importantes del período isabelino, Simón de Colonia y Juan Guas. Sin embargo, esta versión más tardía del gótico español, interpretada por el maestro de la capilla de los Vélez, tiene más influencias moriscas, muy explicables si se considera que esta tradición había de ser más fuerte en esta región del Sur en la frontera misma del reino de Andalucía. Así pues, mezclados con los elementos góticos percibimos formas hispano-moriscas, tales como el fondo de apretadas hojas que hace resaltar el Crucifijo de la pared central; el uso de motivos completamente árabes en su origen, como son las pequeñas almenas y matacanes, y sobre todo, el ritmo que siguen los motivos ornamentales formando bandas horizontales claramente definidas.

Por todo esto, me inclino a atribuirle los planos del Castillo de Vélez Blanco al mismo arquitecto que construyó la capilla de los Fajardo, porque a pesar de las diferencias básicas entre las dos obras, su estilo arquitectónico es semejante en lo que concierne a la combinación de elementos góticos y moriscos. Esta característica se presenta con mayor claridad en el plano del patio, cuya falta de simetría no está en consonancia con el estilo puramente renacentista de la decoración en mármol, ni con la traza de los patios de la misma época que encontramos en los palacios de Castilla. Estos últimos, ya sean tardo-góticos o renacimiento, en la decoración son, por lo general, de forma cuadrada, con dos series de arcos en los cuatro lados y con una puerta central que comunica el patio con el exterior del edificio. En el de Vélez Blanco, por el contrario, la forma alargada, la pared con ventanas, la arquería en la pared más corta y la en-

(25) Véase E. TORMO, «La Capilla de los Vélez en la Catedral de Murcia». *Boletín de la R. Academia de la Historia*, Madrid, XC, 1927, pp. 263-278 y L. TORRES BALBÁS, *Arquitectura Gótica* (Ars Hispaniae, VII), 1962, p. 301.

trada en un lado en vez de en medio, son fisonomías que solamente se pueden explicar si se le compara con los patios árabes de Andalucía. Estos, como por ejemplo el de los Arrayanes en la Alhambra, son generalmente rectangulares, tienen ventanas en los muros y arcos en una o en las dos paredes más cortas y la puerta nunca está centrada, para evitar la vista directa del patio desde el zaguán (26). De acuerdo con la costumbre de la época, el arquitecto no tenía necesidad de estar presente durante los nueve años que tardó en construirse el castillo. Probablemente dibujó la traza del edificio y dejó la construcción en manos de un maestro de la localidad. Con toda seguridad los albañiles fueron reclutados entre la población mora de la región y esto se ve claramente en algunas peculiaridades en la técnica de construir; la cara posterior de algunos de los bloques de mármol fue completamente terminada antes de adosarlos al muro, de acuerdo con una técnica absolutamente mora (27).

La falta de clasicismo del planteamiento del patio, sugiere que en los comienzos se pensó en tallar los mármoles de acuerdo con el estilo Isabel, combinando motivos góticos y moriscos —en la forma que vemos en los patios del Palacio del Infantado de Guadalajara y en el de la casa de las Conchas de Salamanca (Fig. 16) y no en el estilo puramente renacentista tan conspicuo en sus elegantes capiteles, balaustradas y pilastras. Como nada en el resto del patio está en consonancia con el carácter tan perfectamente italiano de la decoración, se puede llegar a la conclusión de que toda la parte de mármol no fue planeada por el arquitecto de Fajardo, sino que es el resultado de un cambio de idea del marqués mismo. Indica un deseo puramente intelectual de rodearse de un conjunto arquitectónico evocador del mundo clásico y del esplendor de los grandes palacios italianos contemporáneos. Pero si como parece, don Pedro Fajardo no estuvo nunca en Italia, ¿cuáles fueron las circunstancias que le llevaron a tomar esta decisión?, ¿dónde encontró artistas italianos que pudieran llevar a cabo sus deseos y cuáles fueron los modelos que siguieron? Las respuestas a estas preguntas hay que buscarlas, en mi opinión, en un acontecimiento de una importancia crucial: la construcción del palacio-castillo de la Calahorra por D. Rodrigo de Vivar y Mendoza, primer marqués del Cenete. Su historia es bien conocida a través de los estudios de Alizeri, Justi, Lampérez y Gómez-Moreno, y puede resultar sorprendentemente paralela a la historia, aún desconocida, del patio de Vélez Blanco.

(26) V. LAMPÉREZ Y ROMEA, *op. cit.*, V. I., pp. 120 y 175.

(27) Debo esta información al notable arabista Jesús Bermúdez Pareja, que visitó el Castillo conmigo en 1959.

EL CASTILLO-PALACIO DE LA CALAHORRA

Don Rodrigo de Vivar y Mendoza (emparentado con la mujer de Fajardo a través de su abuela) era el mayor de dos hijos reconocidos de D. Pedro González de Mendoza, "El Gran Cardenal", Primado de España y fundador, entre 1487 y 1491, del primer edificio del renacimiento en España: el colegio de Santa Cruz de Valladolid. El arquitecto particular del Cardenal Mendoza, Lorenzo Vázquez de Segovia, empleó en la fachada elementos tomados directamente de palacios toscanos y boloñeses. Al igual que su padre y que otros miembros de la familia Mendoza (28), D. Rodrigo era un patronizador entusiasta de las formas italianas recién importadas y que sus contemporáneos llamaban "a la antigua" para diferenciarlas del estilo moderno, o sea gótico. En 1509, tres años después de comenzado el castillo de Vélez Blanco, D. Rodrigo le encargó a Vázquez la construcción de un castillo en la Calahorra. Visto desde fuera, este castillo es una fortaleza cuadrada rodeada de torres redondas y de matacones (Fig. 19), pero en el interior de este austero edificio castellano, D. Rodrigo, que había pasado varios años en Italia, quiso tener un verdadero palacio italiano con un patio con arcos al estilo lombardo y una profusión de mármoles esculpidos (Fig. 17).

El escaso conocimiento que tenía Lorenzo Vázquez de las nuevas formas del renacimiento, no era suficiente para la empresa ni tampoco lo eran los artesanos locales especializados en el trabajo en piedra. Esto hizo que la labor del arquitecto quedase supeditada a la construcción del cascarón fortificado del castillo y algunas de sus dependencias, mientras que un arquitecto y escultor italiano fue contratado para ir a la Calahorra y completar el interior. Este maestro fue Michele Carlone, uno de los mejores entre los muchos arquitectos-escultores lombardos establecidos en Génova y que trabajaban por toda la costa de la Liguria de Savona a Carrara.

Numerosos documentos nos informan de la historia de la construcción de este patio con gran detalle (29). Carlone llegó en diciembre de 1509,

(28) Pocos años antes, el Cardenal-Arzbispo de Sevilla, don Diego Hurtado de Mendoza, le había encargado la talla de los mármoles para la tumba de su primo, el Gran Cardenal Don Pedro de Mendoza, a un escultor italiano. El resultado de esta comisión fue quizás el monumento más temprano de arquitectura y escultura italiana en España: el imponente sepulcro de mármol, erigido entre 1.500 y 1.504, en la Catedral de Toledo y que sin duda alguna está inspirado en las tumbas del Bregno en Roma.

(29) Los documentos que se refieren a la Calahorra fueron publicados por F. ALIZERI en *Notizie dei Professori del disegno in Liguria*, v. 5, 1877, pp. 76-82, *Kunstsammlungen*, XII (1891), pp. 174-80, y «Der Baumeister der Schlosses La Calahorra», *ibidem*, pp. 224-226. En años sucesivos, otros estudios importantes

aproximadamente; unas semanas más tarde les enviaba a sus colegas lombardos, instalados en Génova, varios dibujos y medidas con el encargo de tallar el marco de una portada, balaustradas, capiteles y bases para veinticuatro columnas que habían de ser de buen mármol de Carrara, éstos y otros encargos llegaban a la Calahorra y todavía se los puede distinguir en el segundo piso del patio.

Aun cuando los pedidos de Carlone se habían llevado a cabo con considerable rapidez, el Marqués, que ansiaba ver su castillo terminado sin tardanza, decidió traer de Italia todo un grupo de trabajadores. El 6 de junio de 1510, se firmó un contrato con siete marmolistas, cuatro de Lombardía y tres de Liguria, para que se trasladasen a España para trabajar bajo la dirección de Carlone. El tiempo límite para verificar esta comisión era el de un año. A los ligures se les conocía simplemente como “laboratores” y venían de Porto Maurizio, cerca de Génova, pero los lombardos parece ser que eran expertos en diseñar y en construir, por lo cual eran llamados “magistri de muro” (arquitectos) y “magistri antelami” (escultores). Tres de éstos eran de Gandria, un pueblo situado en el borde Este del Lago de Lugano: Egidio y Giovanni de Gandria de la Verda y Baldassare de Gandria de Pedraccis, y el último, Pietro Antonio de Curto, procedía de Carona, un pueblo situado en el Monte San Salvatore, al Sur de Lugano y dominando el lago. A los ligures se les pagaban tres ducados al mes y a los lombardos siete y medio, mientras que Egidio de Gandria, que hacía de capataz del grupo, recibía ocho ducados.

La parte efectuada por estos maestros se puede distinguir claramente en la Calahorra porque no empleaban mármol de Carrara, sino la piedra arenisca de la localidad. Parte de este trabajo son marcos de ventanas y puertas con elementos figurativos que debieron seguir dibujos dados por Carlone, porque son muy semejantes a los de una puerta de mármol, ahora en el museo Victoria y Alberto de Londres, ejecutada por él en 1503 para el palacio Pallavicino en Génova (30). Otras puertas son distintas de forma y decoración y es posible que reflejen motivos privativos de Egidio de Gandria y sus colaboradores.

Con el impulso dado por la llegada de los italianos el trabajo marchó a la velocidad requerida, incluso contando con que Carlone parece ser que se marchó a mediados de 1511. El primero de septiembre de 1512, una bella fuente de mármol italiano fue contratada en Génova a los es-

fueron escritos por V. Lampérez, «El Castillo de La Calahorra», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXII (1914) pp. 1-28, y M. GÓMEZ-MORENO, «Sobre el Renacimiento en Castilla. I. Hacia Lorenzo Vázquez», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, I, (1925), pp. 32-40.

(30) Sobre la atribución de la puerta del Victoria and Albert Museum a Michele Carlone, véase R. W. LIGHTBOW, «Three Genoese Doorways», *The Burlington Magazine*, CIII, (1961), p.142, ill.

cultores Antonio y Pietro da Carona, probablemente para ser colocada en medio del patio (31). Esta fecha indica que el castillo debería estar ya terminado o a punto de acabarse.

No hace falta mucha imaginación para comprender la impresión que debió producirle a Pedro Fajardo el palacio de la Calahorra, que sin duda tuvo ocasión de visitar siendo como era de un pariente de su mujer. Puede ser que Fajardo no captase por completo la belleza y las proporciones de la arquitectura renacentista italiana creada por Carlone, pero no cabe duda de que debió admirar y envidiar la magnificencia de puertas y ventanas, con toda la riqueza equilibrada de su decoración clásica, que le da una aureola de elegancia refinada y extranjera.

Acaso su reacción fue más allá de simple admiración; es posible que la Calahorra ejerciese una influencia directa en la decoración de Vélez Blanco. Esta posibilidad se hace más patente si se comparan los patios de los dos castillos-palacios. El patio de la Calahorra, en su serena dignidad, parece el de un palacio de principios del renacimiento en el Norte de Italia. De una regularidad perfecta: planta cuadrada y lados iguales en longitud y distribución de elementos arquitectónicos y decorativos consistentes en una galería doble con bellos arcos de medio punto, a la italiana, con los escudos heráldicos de las familias Mendoza y Fonseca, rodeados de guirnaldas de frutas, situados en las enjuntas. La inscripción, en latín, corre a lo largo de la galería del segundo piso y sobre ella va una cornisa de mármol con cabezas de león al estilo clásico. Las cubiertas de las galerías son bóvedas de crucería típicamente italianas, apoyadas en ménsulas labradas y la galería superior lleva una balaustrada clásica sencilla. También se observan en este patio algunos detalles típicamente genoveses, como son las bandas blancas y negras entre las dos galerías y sobre la superior, y la escalera monumental que surge del centro de uno de los lados del patio.

En contraste con el patio de la Calahorra, la estructura fundamental del de D. Pedro (Fig. 18) muestra el espíritu del arquitecto más dentro de la tradición española en su planta asimétrica, el uso de gárgolas góticas, los artesonados planos de las galerías y los arcos rebajados. Sin embargo, muchos de los elementos decorativos son muy semejantes a los de la Calahorra. Entre ellos están el friso con la inscripción en latín, los escudos heráldicos en las enjuntas de los arcos, la balaustrada del segundo piso con pilares labrados que sirven de base a las columnas y, lo más importante, la profusión de ornamentación esculpida en el mármol —so-

(31) F. ALIZARI, *Notizie*, 1877, v. 5, pp. 79-82. La fecha queda confirmada por el hecho, que sabemos a través de las cartas del Conde de Tendilla, que en 1513 el Marqués del Cenete y su mujer estaban ya viviendo en La Calahorra (M. GÓMEZ-MORENO, en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, I, 1925, p. 34).

bre todo en la de los marcos de puertas y ventanas con motivos decorativos que pertenecen sin duda al renacimiento italiano. Pero mientras la parte decorativa de la Calahorra fue labrada en mármol de Carrara o en piedra de la localidad, la de Vélez Blanco es toda de mármol blanco de las canteras de Macael, en las montañas de Filabres, al Norte de Almería. En la elección de este material de construcción, D. Pedro o su arquitecto demostró un profundo conocimiento de las tradiciones moras de la región, porque el mármol de Macael —de grano algo más grueso que el de Carrara— fue empleado a menudo por los moros en columnas y capiteles labrados y también en los pavimentos y fuentes de los palacios de Granada.

La idea de transformar la estructura básica española del patio en este espléndido ejemplo de la nueva moda venida de Italia, debió venir, casi con seguridad del palacio de D. Rodrigo. Pero en lo que respecta a la ejecución, ¿dónde encontró D. Pedro escultores italianos? ¿Pudieron éstos venir de la Calahorra al igual que la idea? Al no contar con documentos equiparables a los de la Calahorra, la única forma de llegar a conclusiones es a través del estilo, para lo cual hay que estudiar al detalle todos los motivos decorativos.

LOS RELIEVES DE VELEZ BLANCO

Al entrar ahora en el patio, hay que tratar de imaginarse cómo deberían resaltar estos relieves, tallados en un mármol de luminosa blancura, en contraste con el tono dorado y cálido de la piedra de sillería de la torre del homenaje. A este contraste le añadía aún más variedad el hecho de ser los lados diferentes. El patio debía presentar más bien el aspecto festivo de un patio de honor destinado a torneos, juegos y toda clase de festivales como los que se celebraban en la época medieval, más que la severa dignidad del patio de un palacio.

El efecto decorativo, entonces como ahora, lo da la riqueza de los ornamentos escultóricos, en su vivaz despliegue de flora y fauna fantástica, que cubren con profusión el intradós y las enjuntas de los arcos, los pilares de la balaustrada y, especialmente, los marcos de puertas y ventanas. La movida silueta de los capiteles y su decoración realizada en alto relieve producen fuertes efectos de luz y sombra que contrastan con la superficie lisa de las columnas, las balaustradas y los arcos formados por moldaduras sencillas. La decoración va en completa consonancia con la parte arquitectónica y demuestra un gusto selecto en la elección de ornamentos y en su organización especial.

Tanto los elementos arquitectónicos como los escultóricos del patio reflejan la fase más refinada y caprichosa de principios del renacimiento italiano: la que floreció en las dos últimas décadas del siglo XV y en los primeros años del XVI. Fue durante este período cuando la tranquila serenidad y elegancia de las obras creadas por Brunelleschi, Donatello y Michelozzo en Florencia, dio paso a una exuberante variedad decorativa desarrollada por otros maestros más jóvenes, tales como el sienés Francesco di Giorgio y el Florentino Giuliano da Sangallo. El estilo creado por ellos es más analítico y los motivos ornamentales son inventados o, con más frecuencia, tomados de monumentos de la antigüedad clásica en combinación con detalles naturalistas —follaje, pájaros, monstruos, medallones, vasos, etc.— que eran populares entre los artistas del Norte de Italia, especialmente de Lombardía, como los milaneses Ambrogio Barocci y Giovanni Antonio Amadeo.

La afición por este tipo de decoración tan rico, a menudo llamado “a la lombarda”, se extendió por toda Italia, llegando en el Sur hasta Roma y Nápoles, pero donde alcanzó su mayor perfección e importancia fue en algunos de los edificios más famosos de este período en el Norte de Italia. El primero es el palacio del Duque de Montefeltro en Urbino, en el cual trabajaron juntos artesanos toscanos y lombardos. Más tarde, aparece en las iglesias y palacios de inspiración lombarda en Venecia misma y en otras ciudades de la misma región, entre ellas Verona y Vicenza, y aun más tarde en los palacios de Ferrara.

La parte más suntuosa del patio de Vélez —las tres series de ventanas enmarcadas y relacionadas por medio de una moldadura horizontal sencilla— muestra sin duda alguna una afinidad de organización y gusto con la arquitectura veneciana de finales del siglo XV (Fig. 20). No creo que exista en la arquitectura española ningún precedente que pueda relacionarse con la disposición y el efecto dramático que producen esta serie de ventanas apareadas. Por el contrario sus precedentes se encuentran en algunas fachadas de palacios venecianos de finales del siglo XV, como son el Manzoni-Angarán y el Piovene, que tienen ventanas dispuestas unas sobre otras y los espacios lisos de pared entre ellas, en el sentido vertical, están cortados por la línea horizontal de las moldaduras de mármol (32).

