

# Artistas hispanos en Italia en el siglo XVI: los viajes de Diego Siloe y Pedro Machuca

(Selección, comentario y notas de María Ángeles Toajas Roger)

A pesar de las evidencias históricas sobre la presencia de artistas españoles en Italia durante el siglo XVI, los datos concretos de que disponemos al respecto son muy escasos. La documentación localizada hasta ahora sobre estos viajes es fragmentaria y en la mayor parte de los casos consiste en noticias aisladas y fuentes indirectas, de manera que resulta casi imposible establecer con claridad cuestiones fundamentales: sus motivaciones, fechas, itinerarios y, en general, sus contactos efectivos con los centros artísticos italianos. Ciertamente, determinar estos datos, las piezas con que se construye el entramado de los procesos artísticos, no suele ser cosa fácil, pero es tanto más difícil en lo que concierne al arte hispánico cuanto que está por investigar a fondo la casuística, es decir, la profundización en el conocimiento de detalle de los individuos, sus razones, intereses y conexiones personales, tanto artistas como clientes. Sabemos muy poco, en resumidas cuentas, de los resortes concretos que determinaron la actividad artística y, en el caso que nos ocupa, las circunstancias que rodearon los viajes a Italia de algunos artífices, una experiencia que condicionaría necesariamente su trayectoria posterior. Esta evidencia es en efecto tomada en cuenta por la crítica, hasta el punto de identificarse la obra de algunos artistas en función de eso, pero a menudo sobre leves indicios y sucesivos encadenamientos de hipótesis superpuestas carentes en realidad de evidencias históricas ciertas.

Suele suponerse que, desde principios del siglo XVI, la aspiración de viajar a Italia y conocer *in situ* las fuentes del nuevo arte, y al mismo tiempo las obras del arte antiguo, ha de asociarse a la conciencia de modernidad por parte de los profesionales de las artes, a la comprensión del significado de la renovación de las artes producida en la Italia del Quattrocento. Sin embargo, tal vez en muchos casos las razones del periplo italiano se deban más bien a objetivos más prosaicos, como la búsqueda de oportunidades en un país donde las artes se despliegan en un hervidero cuya fama alcanza toda Europa; el supuesto viaje de formación puede haberse emprendido, en realidad, de espaldas a cualquier impaciencia por sumergirse en las claves del debate intelectual de las artes italianas, incluso ignorantes de ello. En todo caso, parece que la realización de estos viajes depende en gran medida de la situación y circunstancias de cada uno, ofreciendo un panorama escasamente homogéneo, si se observa el conjunto de los artífices activos en la España del siglo XVI.

Otro tanto puede decirse de los clientes, actores fundamentales de los procesos artísticos del momento como promotores de las obras y quienes, en última instancia, seleccionan, eligen o aceptan a sus artífices. Su papel es determinante sobre todo en lo referente a las obras de arquitectura, no sólo por obvias razones económicas, sino por valores de representación y funcionalidad inherentes a la iniciativa de construir edificios singulares. Al mismo tiempo, es fácil constatar, por ejemplo, cómo a menudo los más poderosos —esto es, los promotores de obras de mayor envergadura—, que pueden presumirse también mejor informados, no siempre resultan ser los más partidarios del arte de vanguardia, pero igualmente puede no suceder así, o ser lo contrario. También en este sentido cabe preguntarse sobre los motivos de su elección de artistas, y hasta qué punto se interesan por los más renovadores o por soluciones más estrictamente coherentes con los modelos de la arquitectura italiana. Y, aún más, la cuestión del grado de intervención personal del promotor mismo en los proyectos, lo que nos lleva de nuevo a la relación artista-cliente, pero también a la eventual presencia de otros ‘asesores’, asunto que se ignora por lo general.

El hecho es que, de acuerdo a una metodología muy generalizada en la historiografía del arte español, pero sobre todo en la del Renacimiento, hasta hace muy poco tiempo se ha construido la historia sobre la consideración de las obras como «piezas» o «monumentos» a catalogar según ciertos referentes estilísticos establecidos de antemano, todo lo cual ha impedido atender adecuadamente al análisis pormenorizado y documentado de contextos y circunstancias con respecto a las razones de su propia configuración formal —y a veces, incluso la finalidad de su existencia—. Una importante consecuencia de estos métodos de estudio —entre otras— es el escaso conocimiento que tenemos sobre asuntos cruciales para la comprensión del arte español durante el siglo XVI, como los que van dichos.