Las ventanas terminadas en arcos son típicas de la arquitectura lombarda en general, pero esta combinación de ventanas con arcos en el piso superior y ventanas cuadradas debajo de ellas aparece especialmente en Venecia, en donde se siguieron empleando hasta el primer cuarto del

(32) Véase A. VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*, 1924, v. 82, fig. 546 y P. PAOLETTI, *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, 1893, pt. 2, p. 252, fig. 185 y pl. 102.

siglo XVI, aun cuando en ellas la decoración no es tan rica y complicada. La suntuosa ornamentación esculpida en 1495 por Tommaso da Lugano y Bernardino da Como para la Loggia del Vescovado en Vicenza (33), parte de los relieves del palacio ducal de Venecia terminados hacia 1500 (34), y muchos marcos de ventanas y portadas en Verona presentan gran similitud con la decoración de las pilastras de los paneles tallados de las ventanas del patio de Vélez. En los edificios citados encontramos también arcos sencillos sobre las ventanas, en contraste con la riqueza ornamental que las rodea y que produce un efecto más pictórico que estructural. También se pueden encontrar precedentes en la Italia del Norte para los altos dinteles, con paneles decorativos en parejas, que van sobre los arcos de las ventanas de Vélez Blanco. Tanto en detalle como en proporciones se asemejan a las portadas genovesas, una de las cuales está en el Palazzo Cattaneo del Grillo, esculpida entre 1504 y 1508 por el artista lombardo Antonio della Porta (35).

Las distintas formas de las ventanas hallan un eco en las de las puertas (Fig. 22). La línea rectangular de las ventanas bajas se repite en la puerta principal del patio, mientras que la línea de las ventanas superiores se refleja en la portada, terminada en un arco de medio punto que aparece ahora en el segundo piso de la pared Oeste. Ambas puertas tienen antecedentes en el Norte de Italia. La puerta arqueada se asemeja a algunas portadas del siglo XVI en Bérgamo (36), mientras que el entablamento de la otra se puede comparar con la portada principal del Palazzo Prosperi de Ferrara, edificado poco después de 1500 (37). El balcón de este palacio es casi idéntico a la balaustrada empleada como remate, como la que tenía el patio en el castillo, se encuentra en edificios lombardos contemporáneos, entre los cuales está la iglesia de la Incoronata de Lodi, terminada por Amadeo en 1513 (38). La tercera puerta del patio, que ahora sirve de entrada a la galería de la planta baja y que probablemente procede del Salón del Triunfo, muestra una forma diferente de las otras dos con un arco rebajado al estilo español. El extraordinario grosor de esta portada da una idea fidedigna del espesor de las paredes del castillo, que son como las de una fortaleza.

(33) J. BAUM, *Baukunst und dekorative Plastik der Frührenaissance in Italien*, 1926, pl. 91 y como estudio reciente: G. ZORZI, «Architetti e Scultori dei Laghi di Lugano e di Como a Vicenza nel secolo XV», en *Architetti e Scultori del Quattrocento* («Arte e Artisti dei Laghi Lombardi», I) 1959, p. 354.

(34) P. PAOLETTI, *op. cit.*, pt. 2, p. 155 and pls. 81-86.

(35) O. GROSSO, *Portali e Palazzi di Genova*, n. d., pl. VII. La portada fue esculpida hacia 1504-8 por Antonio della Porta.

(36) F. SCHOTTMÜLLER, *Wohnungskultur und Möbel der Italienischen Renaissance, Stuttgart*, 1921, figs. 530-31: dos portadas de piedra arenisca gris en el Kaiser Friedrich Museum de Berlín.

(37) A. VENTURI, *op. cit.*, p. 443, fig. 425.

(38) A. VENTURI, *op. cit.*, p. 639, fig. 597. Véase también la nota 13.

Entre todos los elementos arquitectónicos renacentistas del patio, los que dan una idea más perfecta de los modelos clásicos tomados como inspiración, son sus capiteles (Figs. 24-26 y 28-29). Estos constituyen un ejemplo perfecto de la deliciosa variedad, llena de gracia y frescura que, siguiendo la disciplina clásica, llegaron a alcanzar los arquitectos y escultores italianos de finales del "quattrocento". Algunos ofrecen variaciones sobrias y elegantes del estilo corintio y el compuesto adoptado por los romanos, como los que encontramos desde Brunelleschi a Giuliano da Sangallo, tanto en Florencia como en Roma y en la Italia del Norte. Pero más frecuentes y más característicos son los que vienen de modelos creados por artistas lombardos muy aficionados a esculpir capiteles introduciendo motivos animales y de fantasía. En uno de estos casos las volutas son sustituidas por cabezas de carnero con rostro humano (Fig. 29), como vemos en los capiteles de la portada del palacio Thiene de Vicenza, fechada alrededor de 1500. En otro capitel, las volutas son un par de delfines que beben en un vaso (Fig. 25), lo mismo que en otros capiteles en San Stéfano, Venecia, San Bartolomeo, Vicenza, y en la Loggia del Vescovado, Verona. En otro, las volutas están sustituidas por leopardos con colas de serpiente. En otros casos, las hojas de acanto tradicionales están mezcladas con expresivos mascarones con grandes orejas puntiagudas (Figura 28) o pájaros a punto de volar, pequeños escudos con las armas de Fajardo (Fig. 26), todos ellos interpretados con la misma imaginación alegre, que no se sujeta a convencionalismos, que vemos en muchos edificios del Norte de Italia, especialmente en Ferrara, por ejemplo en el Palazzo dei Diamanti (Fig. 27).

Una tal variedad de precedentes podría parecer confusa a primera vista, pero se puede explicar fácilmente. En todos los monumentos mencionados hasta ahora, la parte decorativa se debe a artistas lombardos que se especializaban en este tipo de trabajo y la tradición pasaba de padres a hijos (39). La mayoría de estos tallistas en piedra, los bien conocidos "maestri comacini", venían de los pueblos de las montañas que circundan los lagos de Como y Lugano. Primeramente empezaron a trabajar en grupos o familias enteras, en las grandes empresas arquitectónicas de finales del siglo XV: la fachada de la Certosa de Pavía, el Palacio Ducal de Venecia o la Catedral de Como. En el estilo de las formas, así como en los motivos ornamentales empleados con más frecuencia por estos artistas, se puede ver claramente la influencia de los maestros bajo cuyas ór-

(39) Para la valoración más reciente del papel jugado por el movimiento migratorio de los arquitectos y escultores que venían de la región de los lagos de Como y Lugano, véanse las disertaciones del II Convegno sugli Artisti del Lario o del Ceresio (que tuvo lugar en Varenna en 1957 bajo los auspicios de la Società Archeologica Comense), editadas por E. Arlan bajo el título de *Architetti e Scultori del Quattrocento* («Arte e Artisti dei Laghi Lombardi», I) (1959).

denes trabajaban, entre ellos, Giovanni Antonio Amadeo, que dirigió las obras de la Certosa de 1481 a 1499 aproximadamente; Pietro Lombardo y sus hijos Tulio y Antonio, que trabajaban en Venecia de 1479 hasta alrededor de 1510, y los hermanos Rodari, documentados en Como de 1487 a 1513. En algunos casos se pueden distinguir las tendencias más góticas y el estilo más anguloso de los artistas entrenados en Pavía y Como del lenguaje más clásico, equilibrado y flúido, empleado por los que trabajan en el área veneciana (40).

Estudiando más detalladamente los motivos decorativos de Vélez Blanco podemos observar, que a pesar de que a veces el esquema general es considerablemente complicado, nunca se pierden la equilibrada claridad de forma y organización, el naturalismo lleno de vida y la manera franca y clara de tratar los volúmenes en forma tridimensional que son característicos de la tradición quattrocentista. A pesar de su inquebrantable simetría, las composiciones son vigorosas e interesantes, con una serie de motivos —follaje, delfines, pájaros, ánforas y cornucopias— representados en variaciones incontables (Fig. 34). El máximo triunfo de la habilidad del diseñador puede verse en la manera de tratar las pilastras de proporciones estrechas y difíciles. La decoración que llena estos espacios consiste en composiciones ascendentes o en guirnaldas colgantes. Del tipo primero, llamado “de candelabro”, algunos están ideados como plantas imaginarias, que surgen de un ánfora o de un manojo de hojas de acanto, y cuyo tallo central es interrumpido de vez en cuando por un par de delfines con las colas entrelazadas, o por un pájaro picoteando unas frutas (Fig. 30). En otros casos, la composición, representando varios animales y objetos, semeja una imagen reflejada en un espejo. A este tipo es al que se le puede denominar con mayor razón candelabro, porque la estructura básica es la de una serie de tazones, distribuidos a lo largo de un fino tallo vertical, que parte de una base triangular como la de un candelabro. (Fig. 31). En cuanto a las guirnaldas colgantes, están formadas por grupos de frutas y por trofeos militares sujetos a lo largo de una cinta que pende de un gancho o de una anilla sostenida por una máscara animal (Fig. 32). Entre las pilastras más atractivas están las decoradas con trofeos e instrumentos musicales —cascos, armaduras, panoplias con escudos, espadas y dagas, trompetas, flautas, címbalos y tambores— que

(40) Una diferencia fundamental entre el carácter plenamente renacentista de los motivos decorativos, cultivados por los artistas que venían de la orilla oeste del Lago de Lugano, y que trabajaron principalmente en territorio veneto, y el carácter más conservador de los que tenían por origen los pueblos de la orilla destacada recientemente por E. Arslan en su crítica del libro de F. Frigerio, *Il Duomo di Como e il Broletto* (1950) en *Rendiconti dell'Istituto Lombardo de Scienze e Lettere*, LXXXVI (1935) pp. 46-47, y *Vicenza*, I: *Le Chiese* («Catalogo delle Cose d'Arte e di Antichità d'Italia») (1956) pp. 11-12.

tienen todo el encanto de una naturaleza muerta (Fig. 33). Todos estos motivos decorativos los encontramos con frecuencia en monumentos contemporáneos del Norte de Italia y de Toscana, como son los bellos relieves de las pilastras de la Porta della Guerra en Urbino, y las de la tumba de Galeazzo Visconti en la Certosa de Pavía, obras de Cristóforo Romano. Muchas veces son adaptaciones de una serie de relieves romanos con trofeos que eran extremadamente populares, y que se conservan en los *offici* (41), pero en Vélez Blanco la combinación de las formas contemporáneas con las clásicas, los detalles finamente punteados, que acaso tuvieron toques dorados, los delicados relieves al "schiacciato", que imitan las decoraciones en relieve de las armaduras de parada contemporáneas, y la disposición vertical al estilo del "quattrocento" traen a la memoria algunos relieves de Venecia. En las pilastras de Santa María dei Miracoli, obra de la escuela de Pietro Lombardo (Fig. 35), y en la tumba Vendramin en Santi Giovanni e Paolo, vemos la mismas reminiscencias de los motivos clásicos interpretados, no con un sentido de anticuario, sino con un refinamiento y vivacidad que le dan ese encanto particular al renacimiento veneciano (42).

Además de las ya mencionadas, las pilastras de Vélez Blanco y las de Santa María dei Miracoli presentan otras facetas semejantes, tales como la forma y la delicada ornamentación de las bases triangulares con garras de león de las que parte la decoración en su sentido vertical ascendente (Figs. 36 y 37). También están inspirados en motivos venecianos el gran número de monstruos-leones y leopardos con las de serpientes, basiliscos de largo cuello y delfines con rostros humanos barbados —que derivan directamente de otros monstruos semejantes esculpidos veinte años antes en la portada principal de la Scuola di San Marco (Fig. 38).

En realidad, esta abundancia de criaturas monstruosas es una de las características más notables de los relieves de Vélez Blanco. Casi por todas partes aparecen los animales fantásticos y salvajes del repertorio pro-

(41) J. W. Croÿs, «Florentiner Waffenpfeiler und Armilustrum», *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, XLVIII, (1933), p. 1.

(42) El análisis más detallado y convincente de los orígenes y desarrollo del vocabulario ornamental lombardo-veneto empleado en Santa María dei Miracoli de Venecia, es el expuesto por P. ROTONDI en *Il Palazzo di Urbino*. 1950. Rotondi describe con gran claridad cómo ciertos motivos específicos, tales como el de los delfines y tridentes apareados, vienen de Siena (a través de Francesco di Giorgio), mientras que otros, como es el del candelabro surgiendo de un manojo de hojas de acanto y con pájaros picoteando las bayas de entre el follaje son, por el contrario, motivos de tradición lombarda ya empleados en la tumba de Pasquale Malipiero (ca. 1462) y en San Giobbe (ca. 1468), que se deben relacionar con Ambrogio Barocci. Los motivos decorativos esculpidos por los obreros trabajan con Pietro Lombardo en S. María dei Miracoli después de 1481, se derivan directamente de precedentes inmediatos de Urbino tanto en expresión como en manufactura.

cedente del Norte de Italia, los “mostri e miscugli” que se mencionan en los contratos de trabajo de la época. Juntamente con los carneros y perros encontramos cabras monteses con cuerpos cubiertos de hojas y colas de serpiente, grifos, dragones y arpías, todos ellos tratados con una imaginación vivaz y casi agresiva. Algunos son en realidad los heraldos de la nueva afición por la decoración de tipo grotesco (Fig. 39) y nos hacen recordar los seres fantásticos dibujados a la ligera en un álbum por Giuliano da Sangallo y tomados de los frescos recién descubiertos en la Casa Dorada de Nerón en Roma (Fig. 40) (43). Otros, como las arpías en una de las enjuntas de los arcos (Fig. 42), son tradicionales y aparecen no solamente en Venecia y en otras ciudades vecinas, sino también en las pilastras de las puertas y en los marcos de las ventanas de la catedral de Como (Fig. 41).

En contraste con esta exuberancia de vida animal, es sorprendente el encontrar tan escasas representaciones de la figura humana. Mientras que en la Calahorra dos de las portadas diseñadas por Michele Carlone presentan dioses, tritones y ninfas tomados de sarcófagos romanos, en Vélez Blanco solamente aparecen algunos amorcillos en las enjuntas de la galería superior (Fig. 43) y dos medias figuras femeninas aladas en uno de los paneles de las ventanas (Fig. 44). A pesar de tener hojas de acanto en vez de piernas y de estar tratadas con gran fluidez decorativa, estas criaturas aladas tienen un aspecto poco original y se asemejan más a obras provincianas, como las de la Catedral de Como o algunas de las portadas de Génova, que a las venecianas.

La participación de varias manos se puede ver con claridad en el estilo y la diferencia de ejecución de los mármoles de Vélez Blanco. Las tallas más refinadas y sensitivas son las de los capiteles, los escudos heráldicos entre los arcos, la puerta principal, parte de algunas de las ventanas —los dos grifos o el par de dragones (Fig. 46)— y en las pilastras con trofeos militares. Todos ellos son probablemente obra de uno o dos de los escultores. Tanto en composición como en técnica están cerquísima de las pilastras de Venecia.

En otras partes se ve la mano de artífices de menos categoría, sobre todo en las pilastras de la puerta terminada en un arco, con sus ánforas y trípodas realizados de una manera torpe e inexpresiva, la mayor parte de la ventana superior derecha —con dos cornucopias en el panel central (Fig. 45)— y en general todos los elementos con motivos vegetales.

(43) Uno de los análisis mejores del cambio de estilo ocurrido entre el vocabulario ornamental del Quattrocento y el vocabulario grotesco del Alto Renacimiento es todavía: A. SCHMARSOW, «Die Grottesken in Decoration der Renaissance», *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, II (1881), pp. 131-144 y especialmente p. 140.

Es posible que otro escultor tallase las gárgolas y algunos de los motivos florales estilizados y los animales monstruosos en el intradós de los arcos y en las pilastras de la balaustrada de la escalera (fig. 47, 48). Este artista parece tener un estilo más "retardataire", con reminiscencias de angularidades góticas y una imaginación poco controlada, que se asemeja a algunos de los relieves de la catedral de Como.

Es más que probable que la totalidad de los mármoles de Vélez Blanco sea obra de cuatro o cinco escultores y, a juzgar por los motivos decorativos empleados, todos parecen proceder de Lombardía, con una gama de influencias que van de la claramente veneciana del maestro principal a la manera más provinciana de los otros que debieron aprender su oficio en el taller de Rodari en Como. Esta teoría de la presencia de artistas entrenados en Como parece tener un apoyo muy fuerte en la existencia de un relieve que procedía también del Castillo, y que a juzgar por una fotografía (Fig. 49), se parece en todo a algunos de los relieves de la fachada de la catedral de aquella ciudad y a relieves de madera labrados por escultores lombardos (44).

A pesar de la impresión de riqueza decorativa que producen, los relieves de Vélez Blanco se basan en relativamente escasos motivos y composiciones. La asombrosa unidad en el planteamiento general, parece indicar claramente que los elementos decorativos derivan en su mayor parte de una fuente única. Esta podría ser un álbum de esquemas o modelos, con un repertorio de elementos aislados —detalles de armaduras clásicas, composición del tipo de candelabro, dibujos de frisos y capiteles— que siguiendo la costumbre de la época, se podían combinar y adaptar en un sin fin de variaciones. Algunos de estos dibujos, tales como los empleados en el entablamento y algunos de los capiteles, pudieran muy bien ser detalles de ornamentos clásico-romanos, acaso tomados directamente

(44) F. FRIGERIO, *Il Duomo di Como e il Broletto*, 1950, figs. 56, 57, 63 y 66; F. MALAGUZZI VALERI, *La Carte di Lodovico il Moro*, vol. 3, 1917, fig. 265 (Crucefixión en el Convento del Sacro Monte de Varese), y fig. 271 (relieves de madera por G. Pietro y G. Ambrogio Donati da Milano, 1493-95, Museo Cívico, Lodi). El carácter lombardo-veneciano del patio de Vélez Blanco, aparece aun más patente y singular si se considera el carácter claramente florentino y romano de algunas obras contemporáneas, como son los sepulcros del Cardenal Hurtado de Mendoza en la Catedral de Sevilla (1508-1510), con un epitafio compuesto por Pedro Martir, y el del Infante Don Juan en Avila (1511-1513), ambas obras de Domenico Fancelli. El primero es una versión simplificada de la tumba de Paulo II II en San Pedro en Roma, obra de Mino da Fiesole y Giovanni Dalmata, y el segundo está tomado del sepulcro de Sixto IV de Pollaiuolo. Un ejemplo de las relaciones entre Venecia y España por esa misma época —que no han recibido hasta ahora la atención que merecen— es la lápida funeraria de bronce de Lorenzo Suárez de Figueroa (1506), Embajador en Venecia de los Reyes Católicos, en la Catedral de Badajoz, hecha en 1503-1505, probablemente por Antonio Lombardo. Así mismo el plano de la escalinata con antepechos y balaustrada en el presbiterio de la Catedral de Granada, me parece inspirado en la escalinata del presbiterio de Santa María dei Miracoli, en Venecia.

del original, o, como ocurre con más frecuencia, copiados de otros dibujos anteriores. Otros, como la decoración de candelabro de las pilastras, proceden, probablemente, de ornamentos más específicamente renacentes o también de apuntes de taller o copias sacadas de dibujos originales de los maestros más influyentes italianos. Un ejemplo de un álbum con esquemas contemporáneo es el bien conocido "Codex Escorialensis" (Fig. 50), compuesto hacia 1491 posiblemente por un artista del taller de Domenico Ghirlandaio (45). Este manuscrito ofrece un interés especial porque pasó al Escorial procedente de la biblioteca del Cardenal D. Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575), pariente cercano de D. Rodrigo, y que, como nos ha mostrado Santiago Sebastián, fue empleado por Michele Carlone para la traza de una de las puertas de la Calahorra (46). Aun cuando no es posible el encontrar una relación directa con Vélez Blanco, este hecho nos muestra claramente el tipo de álbum que se pudo emplear en el patio y nos ayuda a comprender la complejidad de la mezcla de elementos clásicos y renacentistas, que es la base del conjunto de Vélez Blanco (47).

Es probable que un mismo libro italiano de esquemas fuese la fuente de inspiración, no solamente para la decoración del patio, sino también para las otras habitaciones del castillo. Así vemos que los mismos motivos básicos han sido adoptados en los frisos y en las puertas y los techos de madera que estuvieron en el castillo pero que, desgraciadamente, andan ahora dispersos. Las fotografías de algunos de estos elementos confirman esta teoría, porque en ellas se reconoce el mismo repertorio de motivos del renacimiento tratados simétricamente —candelabros con ánforas apareadas, o pájaros picoteando y revoloteando entre el follaje— que vemos, por ejemplo, en los casetones del artesonado de uno de los salones del castillo (Figs. 51, 52), en un alero tallado (fig. 53), o en una puerta, que son, puramente mudéjares o de estilo Isabel en la idea general (Fig. 54). En estos casos no se ve ya intervención de manos italianas, sino acaso la de

(45) Véase H. EGGER, *Codex Escorialensis* (1905-1906), para el análisis de los esquemas decorativos y su relación con monumentos clásicos y renacentes y con libros de modelos del siglo XV, véanse especialmente pp. 54-56.

(46) Véase S. SEBASTIÁN en «Antikisierende Motive der Dekoration des Schlosses La Calahorra», *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft*, XVI, 1960, pp. 185-188.

(47) Algunos de los motivos, como los capiteles o los detalles de armaduras clásicas, es posible que fueran tomados directa o indirectamente de monumentos clásicos de Roma, como son los relieves de la Columna Trajana; otros, tales como la composición en forma de candelabro —que rara vez aparece en monumentos romanos—, probablemente fueron sacados de monumentos renacentistas o de apuntes de taller copiados de dibujos originales de maestros importantes, como Ambrogio Barocci, creador de muchos de los motivos decorativos de Venecia y Urbino, o de los tres Lombardi, padre e hijos.

tallistas en madera locales que debieron tener acceso al mismo álbum empleado por los artistas del patio.

LOS ESCULTORES

Al llegar a este punto hay que preguntarse si existe una prueba fehaciente de la identidad de los escultores lombardos que trabajaron en el patio de Vélez Blanco. ¿Los importó D. Pedro Fajardo directamente de Italia, siguiendo el ejemplo de D. Rodrigo, o se valió de mano de obra italiana que ya estaba en la región trabajando en algún otro edificio? ¿Podría ser que fuesen los mismos artistas que labraron las piedras de La Calahorra? La última posibilidad parece ser la más sugestiva. Pero a falta de documentos (48), la solución de este problema ha de basarse exclusivamente en razones estilísticas.

Hace casi cuarenta años, Don Manuel Gómez-Moreno, que conocía los relieves de Vélez Blanco solamente a través de fotografías, sugirió que podrían ser obra de dos marmolistas italianos mencionados entre 1520 y 1521 en los libros de cuentas de las obras de la Capilla Real de Granada como maestre Martín Milanés y maestre Francisco Florentín (49). Como ni estos documentos, ni otros que se refieren a sus actividades en esa región, relacionan sus trabajos directamente con el patio de Vélez Blanco, la única evidencia con que se puede contar es la ofrecida por sus dos obras en existencia: la fuente bautismal de mármol en la Capilla del Sagrario de la Catedral de Granada —obra en colaboración de 1520 (Fig. 55)— y los paneles tallados de la escalera del presbiterio de la Capilla Real, obra exclusivamente de Francisco, fechados en 1521 (Fig. 56). La primera, en mi opinión, presenta una afinidad estilística de tipo general con los relieves de Vélez Blanco. En cuanto a los relieves de la escalera, los motivos decorativos se asemejan estrechamente a algunas de las pilastras del patio de Vélez, pero, la ejecución —relieve muy bajo y gran incertidumbre en el dibujo— se aparta mucho de la manufactura tan vigorosa y precisa característica de los relieves del patio. Es posible que Fran-

(48) El archivo de los Marqueses de Vélez, o lo que de él subsiste todavía, ha sido incorporado al archivo de la Casa Ducal de Medinaceli en Sanlúcar de Barrameda. A pesar de mis muchos esfuerzos, no me ha sido permitido, desgraciadamente, el explorar estos archivos. A pesar de ello, deseo mostrar mi agradecimiento a D. Juan de Mata Carriazo por su amabilidad al tratar de ayudarme en este problema. Algunas investigaciones realizadas por él en dicho archivo no revelaron la existencia de ningún documento relacionado con el castillo.

(49) M. GÓMEZ-MORENO, «Sobre el Renacimiento en Castilla, II, La Capilla Real de Granada», *Archivo Español de Arte y Arqueología* I, (1925), pp. 280-281. Esta sugestión ha sido adoptada por todos los eruditos españoles, entre ellos, J. CAMÓN AZNAR, *La Arquitectura Plateresca*, 1945, pp. 31 y 124, y F. CHUECA GOITIA, *Arquitectura del siglo XVI* (Ars Hispaniae XI), 1953, pp. 38-40.

cisco Florentín —que siguió modelos de Felipe Vigarni en los paneles más importantes de la escalera de Granada— tuviera conocimiento del conjunto de Vélez Blanco y que se valiese de dibujos de la ornamentación del patio para las pilastras de los lados. También es posible que siete años antes estuviese realmente trabajando en el castillo de los Vélez en alguna comisión secundaria y que las pilastras de Granada sean reminiscencias de aquel trabajo. Sea como fuese, la calidad de su obra parece claramente una derivación y no presenta ninguna prueba decisiva para la atribución de los relieves de Vélez Blanco.

De mucha significación es la semejanza entre algunas de las pilastras de Vélez Blanco y las de la Calahorra, en las cuales se ve a menudo el mismo uso del alto-relieve así como los motivos ornamentales. En la portada del Salón del Occidente del castillo de Don Rodrigo encontramos el candelabro sobre base con dos patas en forma de cabezas de lobo, parejas de delfines con rostros humanos barbados, grifos con colas de serpientes, todos ellos representados en Vélez Blanco. En la puerta que servía de entrada a la rapilla de la Calahorra (Fig. 58) (50) aparece la composición de tipo candelabro con dos esfinges aladas con cola de serpiente en la base, parejas de grifos y otros monstruos y dos yelmos pendientes de un vaso. Todos ellos casi idénticos a los de una de las ventanas del patio (Fig. 57). Este paralelismo revela, a mi entender, no solamente una fuente común en el diseño sino incluso la obra de los mismos marmolistas (51).

Esta teoría queda confirmada por los hechos en sucesión cronológica. La inscripción latina del patio establece la fecha de 1506 como la de su comienzo y 1515 como la de su terminación. Como parece obvio que los mármoles debieron esculpirse durante los tres o cuatro últimos años, cuando la parte estructural estaba ya terminada, podemos suponer con bastantes posibilidades de acertar que se comenzaron hacia 1512. Esta fecha, como ya hemos visto, coincide más o menos con la de la conclusión de La Calahorra. Es perfectamente posible, y hasta probable, que los escultores empleados por Don Pedro Fajardo no fueron otros que los lombardos de la Calahorra —el capataz Egidio de Gandria y sus tres compañeros Giovanni y Baldassare de Gandria y Pietro Antonio de Curto de Carona. Un paralelo documental de esta hipótesis es el hecho de que al

(50) Le debo a D. Diego Angulo Iníguez la fotografía de esta puerta que desapareció de La Calahorra entre 1891 y 1925 y que ha sido descubierta recientemente en una casa particular de Sevilla (D. Angulo Iníguez, «Miscelanea de Arte Renacentista», en *Homenaje a D. Ramón Carande*, Madrid, 1963, p. 3, ill.)

(51) Otros paralelos y analogías entre los mármoles de Vélez Blanco y los de La Calahorra fueron ya indicados por Stella Rubinstein Bloch en *Catalogue of the Collection of George and Florence Blumenthal*, II. (1926) pl. LXIX-LXXII y texto, y por B. GILMAN PROSKE, *Castilian Sculpture*, 1951, pp. 309-311, que sugiere que ambos monumentos proceden de una fuente común.

enfrentarse con el problema de construir un aljibe bajo el castillo, Fajardo recurrió al mismo maestro albañil que había construido la cisterna de La Calahorra (52).

También encontramos un factor de tipo estilístico que sirve de apoyo a la misma teoría: las puertas de la Calahorra que ofrecen mayor similitud con los motivos decorativos que aparecen en Vélez Blanco no son las planeadas por Michele Carlone, que como ya hemos visto debió marcharse en 1511, sino aquellas que tanto en el diseño como en la ejecución pueden atribuirse a Egidio da Gandria y sus compañeros. El carácter intensamente veneciano de los motivos decorativos de Vélez Blanco no va en discrepancia con esta hipótesis, puesto que sabemos que la mayoría de los artistas trabajando con Pietro y Tullio Lombardo y en otras construcciones de Venecia, Verona y otras ciudades de la región véneta hasta 1500, venían de pueblos de Lombardía en los alrededores del lago de Lugano y, especialmente, Carona.

Hemos de esperar que algún día el descubrimiento de documentos concernientes al castillo de Vélez Blanco confirme estas sugerencias y conclusiones. Mientras tanto, lo que importa es que el Museo Metropolitano ha podido reconstruir un monumento extraordinario que representa la esencia del temprano Renacimiento tanto en Italia como en España. Por su significado histórico y estético trasciende las fronteras de nacionalidades, haciéndonos ver el carácter universal del sueño clasizante que debió inspirarlo. Para Pedro Fajardo, que imaginó en un tiempo ser un general romano marchando en el cortejo triunfal de un emperador victorioso (53), el patio de mármol de su castillo debió recrear nada menos que la belleza perdida de la arquitectura de la antigua Roma. Para nosotros, en términos puramente históricos, esta unión efímera, pero estéticamente feliz, de las formas hispano-morisca con las lombardo-venecianas representa un episodio de un interés inusitado en el alborar del Renacimiento en España.

(52) Una de las cartas del Conde de Tendilla, publicada por D. MANUEL GÓMEZ-MORENO en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, I, (1925), p. 35, nos informa que un albañil, llamado Francisco Fernandes el Valenci, que construyó el gran aljibe bajo el patio del Castillo de la Calahorra, estuvo también empleado en 1517 en la construcción de otro bajo el patio de Vélez Blanco.

(53) JUAN RUBIO DE LA SERNA (*op. cit.*, p. 542) sugiere que en uno de los relieves en madera que estuvo en el Salón del Triunfo (fig. 47), la figura del guerrero en la extrema derecha, que parece llevar un escudo con las armas de Fajardo, puede muy bien querer representar a D. Pedro Fajardo. Es posible que este relieve sea una alusión, imitando la costumbre clásica, a la entrada triunfal en Valencia de Fernando de Aragón en agosto de 1507.

BIBLIOGRAFIA DEL CASTILLO DE VELEZ BLANCO

- J. ESPIN, «El Alcázar de los Vélez, un monumento que nos quitan», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XII (April, 1904), pp. 101-103, ill.
- J. ESPIN, «El Alcázar de los Vélez (Recuerdos)», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XII (June 1904), pp. 134-135, ills.
«Joyas que se van. Dos cuadros del Greco: El Castillo de los Vélez», *Diario Universal de Madrid* (Junio 13, (1904).
- JUAN RUBIO DE LA SERNA, «El Castillo del Marqués de los Vélez, y los Fajardo». *Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa*, IV (1903-1905), pp. 533-556, ills.
- E. TORMO Y MONZO, «El brote del Renacimiento en los Monumentos españoles y los Mendozas del Siglo XV. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXV (1917), p. 121.
- V. LAMPERE Y ROMEA, *Arquitectura Civil Española*, I (1922), pp. 288-291, ills.
- L. TORRES BALBAS, «De cómo desaparecen los antiguos palacios de la nobleza castellana», *Arquitectura*, V (1923), pág. 108, ills.
- E. TORMO, *Levante* («España, Guías Regionales Calpe», III), 1923, pp. cxxxvii, 346.
- M. GOMEZ-MORENO, «Sobre el Renacimiento en Castilla», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, I (1925), pp. 76-77.
- Sr. RUBINSTEIN-BLOCH, *Catalogue of the Collection of George and Florence Blumenthal*, II, 1926, láminas LXIX-LXXII y texto.
- C. SARTHOU-CARRERES, «El Castillo de Vélez Blanco», *Mundo Ibérico*, n.º 9 (1927), pp. 14-15, 25.
- C. SARTHOU-CARRERES, «El Castillo de los Vélez», *La Hormiga de Oro*, Barcelona, n.º II (1930), pp. 172-174, ills.
- C. SARTHOU-CARRERES, «Castillos de España: Un Despojo del Renacimiento», *El Imparcial*, Madrid (July 5, 1931), ill.
- JUAN DE CONTRERAS, Maqués de Lozoya, *Historia del Arte Hispánico*, III, 1940, pp. 96, 218.
- F. H. TAYLOR, «The Blumenthal Collection», *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, XXXVI (October 1941), pp. 195-198, ills.
- J. CAMON AZNAR, *La Arquitectura Plateresca*, 1945, pp. 31, 124.
- B. GILMAN PROSKE, *Castilian Sculpture*, 1951, pp. 309-311.
- C. SARTHOU-CARRERES, *Castillos de España*, 1952, pp. 31-35, ills.
- F. CHUECA-GOITIA, *Arquitectura del Siglo XVI* («Ars Hispaniae», XI), 1953, pp. 38-40.
- J. M. DE AZCARATE, *Monumentos Españoles*, I, 1953, pp. 45-46, ill.
- F. JIMENEZ PLACER, *Historia del Arte Español*, I, 1955, p. 499.
- J. ORTIZ ECHAGUE, *España: Castillos y Alcázares*, 1956, láminas 5, 6 y 7 y p. 9.

- J. A. TAPIA, *Vélez Blanco*, 1959, pp. 186-101, ills.
G. MARAÑÓN, *Los Tres Vélez*, 1960, pp. 42-44, ills.
J. A. GAYA NUÑO, *La Arquitectura Española en sus Monumentos desaparecidos* (1961), pp. 29, 31, 287-90, ills.
O. RAGGIO, «The Vélez Blanco's Patio. An Italian Renaissance Monument from Spain», *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, n.s. XXIII (December 1964), pp. 141-176, ills.

FOTOGRAFÍAS

Todas las fotografías se reproducen por cortesía del Metropolitan Museum of Art, menos cuando se especifique lo contrario. Todas las fotografías del patio instalado en el Museo son de Ezra Stoller.



Fig. 1.—El patio tal como fue instalado en la casa Blumenthal de Nueva York.