Todo ello, que argumenta la necesidad de reorientar el estudio de la historia artística del Renacimiento español, viene a explicar, en cuanto a lo que aquí se trata, el significativo hecho de que, como decíamos al principio, aún sean numerosos los artífices cuya eventual estancia en Italia se mantiene en el terreno de la hipótesis, abierta la duda o la discusión, mientras que, paradójicamente, todo se mide en términos de aproximación o distancia a los modelos italianos. En muchos casos, se debate sobre si existió realmente el tal viaje, pero, incluso en aquéllos que la crítica acepta como seguros, se ignoran las motivaciones por las que fue emprendido, cómo y por qué itinerarios discurrió, qué medios y personas lo hicieron posible y con quiénes tomó contacto el artista en esa ocasión.

Por comenzar con un caso de interés en lo concerniente a la recepción y difusión de las nuevas ideas sobre la arquitectura en los primeros años del siglo, es revelador el de Diego de Sagredo, el renombrado autor de las *Medidas del Romano* (Toledo, 1526), primer y pionero tratado de arquitectura publicado fuera de Italia y en lengua romance, libro de gran éxito, por cierto, como indican sus numerosas ediciones a lo largo del siglo, dentro y fuera de España. Su afán por introducir orden en el uso del nuevo lenguaje *all'antica* entre los artífices hispanos parece deberse a un conocimiento próximo de los medios italianos, de donde cabría pensar en una estancia en Italia, que, sin embargo, no está documentada. Se ha planteado esta hipótesis teniendo en cuenta que los datos seguros sobre su biografía muestran una laguna informativa entre 1518 y 1522 que podría deberse a su ausencia de Castilla y a un eventual viaje a Italia.

En este mismo sentido, también es oportuno referirse al pintor Juan de Borgoña, quien, aunque posiblemente no de origen hispano, ocupa un importante lugar en el panorama artístico general del Arzobispado de Toledo desde los últimos años del siglo XV hasta su muerte, en 1536, que incluyó su servicio a patronos tan relevantes como los arzobispos Cisneros y Fonseca. Muy poco se ha profundizado en su papel como diseñador de arquitecturas a la italiana a pesar del protagonismo que adquiere su representación en sus pinturas, y no sólo como fondos, sino creando modernas *quadrature*, incluyendo efectos de ilusión espacial, como en la Antesala y Sala Capitulares de la catedral de Toledo (1509-12). Las pinturas de Borgoña evidencian una gran proximidad a los recursos figurativos y las escenografías del taller florentino del Ghirlandaio, así como a Melozzo da Forlì, y adquieren, desde el punto de vista histórico, un doble valor en los medios artísticos castellanos como invenciones pictóricas en sí mismas y como fuente para la difusión de modelos novedosos, muy coherentes con los del último Quattrocento. Todo ello hace que resulte casi evidente el conocimiento directo del arte italiano, y por ello que se venga especulando acerca de su trayectoria anterior a Toledo, pero tampoco está aclarado por ahora su previsible periplo italiano.

Analizaremos más detenidamente en esta ocasión dos casos que resultan ser algo mejor conocidos por la importancia de sus personalidades, presentes en proyectos de envergadura y de novedad —la vanguardia, se diría en términos actuales—, y por sus respectivos papeles como arquitectos vinculados a iniciativas regias: Diego Siloe y Pedro Machuca. No obstante, por más que esa última circunstancia ha favorecido una mayor atención hacia el estudio de sus obras, y a pesar de que es seguro el viaje a Italia de los dos, resulta ser asimismo bien poco lo que se conoce con precisión de sus actividades allí, lo que abunda en la carencia historiográfica sobre el arte español del Quinientos que antes lamentábamos. Por lo demás, pueden ejemplificar con claridad el estado de la cuestión al

respecto, como ejemplos significativos de artistas de diferentes procedencias y trayectorias, y de relevante presencia en el discurso artístico hispano del siglo XVI. De sus respectivas estancias en Italia hay varios testimonios, aunque a menudo indirectos que se comentan a continuación; las más significativas de estas fuentes primarias hasta ahora conocidas son las que se transcriben al final (Textos).