Fig. 2.—El castillo de los Fajardo en Vélez Blanco (1506-1515). Fotografía: Bayo

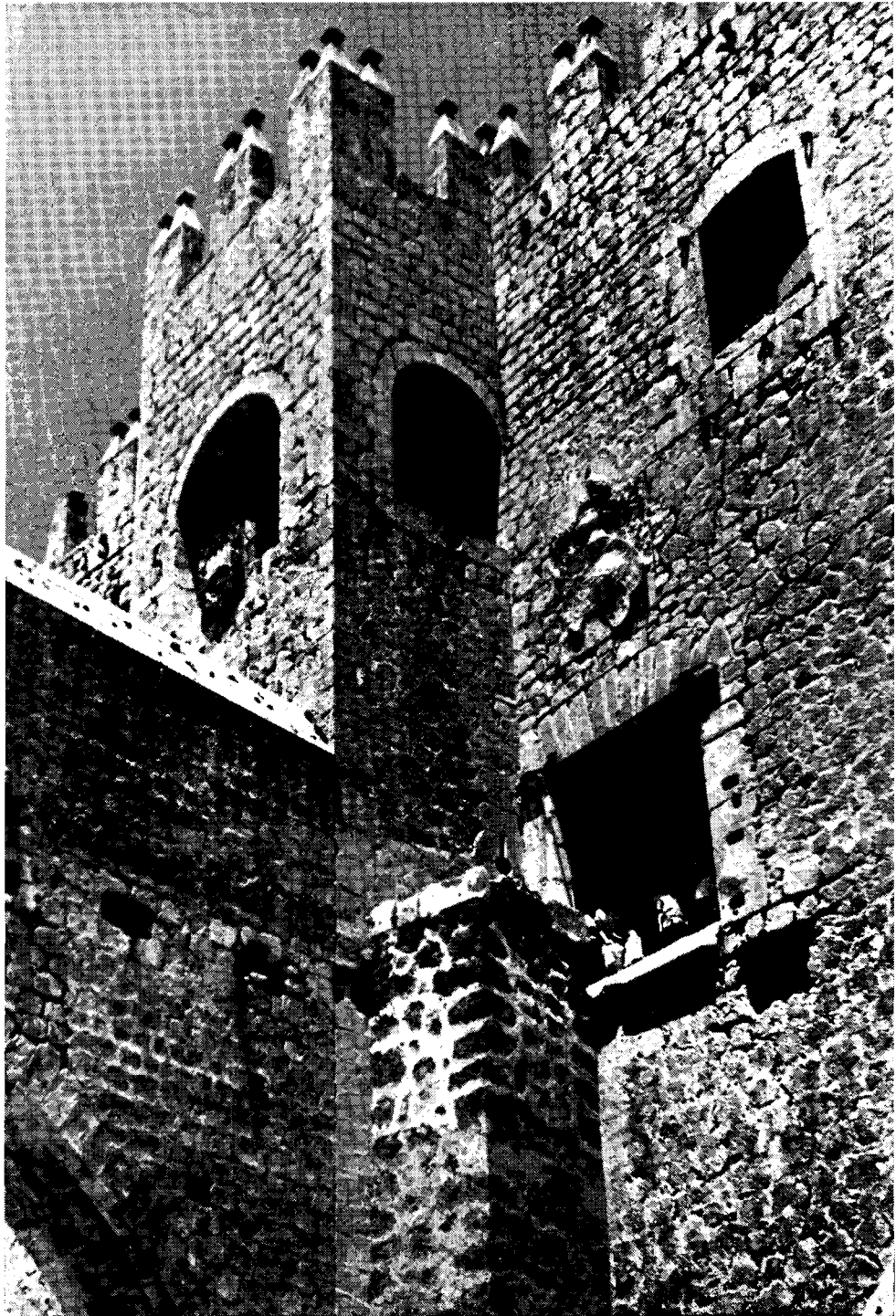
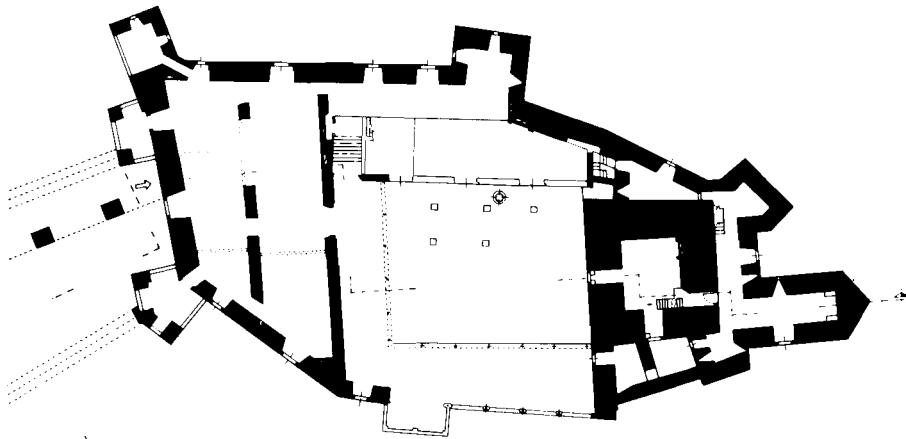


Fig. 3.--Detalle de los muros exteriores del castillo. Fotografía: Francisco Prieto Moreno



CASTILLO DE VELEZ BLANCO
MONUMENTO NACIONAL
SEPTIMA ZONE - ALMERIA
PLANTA NOBLE
ESCALE 1 100

Fig. 4.—Planta del castillo de Vélez Blanco

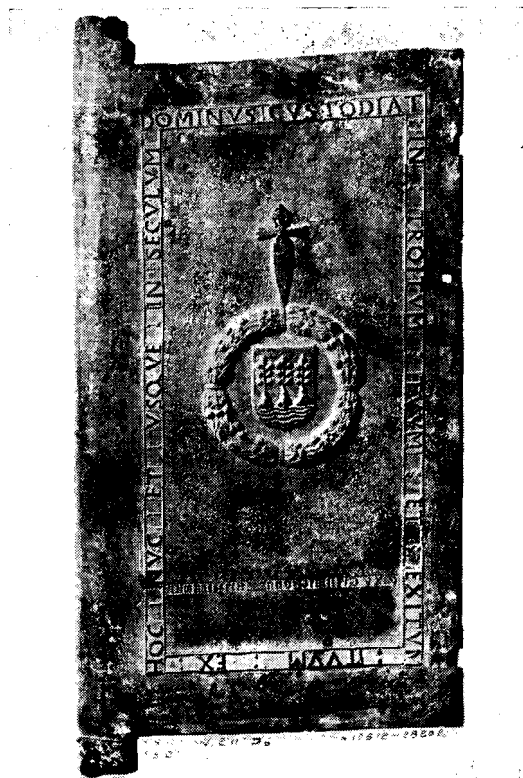


Fig. 5.—Puerta de bronce que procede del castillo

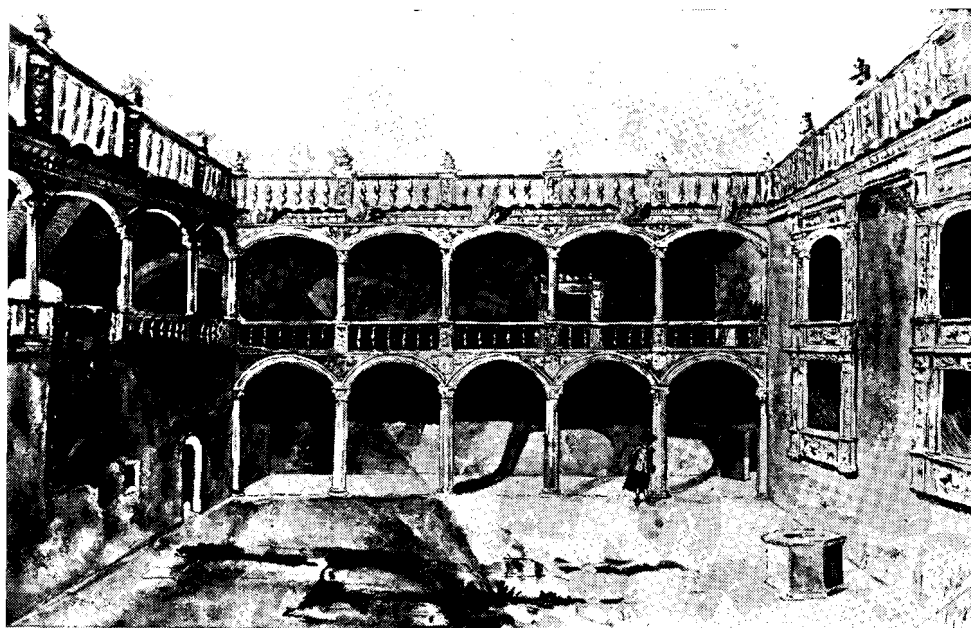


Fig. 6.—Esbozo a la acuarela representando una vista ideal del patio antes de ser separado del castillo en 1904. Fotografía: Hispanic Society of America



Fig. 7.—Un rincón del patio como aparecía hacia 1881. (Del *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1904)

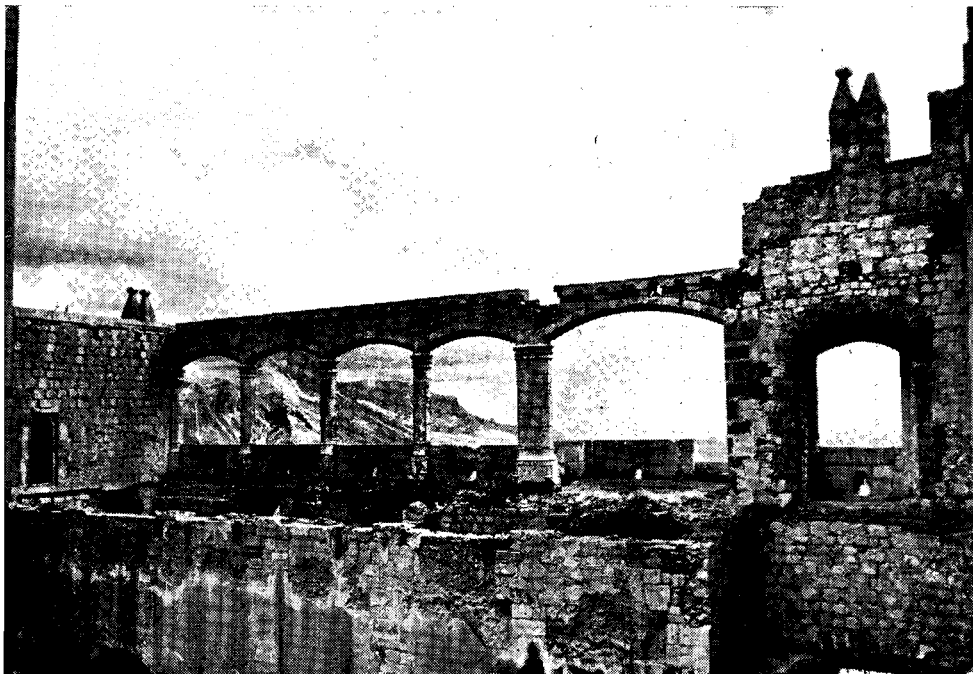


Fig. 8.—La galería exterior o paseador, cómo aparece ahora en el castillo, vista desde el patio. Fotografía: Bayo

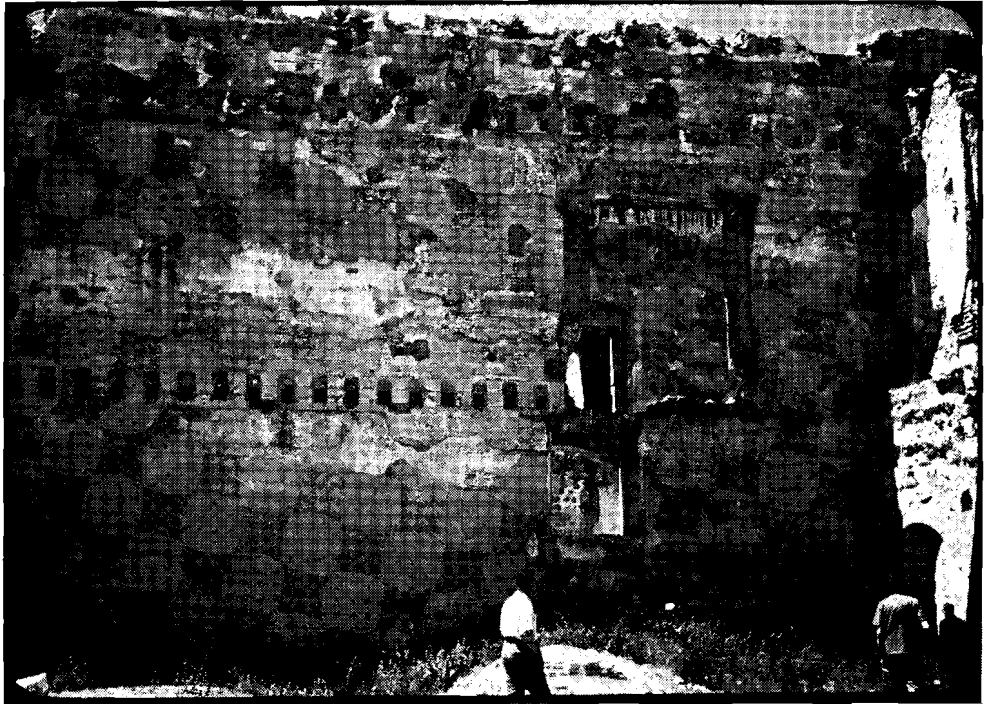


Fig. 9.—Parte del área del patio señalando donde estaban colocadas la estructura de la puerta y las vigas donde se apoyaba la galería superior. Fot.: Raggio



Fig. 10.—Angulo sudeste de la galería superior mostrando el techo de azulejos donado al Museo en 1960 por la Fundación Myron Taylor

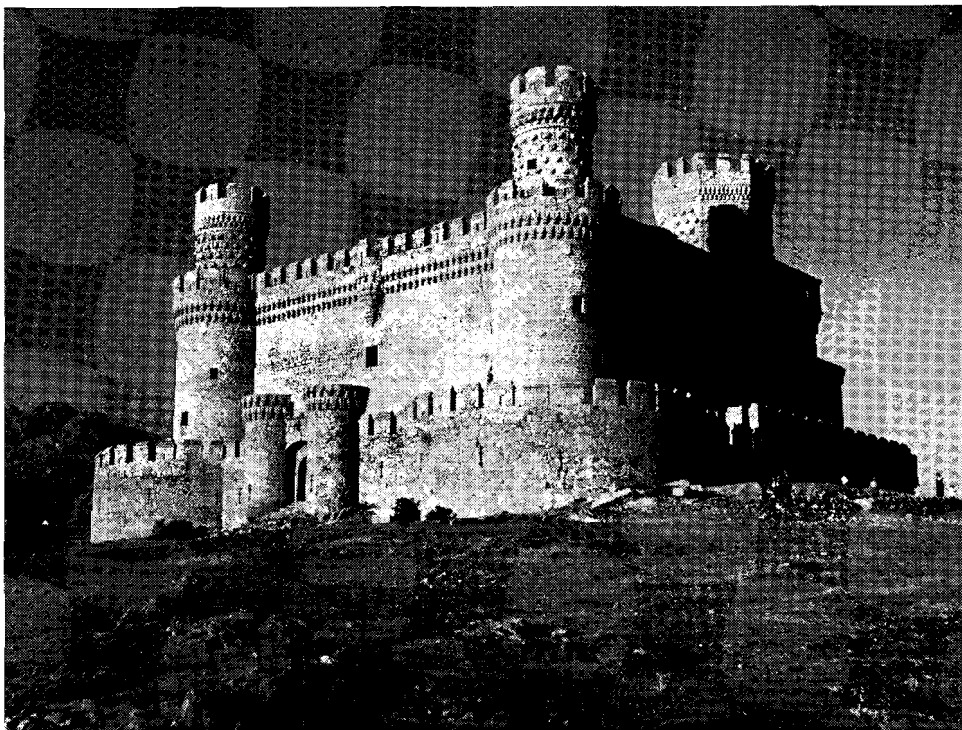


Fig. 11.—El castillo de Manzanares el Real (terminado hacia 1480).—Fot.: Mas

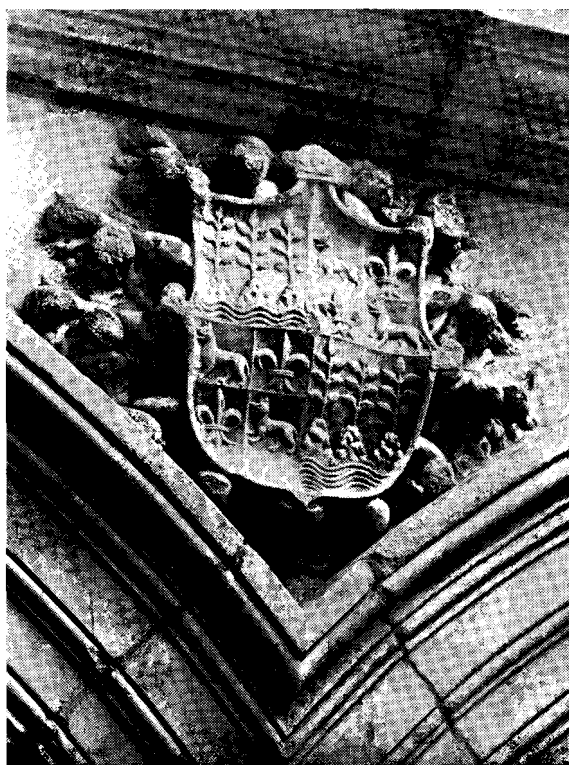


Fig. 12.—Escudos de armas de Don Pedro Fajardo y Chacón y de su esposa Doña Mencía de la Cueva, esculpidos en las enjutas de la planta baja

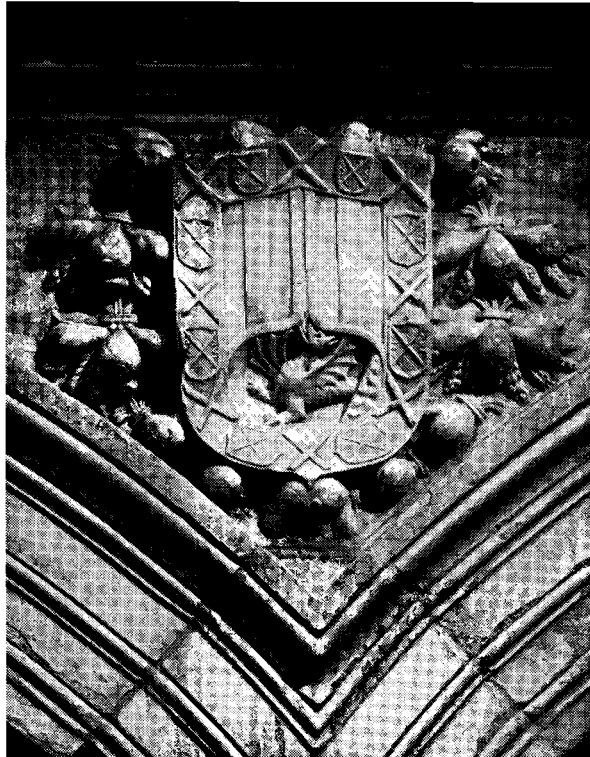


Fig. 13.—Escudos de armas de Don Pedro Fajardo y Chacón y de su esposa Doña Mencía de la Cueva, esculpidos en las enjutas de la planta baja



Fig. 14.—Capiteles de estilo Isabel en el paseador. Fot.: Adolfo Martínez Gásquez

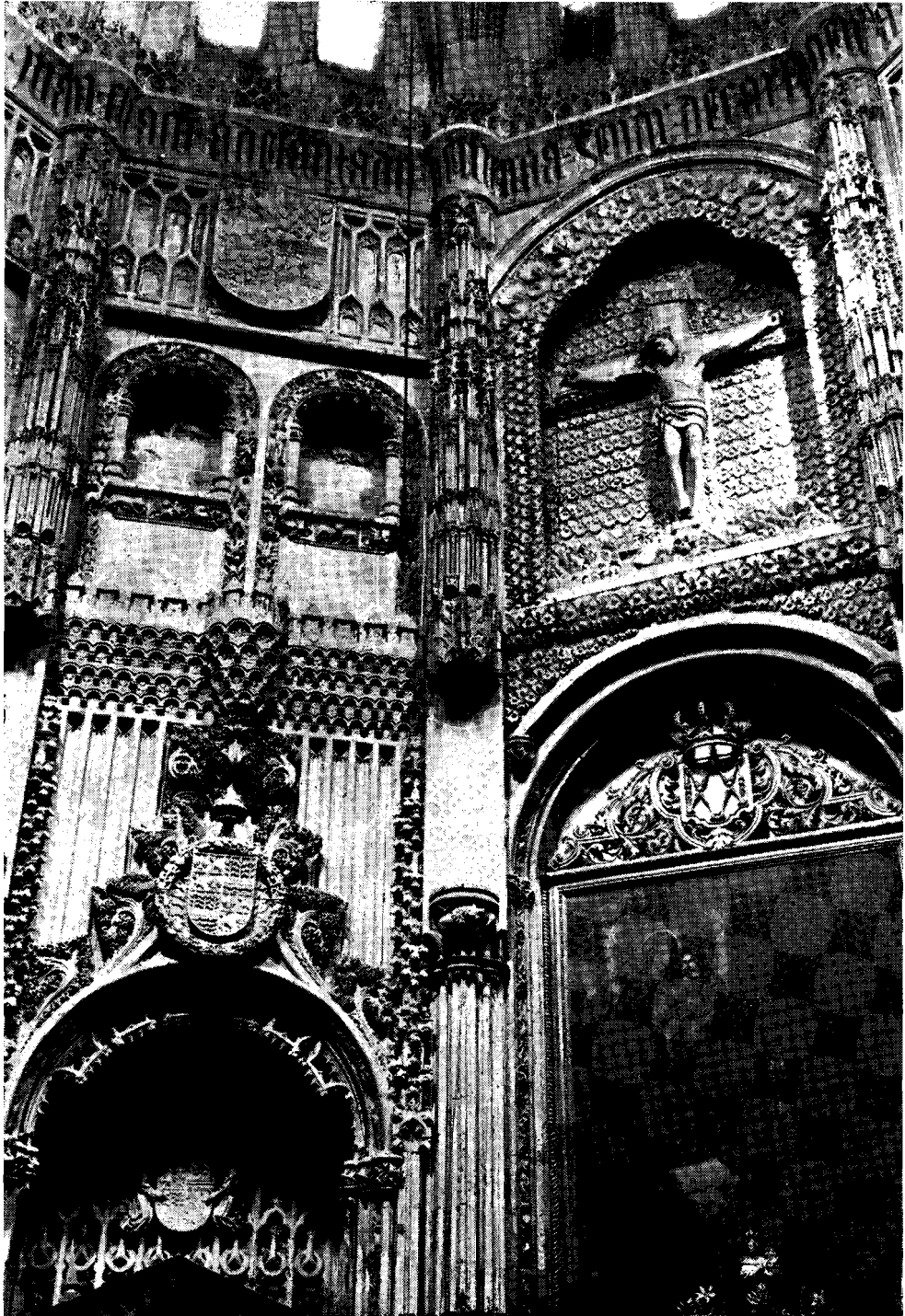


Fig. 15.—La capilla de los Vélez en la Catedral de Murcia (terminada en 1507).
Fotografía: Mas

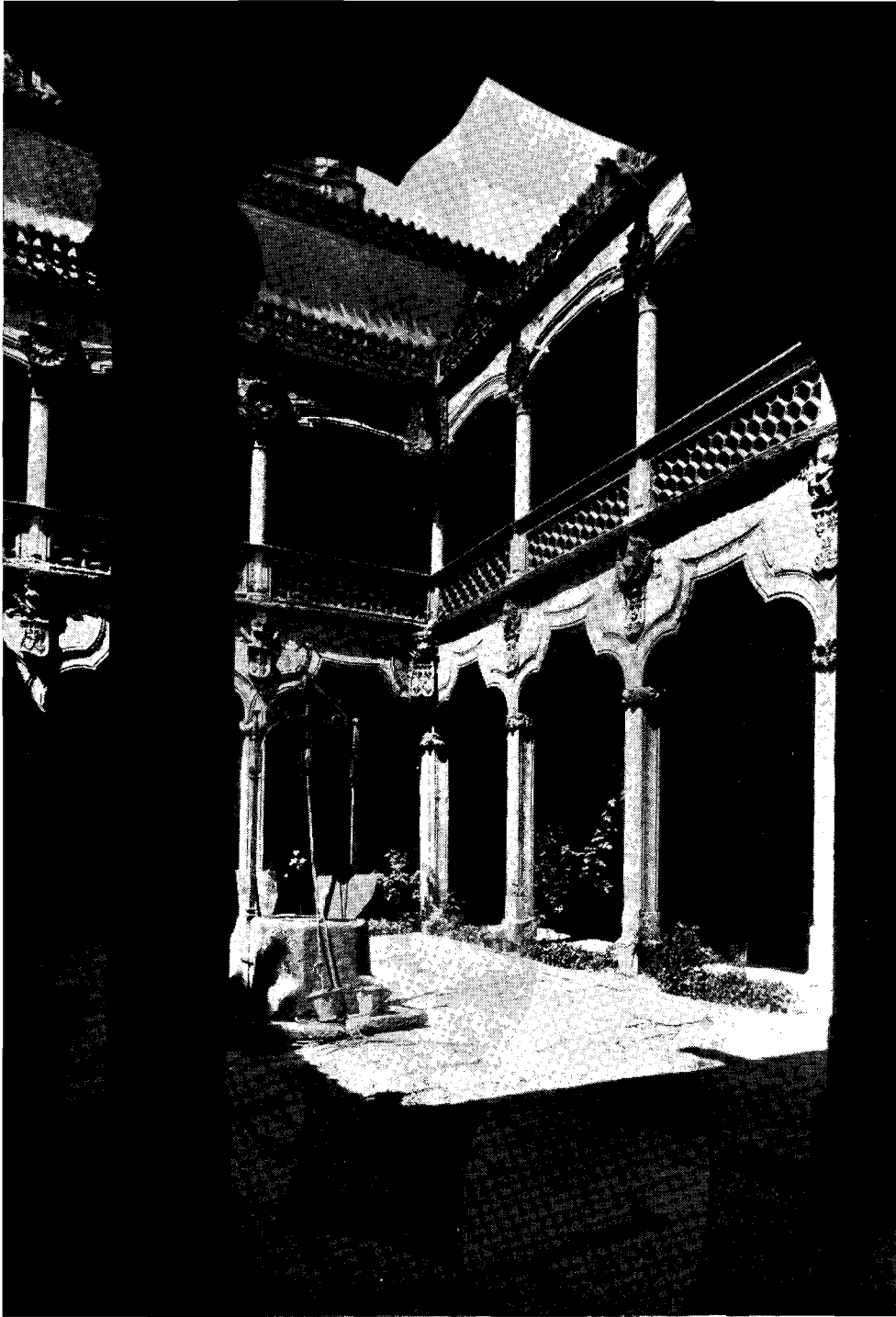


Fig. 16.—El patio de la Casa de las Conchas de Salamanca (terminado hacia 1512)
Fotografía: Mas

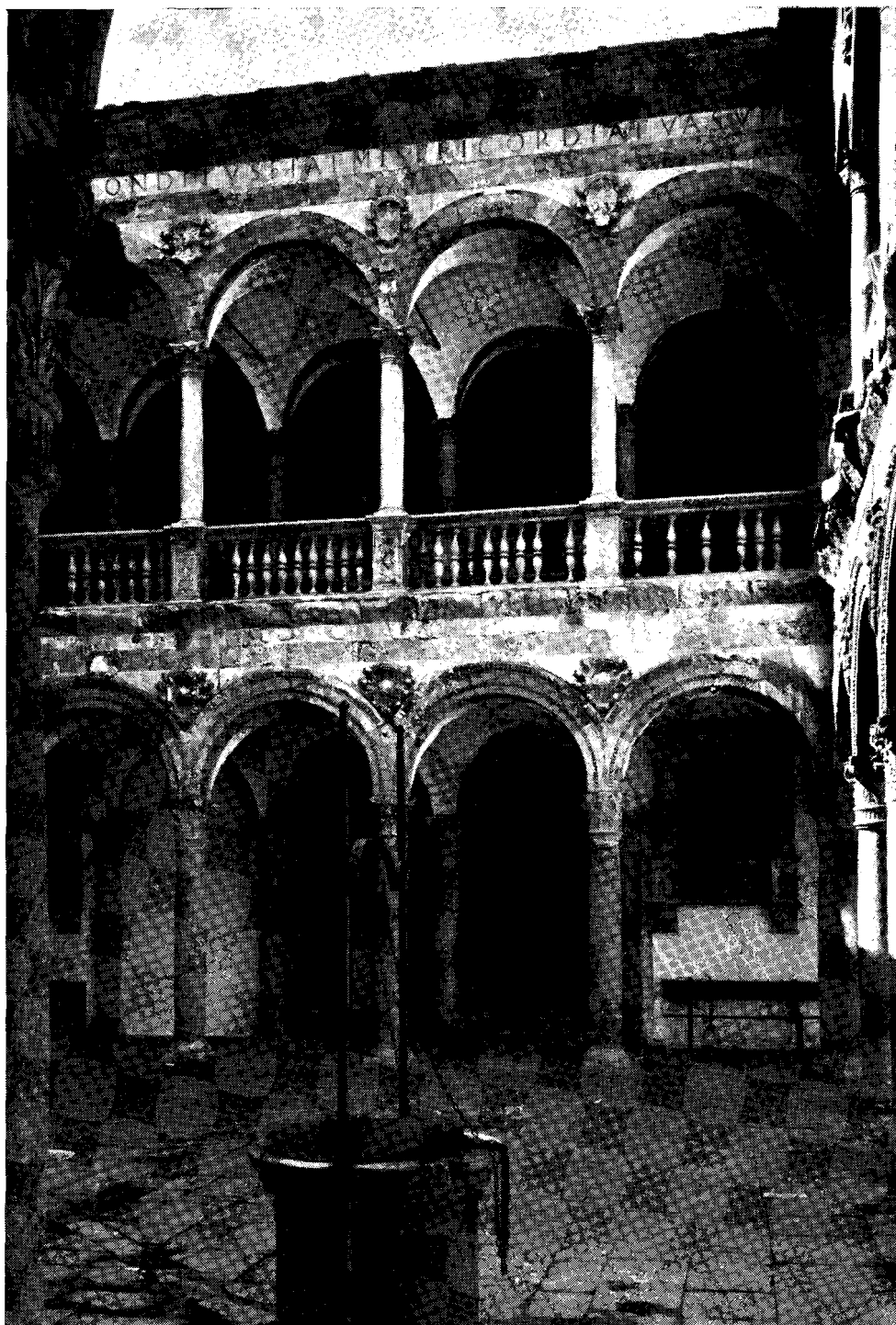


Fig. 17.—El patio de la Calahorra (1509-1512). Fotografía: Mas

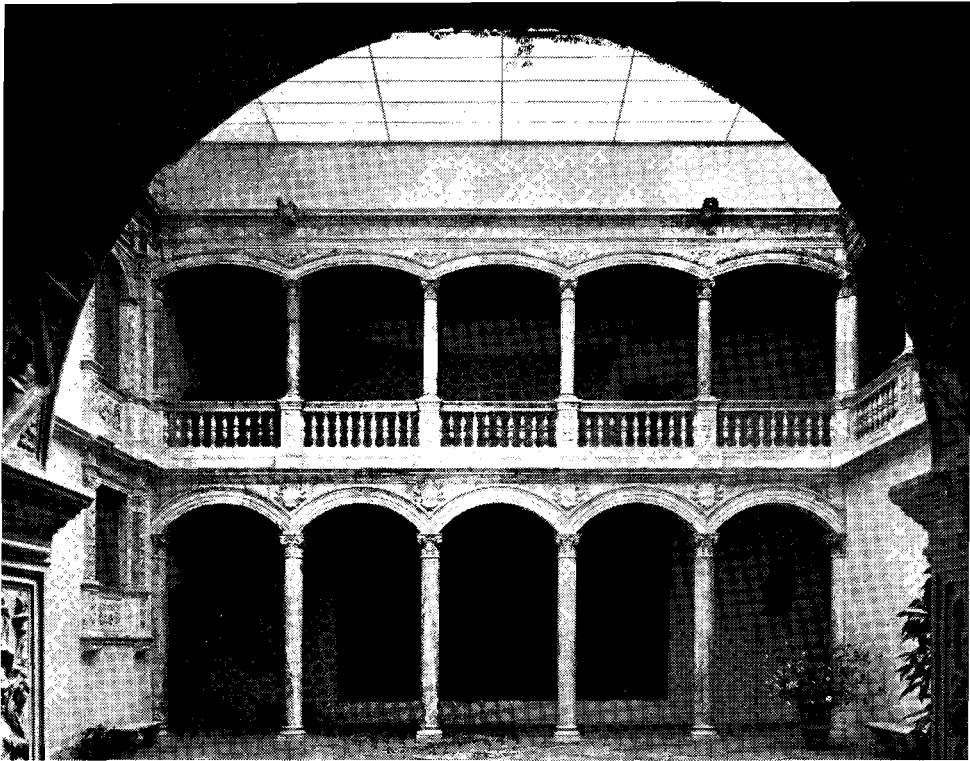


Fig. 18.—Lado este del patio de Vélez Blanco

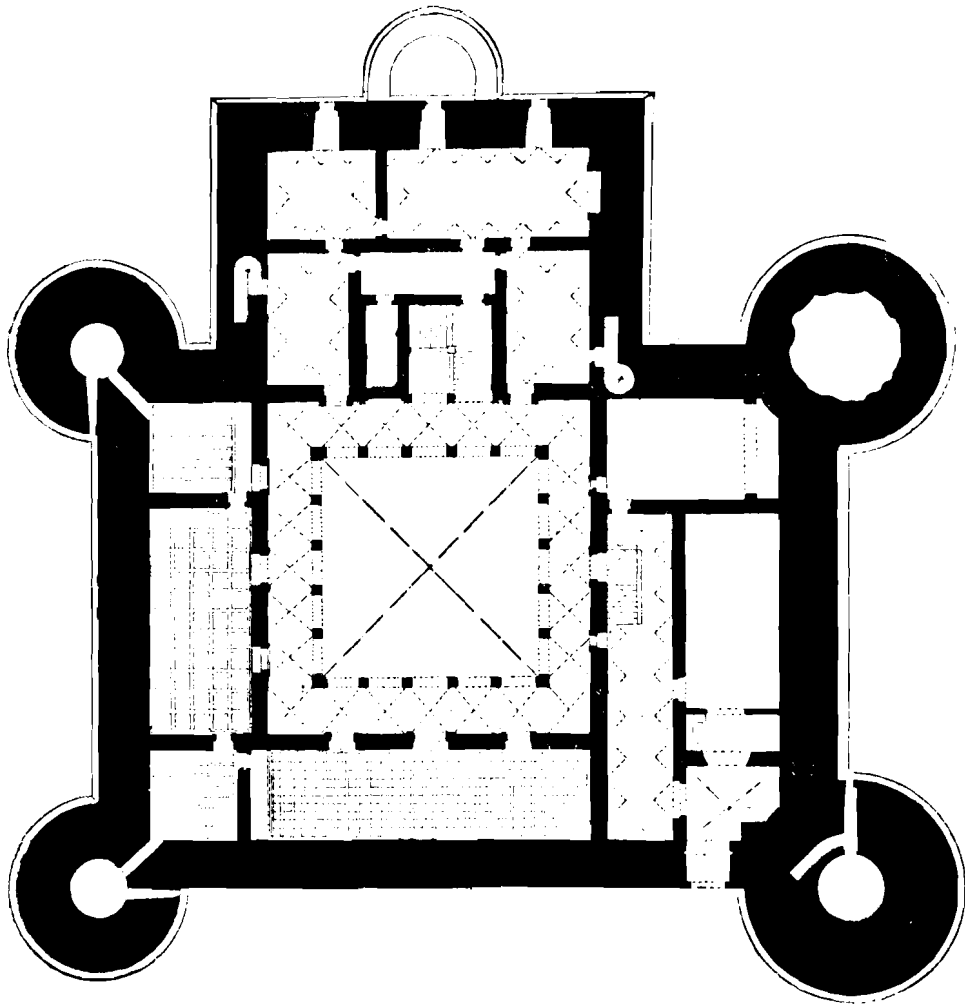


Fig. 19.—Planta del castillo de La Calahorra. (De V. Lampérez y Romea, en *Arquitectura Civil Española*)