Por lo que se refiere a la primera tradición historiográfica hispana, iniciada señeramente por Eugenio Llaguno y Juan Agustín Ceán-Bermúdez, sobre este particular se limitan a seguir a los autores del Quinientos, puesto que su impagable recopilación de apoyos documentales no alcanza a los fondos italianos. En el caso de Siloe, ninguno de los dos tiene noticia de su viaje y centran su estudio en la etapa granadina, la que efectivamente le dio fama, prestigio y riqueza. Es interesante notar que una de sus fuentes es Francisco de Holanda y sus *Diálogos de la Pintura* (ver Textos, 2), pero, para ellos, la mención que Holanda hace de Siloe en la selecta lista de artistas italianos que compone al final de su tratado no significa necesariamente indicio de su estancia en Italia; y en efecto, la interpretación del dato en esta dirección depende de otras pruebas más consistentes aportadas posteriormente, como se verá. Por lo demás, el que Holanda señale como principal mérito de Siloe ser excelente «en los follajes» tampoco dice mucho de su valor como artista a los ojos de Llaguno, que afirma: «Los caprichos y desarreglos que se le notan no dejan de tener ejemplares en la antigüedad, y eran bastante comunes entre los italianos cuando él vivía» (*Noticias ...*, I, p. 202).

En cuanto a Pedro Machuca, las noticias son aún más escasas; en este caso, Llaguno recurre al poeta Vicente Esquivel para identificar la presencia del artífice en el Palacio de Carlos V de la Alhambra, a través de sus versos describiendo el incendio de un polvorín que allí tuvo lugar en 1590: «[...] Y en el alcázar hacen tal estrago/ que las reales casas, cual Numancia/ de fuego y humo parecieron lago./ Del rey chiquito la encantada estancia/ de alabastro, azur y oro inestimable/ cayó, como del dueño la arrogancia;/ mas qué mucho, si el trueno incomparable/ parte asoló de las del gran Monarca/ del gran Machuca fábrica admirable». De donde deduce que este Machuca pudo ser el autor del Palacio, que, por lo demás le parece un dechado de buena arquitectura y que «el haberlo hecho así quien construyó este palacio prueba que sabía fundamentalmente la arquitectura». Las notas añadidas por Ceán aclaran finalmente que su nombre era Pedro, según documentos del Archivo del Hospital de la Sangre de Sevilla (*Noticias ...*, I, p. 220-221). Se remite de nuevo a Francisco de Holanda para deducir que tal vez sea el mismo Machuca también incluido por el portugués en la citada lista de las «águilas», en este caso entre los pintores, y relaciona esto con la escuetísima noticia de Palomino: «floreció en Granada Machuca, excelente pintor y arquitecto, siguiendo la manera de Rafael» (*I. Teórica de la Pintura*, Libro II, cap. IX).

Sin embargo, el propio Ceán, en la igualmente parca referencia a Machuca de su *Diccionario Histórico* (t. III, en su voz), da por bueno que «Holanda le celebra entre los artistas castellanos que pasaron a Italia», atendiendo seguramente a Pacheco, que en efecto afirma que estuvo en Italia, aunque su mención a Machuca es tan mínima como la del portugués. La otra noticia algo más explícita que encuentra Ceán procede de Juan de Butrón, quien «dice que vivió en Granada, que fue gran pintor y arquitecto, que hizo en aquella ciudad grandes obras de pintura y arquitectura, y que siguió la manera de Rafael de Urbino»; y añade, para finalizar el repaso de sus fuentes: «Don Lázaro Díaz del Valle y Don Antonio Palomino afirmaban lo mismo que Butrón y ninguno señala su nombre».

Desde el punto de vista de la historiografía más reciente, tanto la personalidad artística de Diego Siloe como la de Pedro Machuca se explican contando con sus respectivos viajes a Italia, como puso de manifiesto Manuel Gómez-Moreno en su estudio sobre ellos, cuyo título —*Las águilas del Renacimiento español. Ordóñez, Siloe, Machuca, Berruguete*— es toda una declaración de intenciones al respecto, parafraseando precisamente a Francisco de Holanda. El trabajo de Gómez-Moreno, publicado en 1941 y todavía vigente, desarrolla un análisis sobre los cuatro artífices que, dando la razón al tratadista, se muestran como los más relevantes en el panorama del arte español desde la segunda década del siglo XVI y hasta la de 1560, todos con una circunstancia en común: el viaje a Italia. Ciertamente, en lo que

se refiere a los que practicaron la arquitectura, Siloe y Machuca, resultan ser quienes, a su vuelta a Castilla, intervienen en proyectos radicalmente innovadores y próximos a los parámetros de la arquitectura italiana. Y, sin embargo, las noticias disponibles sobre su periplo en Italia son hasta hoy escasísimas; por lo mismo, no es posible valorar con precisión ni las razones que les movieron a realizar su viaje, ni las experiencias vividas allí, lo que permitiría comprender e interpretar con mayor precisión su trayectoria al regreso, cuestión crucial en particular para el caso de Machuca.