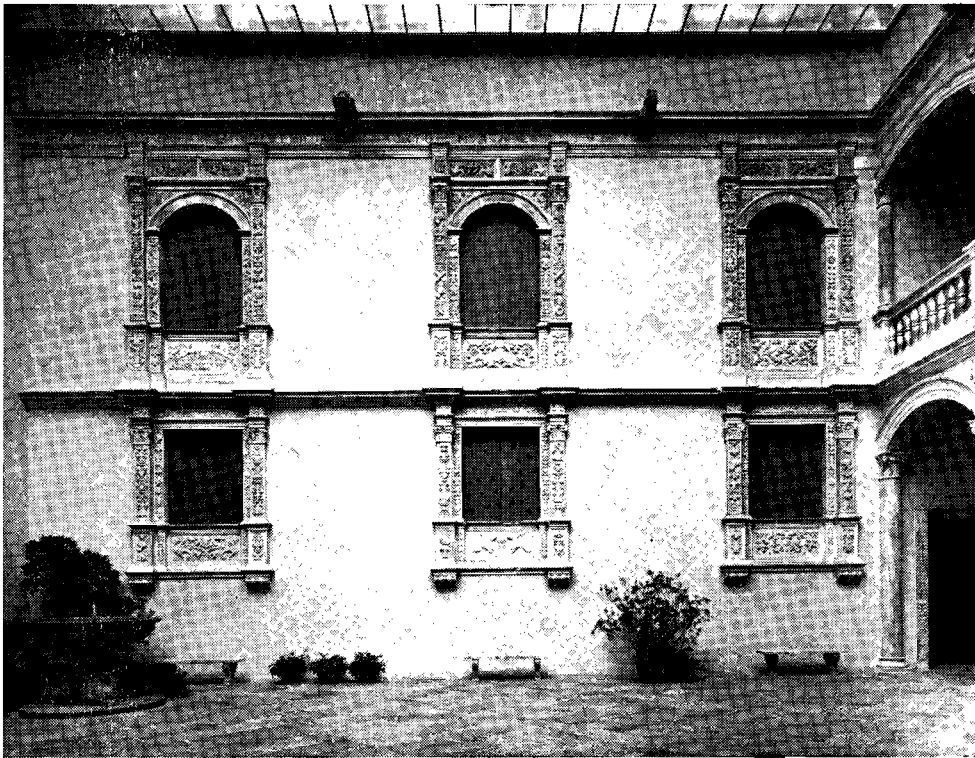


Fig. 20.—Las seis ventanas de la pared norte del patio



Fig. 21.—La puerta de entrada al patio en la planta baja. A la derecha el escudo de armas de Fajardo y Chacón, anteriormente en el muro de la torre del castillo



Fig. 22.—El patio mirando hacia el sudoeste. Las puertas a la izquierda y la sobre al balcón provienen de Vélez Blanco



Fig. 23.—La galería superior del patio

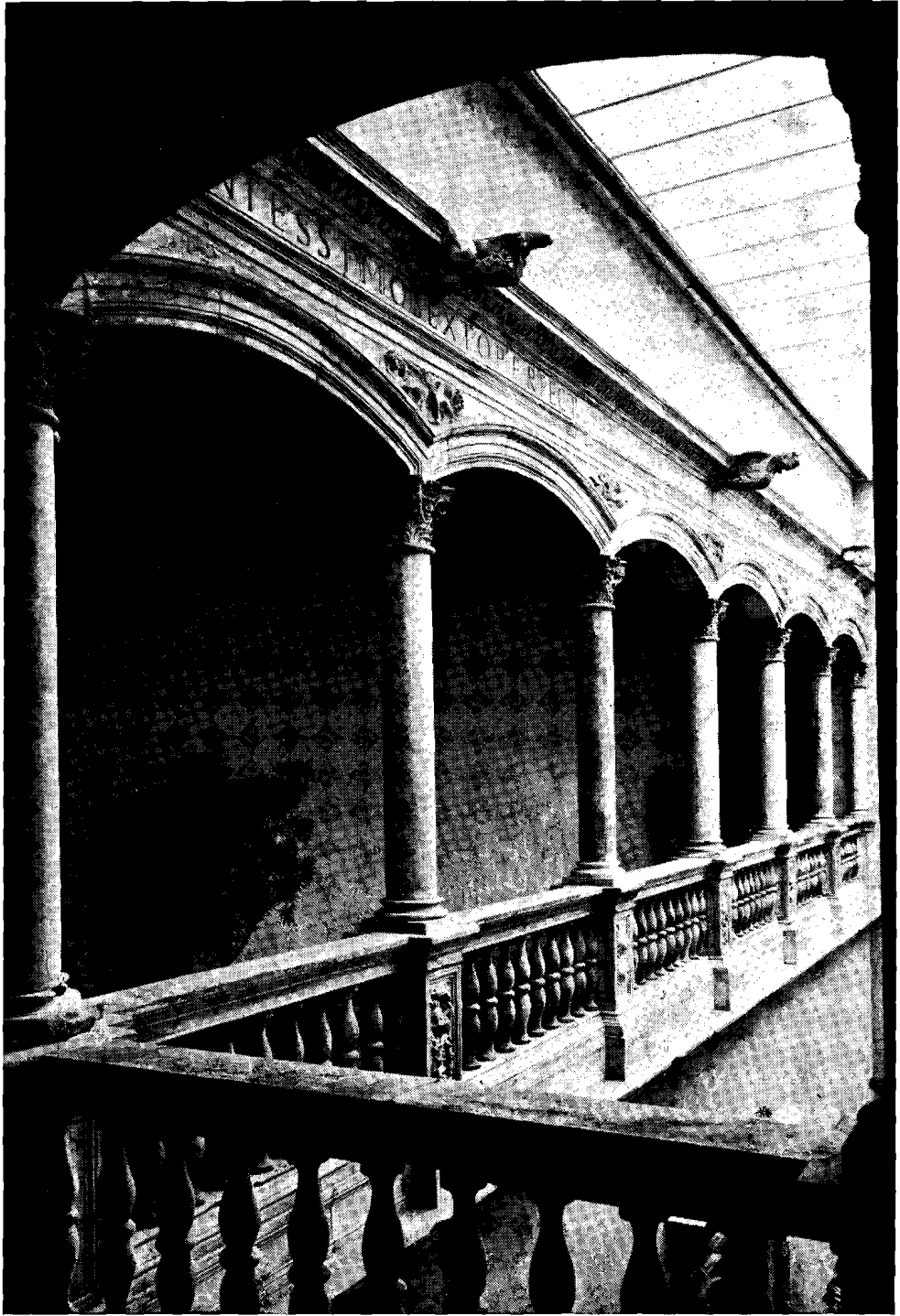
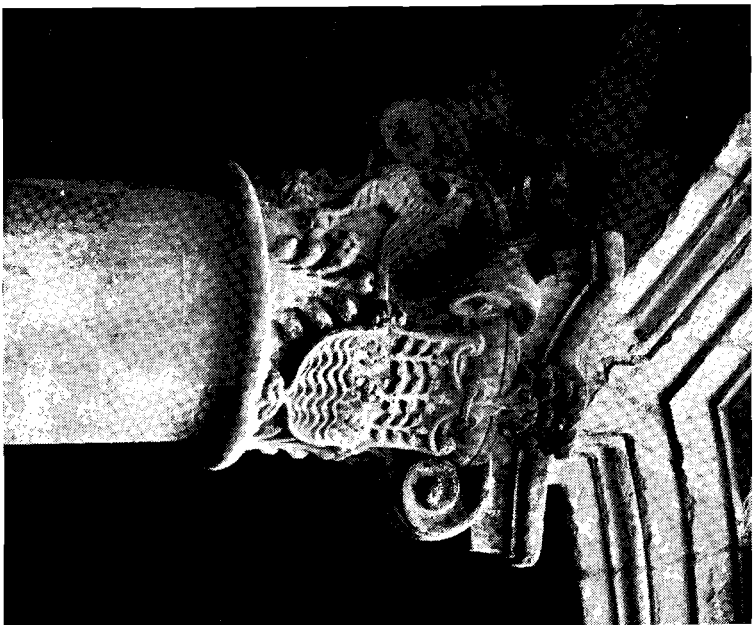
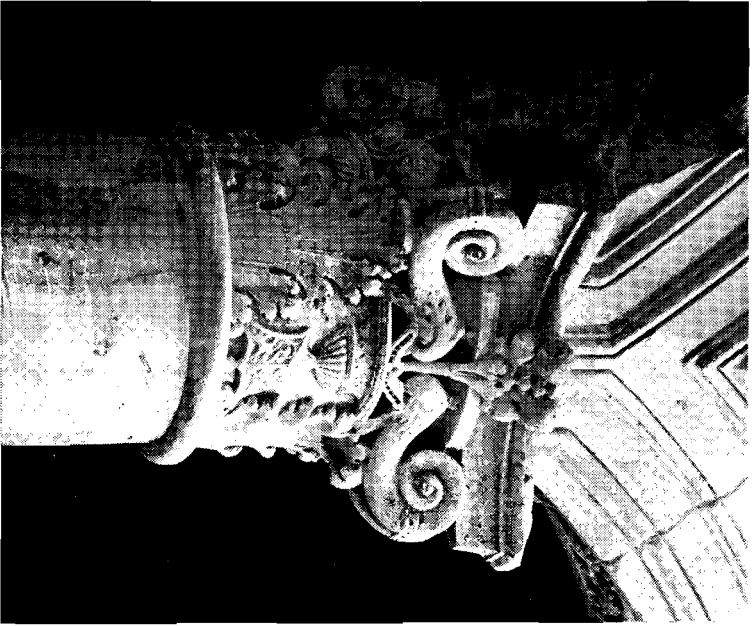


Fig. 24.—Arquería sur de la galería superior



Figs. 25-26.—Capiteles de los arcos de la planta baja



Fig. 27.—Capiteles del patio del Palazzo dei Diamanti de Ferrara (1492-1493).
Fotografía: Alinari

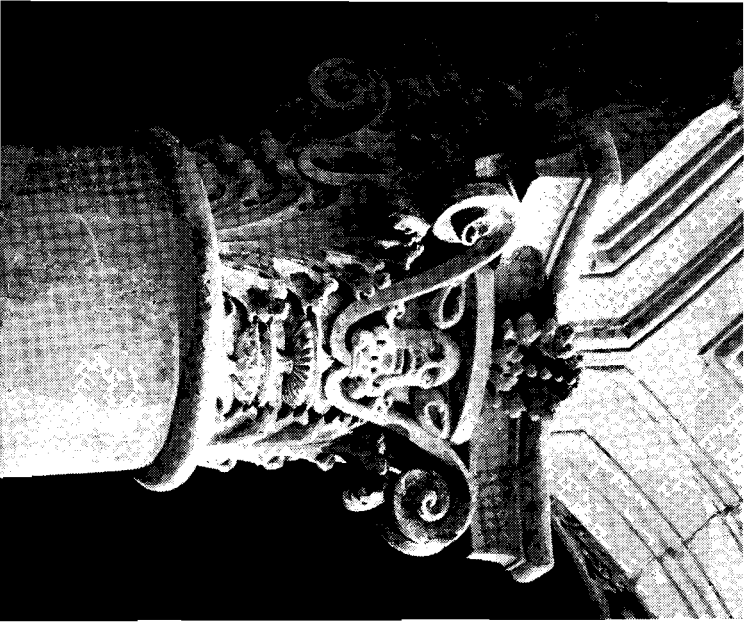


Fig. 28.—Capiteles de los arcos de la
planta baja del patio

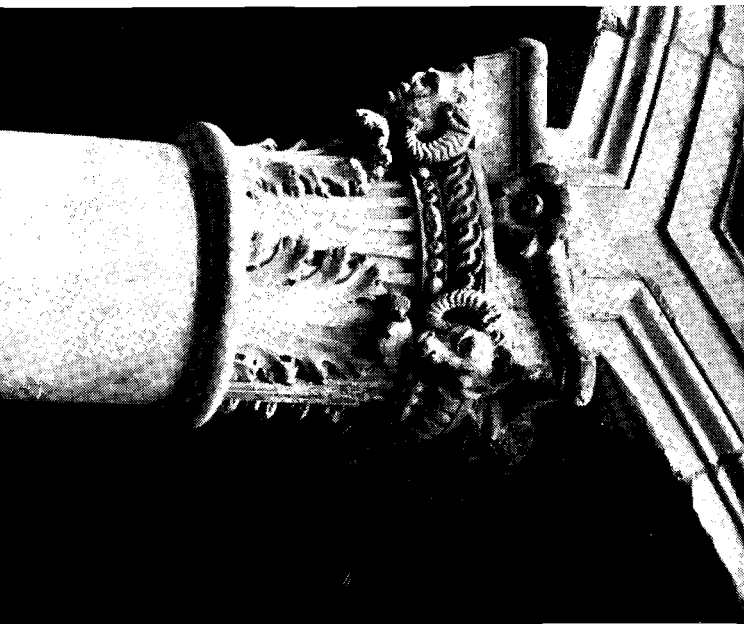


Fig. 29.—Capiteles de los arcos de la
planta baja del patio

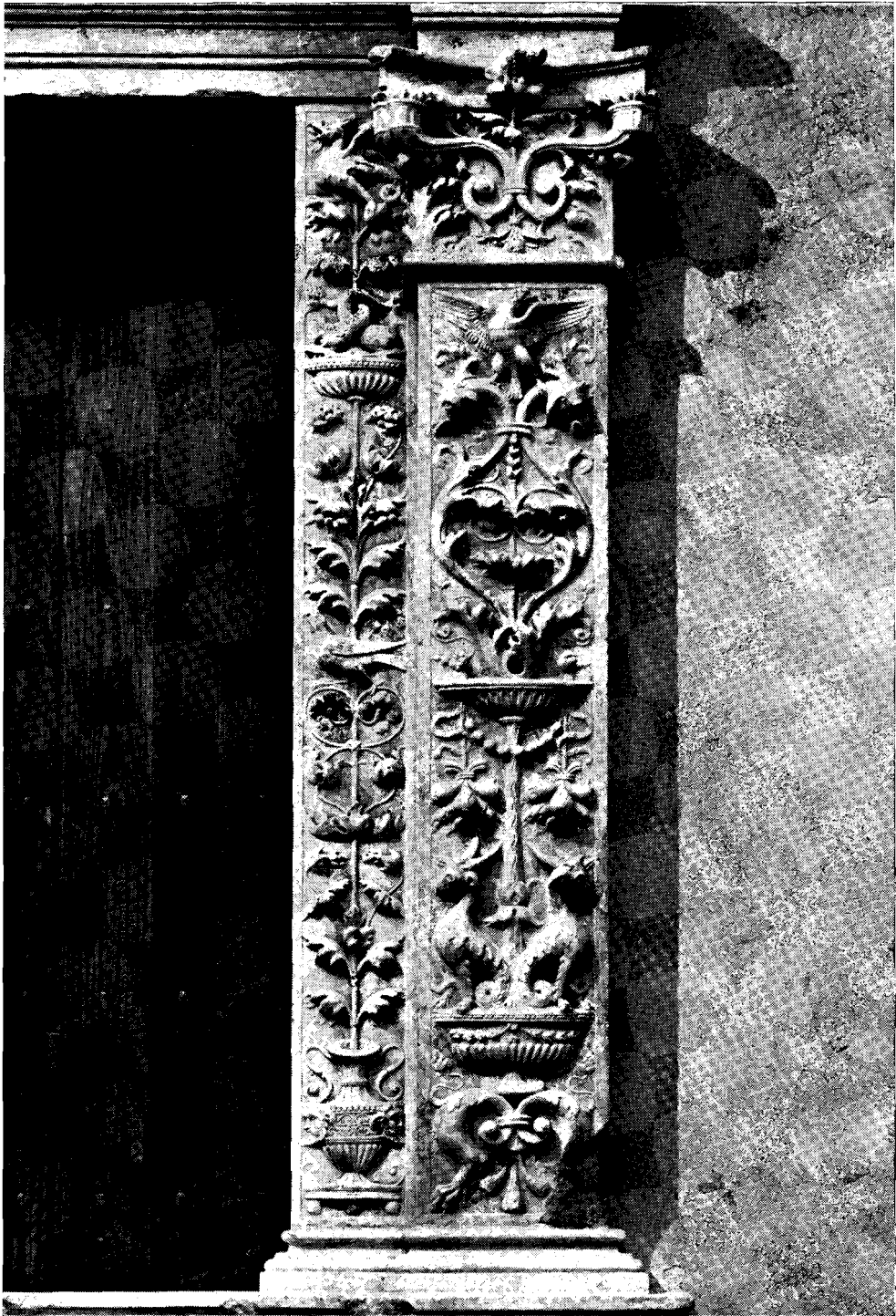


Fig. 30.—Pilastras de las ventanas



Fig. 31.—Pilastras de las ventanas

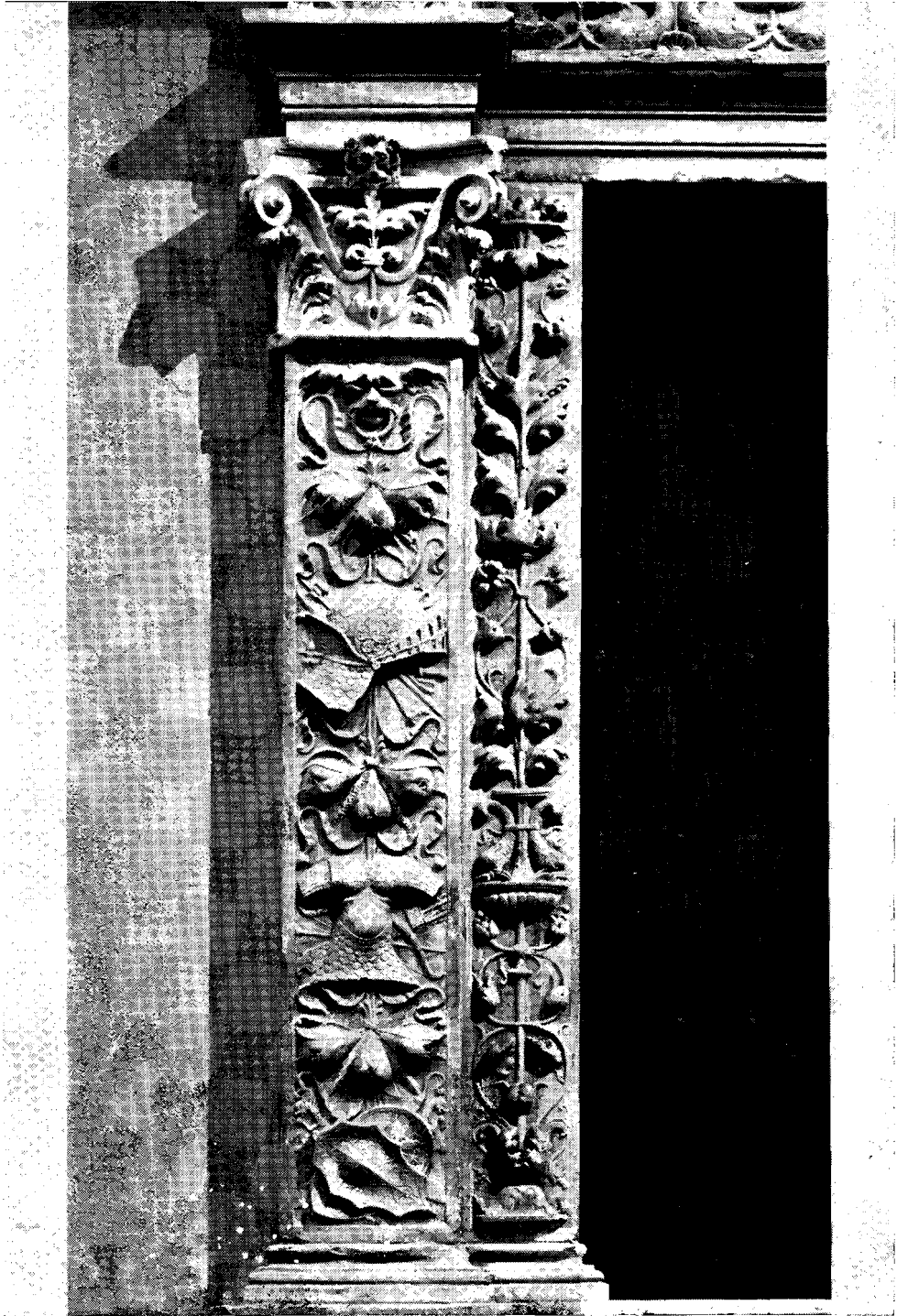


Fig. 32.—Pilastras de las ventanas



Fig. 33.—Pilastras de las ventanas

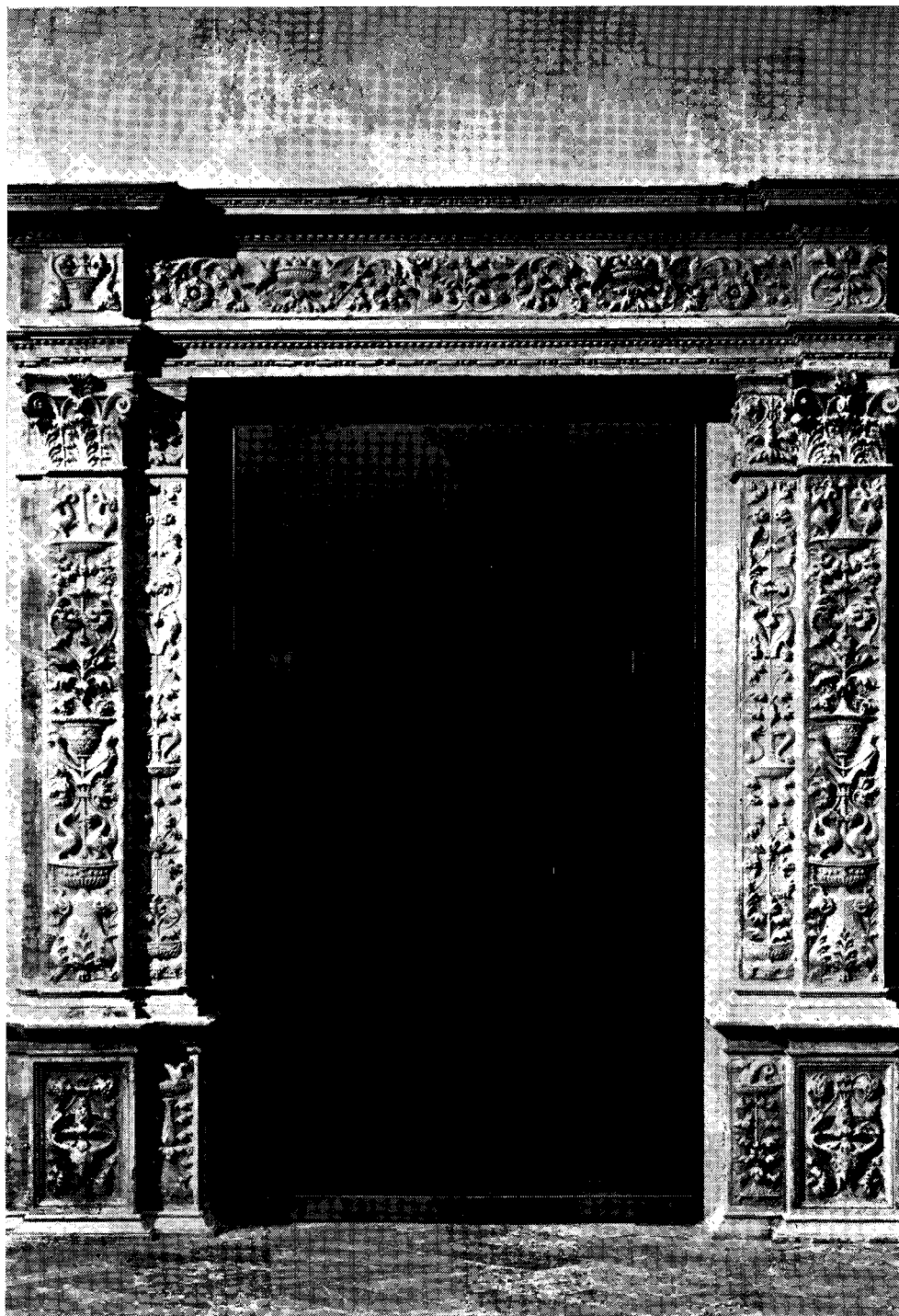


Fig. 34.—El friso de la puerta principal

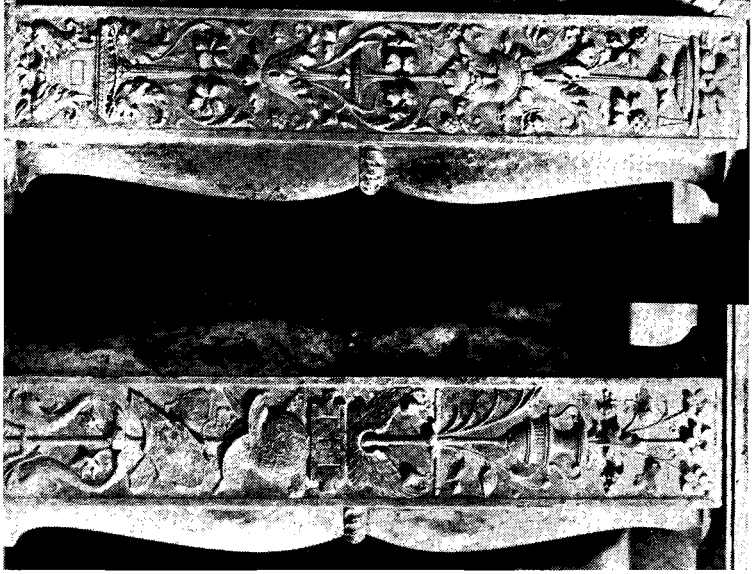


Fig. 35.—Detalle de la balaustrada de Santa Maria dei Miracoli de Venecia (1481-1489). Fotografía: Böhm

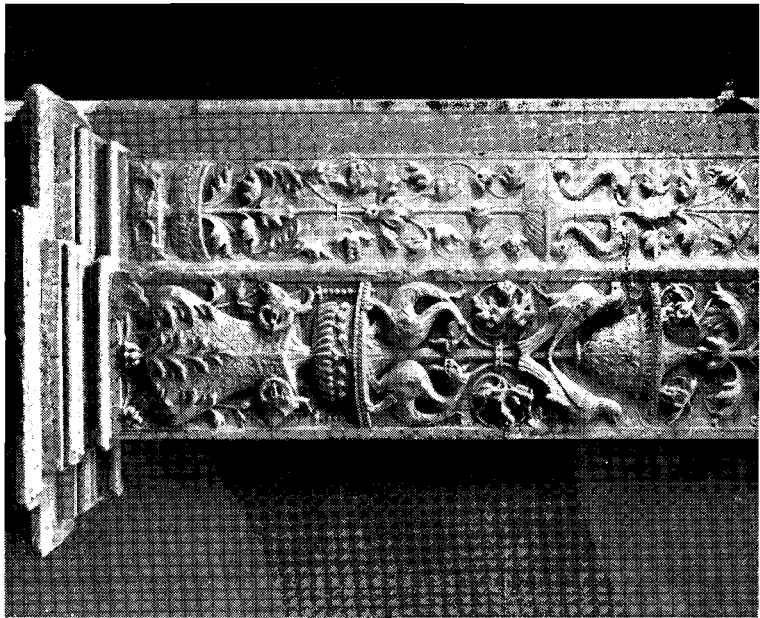


Fig. 36.—Detalle de una pilastra de la puerta principal

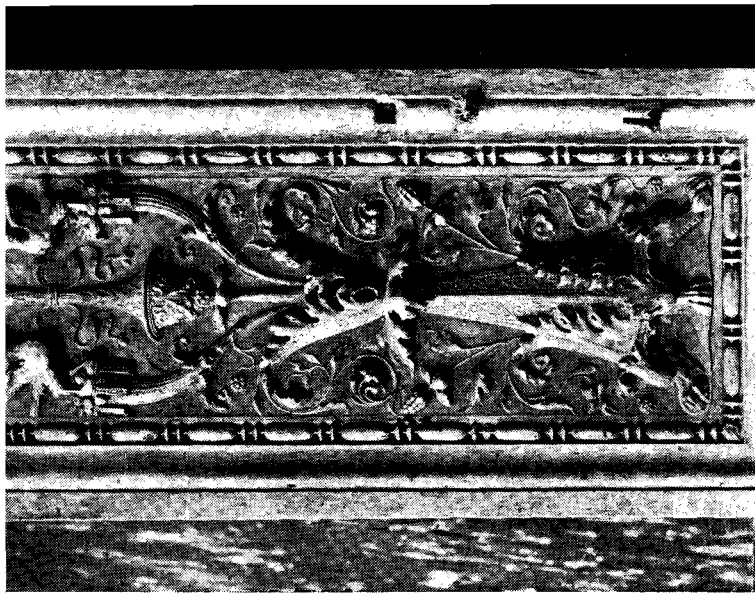


Fig. 37.—Detalle de una pilastra de Santa María dei Miracoli en Venecia. Fotografía: Böhm



Fig. 38.—Detalle de una pilastra de la portada principal de la Scuola di San Marco de Venecia (hacia 1490). (De P. Paoletti di Osvaldo, en *L'Architettura e la Scultura del Rinascimento in Venezia*)



Fig. 39.—Detalle de la ventana central superior del patio



Fig. 40.—Detalle del libro de dibujos de Giuliano da Sangallo en la Biblioteca Comunal de Siena (s. IV, 8, 41) Fotografía: Grassi

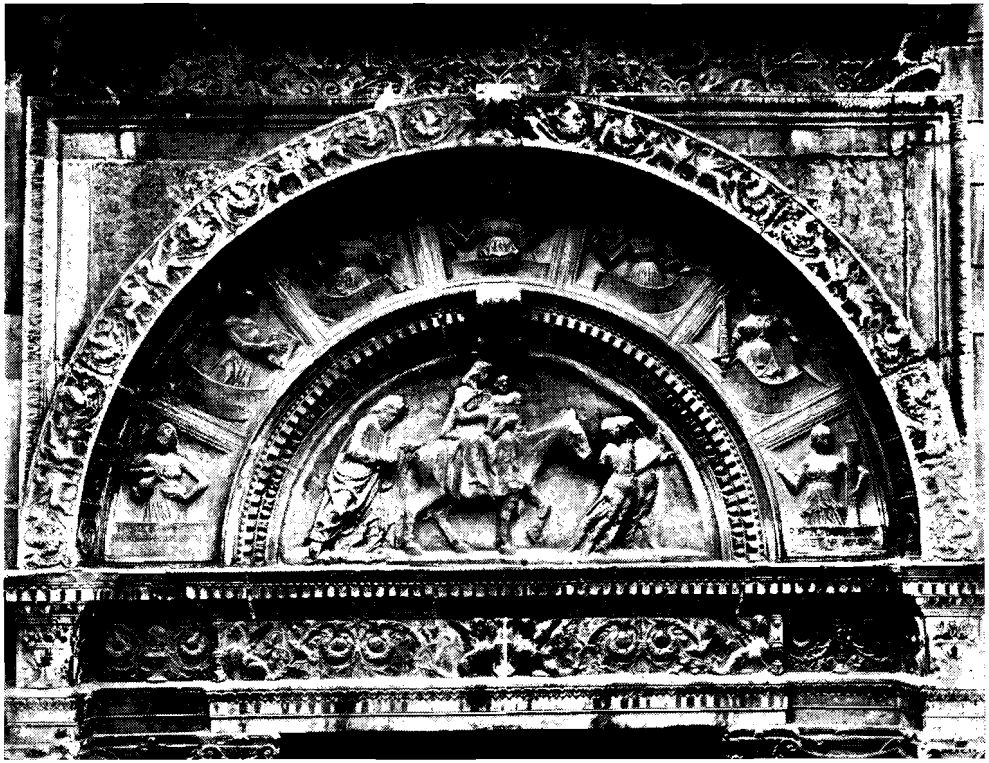


Fig. 41.—Tímpano de una portada en la pared sur de la Catedral de Como (hacia 1491). Fotografía: Alinari



Fig. 42.—Esfinges enfrentadas y un amorcillo en las enjutas de la planta superior del patio



Fig. 43.—Esfinges enfrentadas y un amorcillo en las enjutas de la planta superior del patio



Fig. 44.—Panel bajo una de las ventanas, con medias figuras de mujer aladas

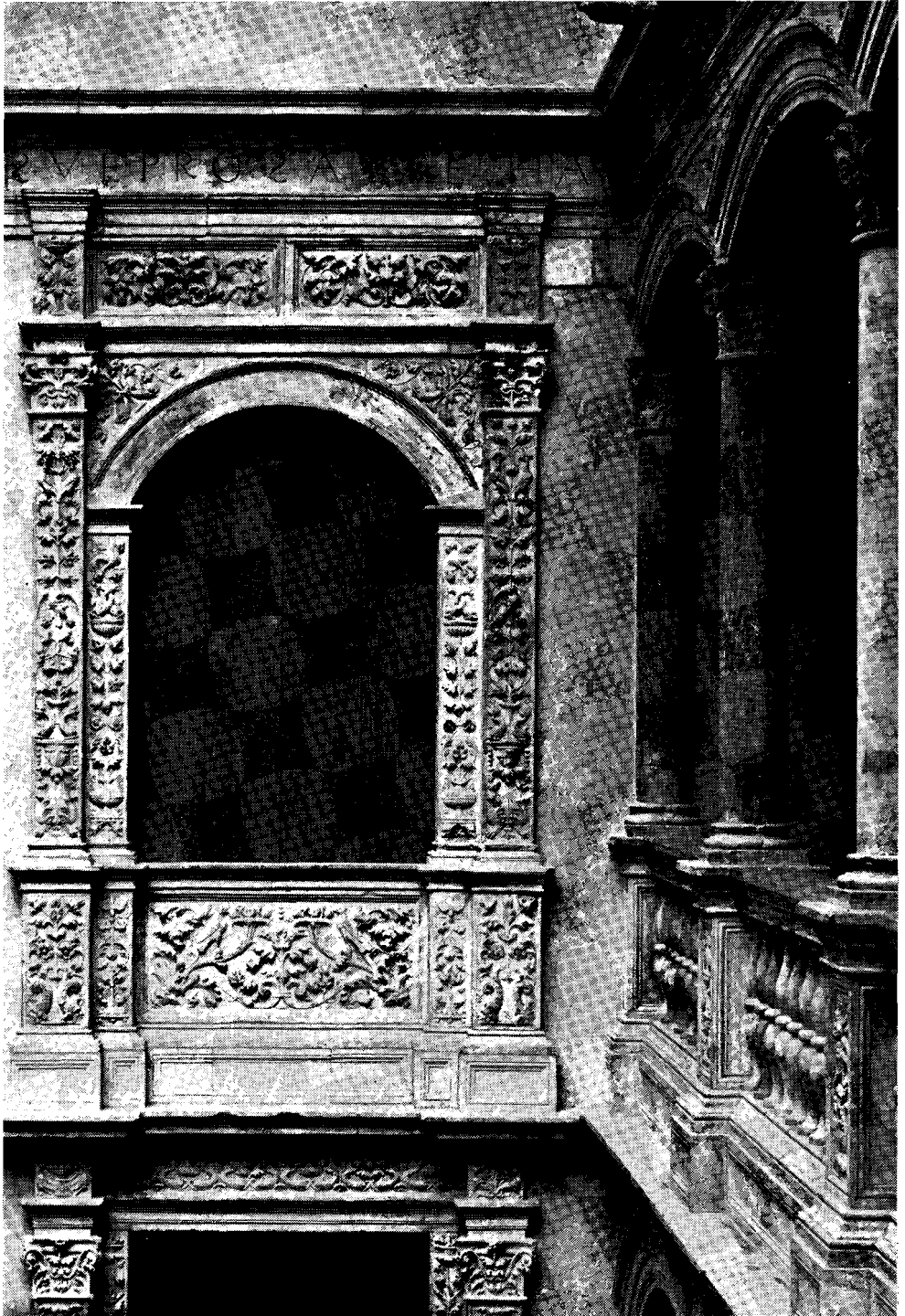


Fig. 45.—Ventana superior derecha del patio

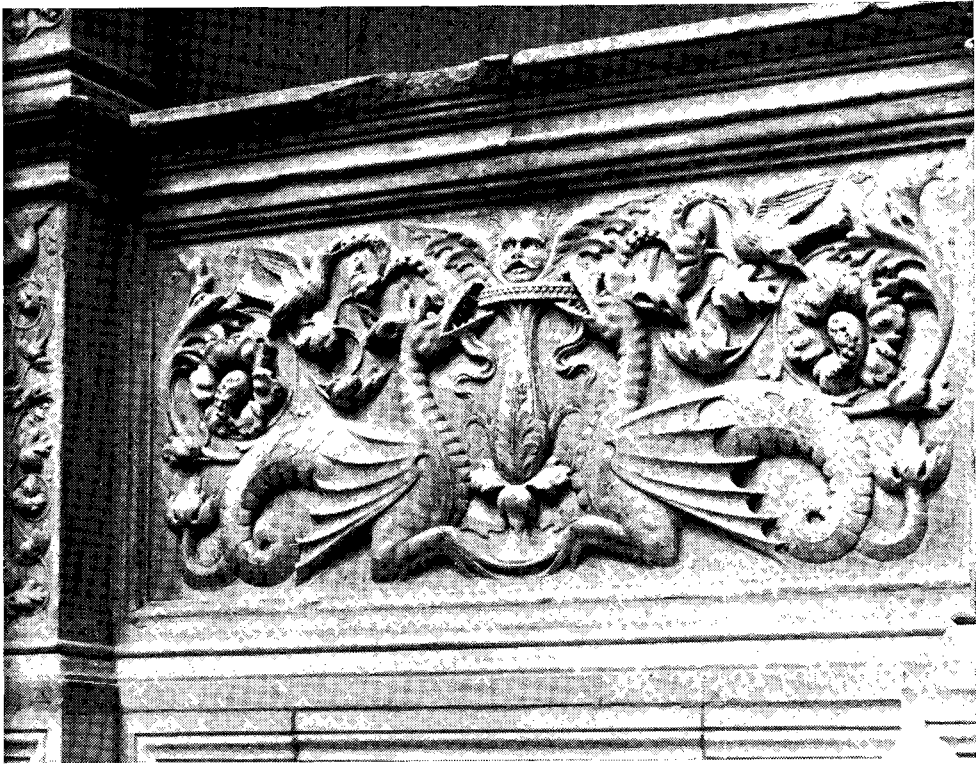


Fig. 46.—Panel bajo una de las ventanas, con dos dragones



Fig. 47.—Gárgola de la pared norte



Fig. 48.—Pilastra esculpida, instalada ahora en la escalera, pero que probablemente era uno de los pilares de la balaustrada que iba sobre el patio

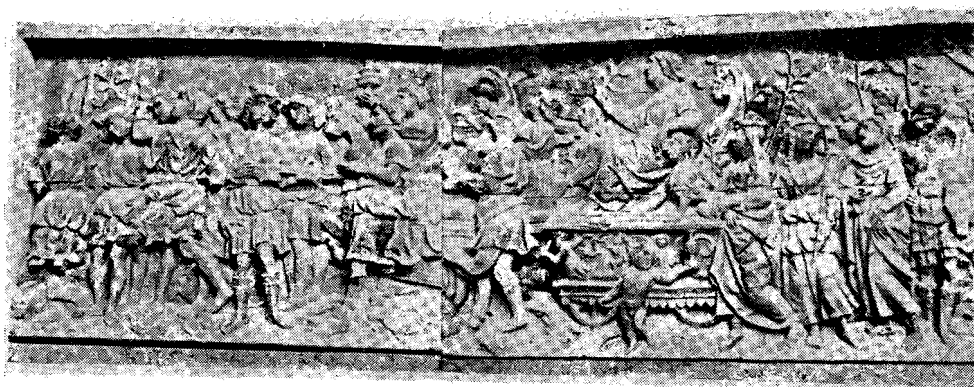


Fig. 49.—Relieve que se dice proceder del Salón del Triunfo en Vélez Blanco.
(D. V. Lampérez y Romca en *Arquitectura Civil Española*)

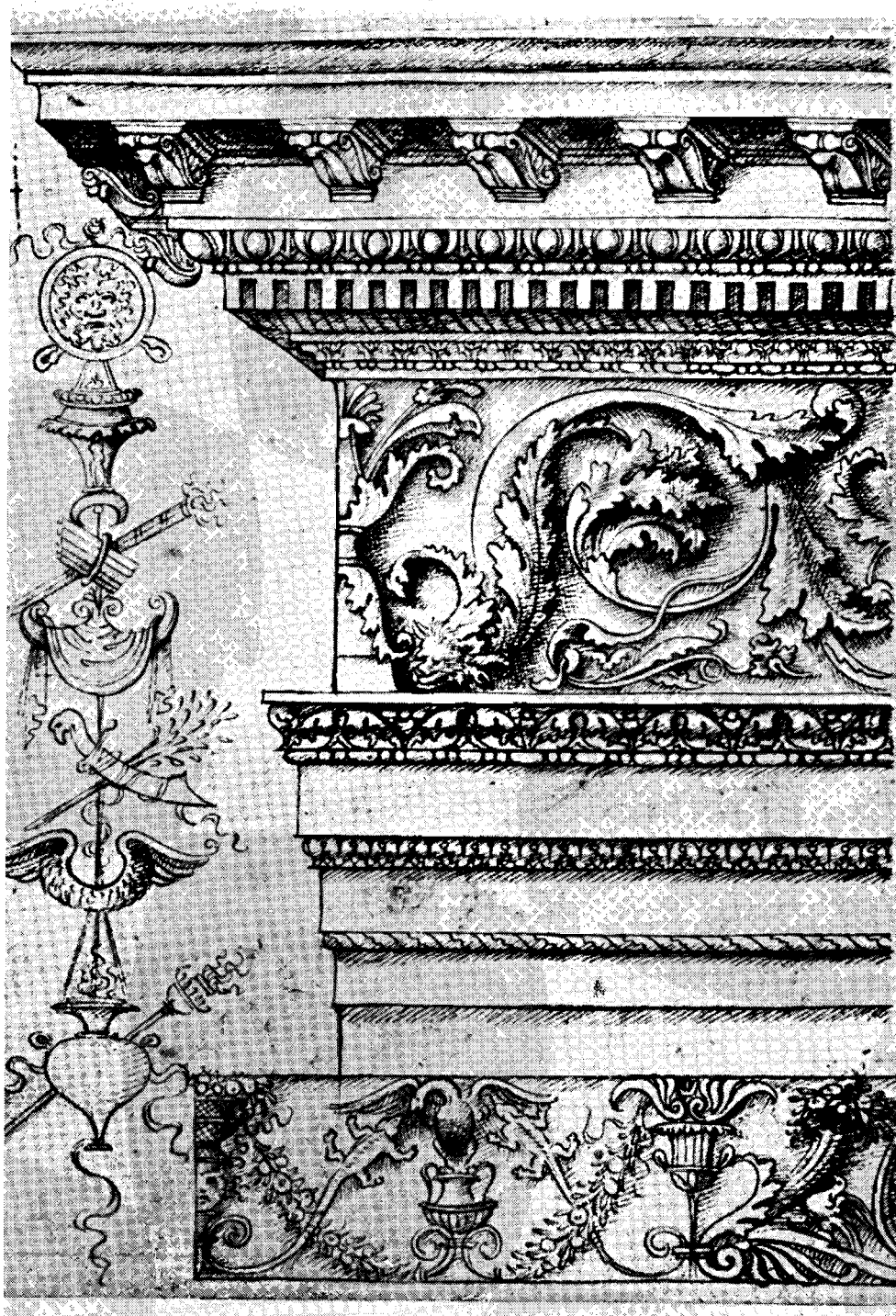


Fig. 50.—Página del Codex Escorialensis (f. 21, v. (De la edición facsimil de H. Hegger)



Fig. 51.—Detalles de un artesanado renacentista, de un alero tallado y de una puerta, todos procedentes de Vélez Blanco



Fig. 52.—Detalles de un artesanado renacentista, de un alero tallado y de una puerta, todos procedentes de Vélez Blanco

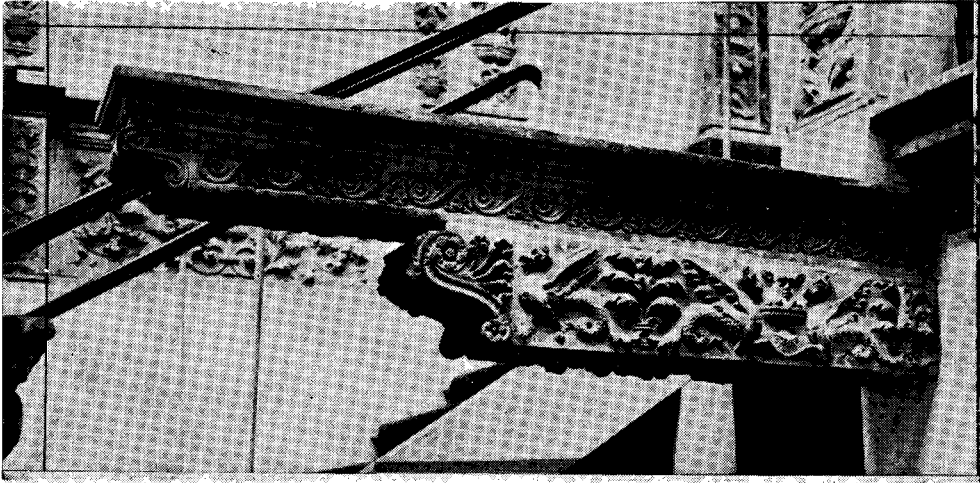


Fig. 53.—Detalles de un artesanado renacentista, de un alero tallado y de una puerta, todos procedentes de Vélez Blanco

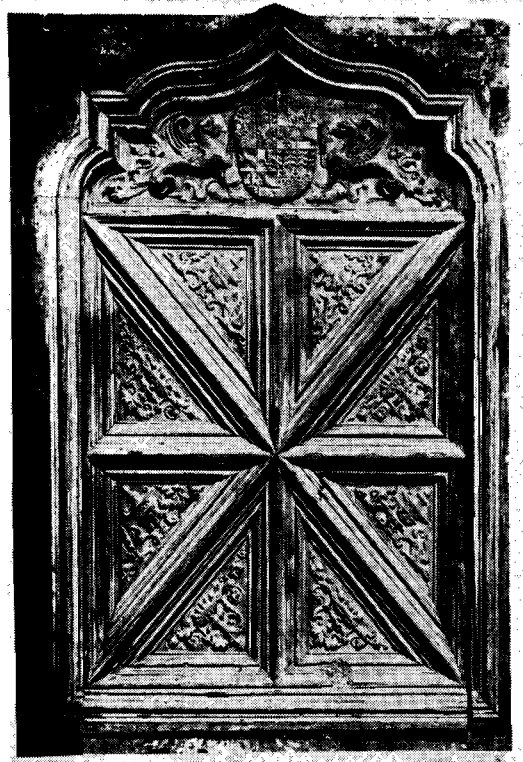


Fig. 54.—Detalles de un artesanado renacentista, de un alero tallado y de una puerta, todos procedentes de Vélez Blanco



Fig. 55.—Pila bautismal, por Martín Milanés y Francisco Florentín (1520).
Granada, Capilla del Sagrario



Fig. 56.—Detalle de la escalera en la Capilla Real de Granada, labrada por Francisco Florentín, siguiendo en parte los dibujos de Felipe Vigarny (1521)

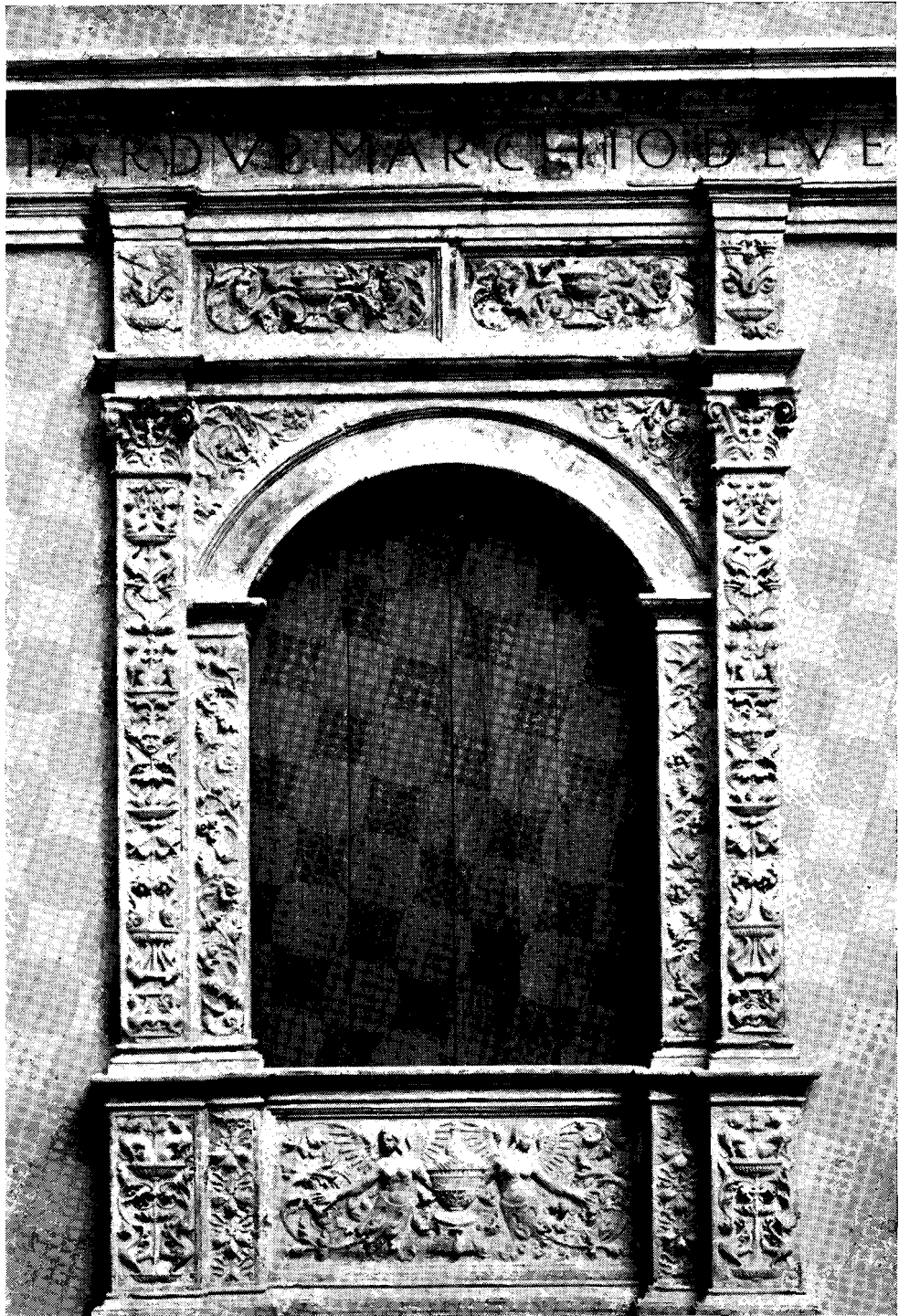


Fig. 57.—Ventana superior izquierda del patio.



Fig. 58.—Puerta de la capilla del castillo de La Calahorra, ahora en una colección particular de Sevilla. Fotografía Universidad de Sevilla