La obra de Diego Siloe (ca. 1487-1563) representa una de las vías más fructíferas del Renacimiento en España, sobre todo en su trabajo como arquitecto. Por un lado, constituye un punto de referencia para la caracterización de las obras próximas a la Corona en el tiempo del Emperador Carlos. Por otro, en los términos más frecuentados por la historiografía española, es uno de los formuladores de la fase de madurez del nuevo lenguaje a la italiana, que, se suele identificar como «fase purista» o, más confusamente, «segundo plateresco»; sea cual sea el apelativo utilizado, en todo caso se refiere al proceso de aproximación y asimilación de los principios de la arquitectura italiana del momento, tal como se acuñan de forma paradigmática por Bramante a partir de la experiencia de los grandes inventores de la arquitectura *quattrocentista* y del estudio riguroso de Vitruvio, con lo que se alcanza lo que Vasari consideró la *terza maniera* y suele conocerse ahora como clasicismo renacentista. Esta llamada «depuración» de los modos vigentes en la arquitectura hispánica es visible tanto en el repertorio formal, como en la concepción compositiva y espacial.

Siloe es uno de los principales creadores en ese proceso, partiendo de una comprensión de la experiencia del vitruvianismo arquitectónico insólita entre los maestros hispanos de su generación, que ha de proceder del conocimiento directo de obras italianas. Aporta novedosos modelos de gran originalidad que se convierten, a su vez, en puntos de referencia recurrentes en lo posterior, especialmente a través de sus principales diseños: la Escalera Dorada de la catedral de Burgos (1519-23) [fig. 4], la intervención en la fábrica del Monasterio de San Jerónimo en Granada para el Duque de Sesa (1528), el replanteamiento de la catedral de Granada en directa relación con los intereses del Emperador Carlos (desde 1528 y hasta su muerte) [figs. 5-7] y la traza de la Capilla del Salvador de Úbeda para el secretario Francisco de los Cobos (1536) [fig. 8]. Estas obras sólo se explican como consecuencia de su estancia en Italia y, de hecho, constituyen testimonio fundamental para reconstruir su itinerario italiano, a modo de pruebas *a posteriori* ante la escasez de documentos primarios disponibles. Su lenguaje, muy italiano en elementos y morfologías, integra también un gusto por lo figurativo —portadas, como la del Perdón en Granada— y por el valor plástico y decorativo de los detalles, que proviene de su formación inicial como escultor. En efecto, así es como comienza su andadura artística y es en ese camino como, al parecer, se produce su marcha a Italia.

Casi con seguridad, el viaje de Siloe se debe a su relación con Bartolomé Ordóñez, relación bien documentada en 1520 por el testamento de éste último, que otorgó en Carrara en diciembre de ese año, donde figura Diego entre los beneficiarios refiriéndose a él expresamente como su socio. Este dato, que permite apoyar también los relativos a su trabajo conjunto en Nápoles que se comentan después, atestigua asimismo la conexión de origen entre ambos, puesto que Ordóñez se declara natural de Burgos, como lo era Siloe. De la estancia en Italia de Ordóñez, tampoco bien conocida hasta ahora, hay constancia documental de su taller de cantería en Carrara que indica una actividad importante, al menos en los últimos años de su vida. Este hecho, junto con que sus obras finales —las tumbas reales de Juana la Loca y Felipe el Hermoso, y la del Cardenal Cisneros— fueron encargos que había contratado Domenico Fancelli muy poco antes de morir (1518), ha hecho suponer la conexión del burgalés con el taller del florentino, que a su vez explicaría el asentamiento de Ordóñez en Italia. Se presume que esta vinculación naciera durante alguno de los viajes de Fancelli a Castilla; el primero en 1510, cuándo llega a Sevilla para instalar el sepulcro del Arzobispo Diego Hurtado de Mendoza, encargado por su hermano el II Conde de Tendilla, y después en 1512 y 1518, con motivo de los túmulos regios. Por lo que se refiere a Siloe, al que se cree más joven que Ordóñez, es a su vez la incorporación al taller de su paisano lo que podría ser el motivo de su partida hacia Italia.

Es posible presumir también que la relación entre ambos naciera en el taller de su padre, el «maestre Giles Siloe», escultor originario de Amberes que se había asentado en Burgos hacia 1485, donde indudablemente tuvo lugar el aprendizaje inicial de Diego y posiblemente, un poco antes, también el de Ordóñez; ciertamente, el taller del maestro Gil, que cultiva un lenguaje netamente flamenco, adquiere gran renombre y los más importantes clientes: la reina Isabel (conjunto funerario de sus padres en la Cartuja de Miraflores) y el Condestable de Castilla (capilla funeraria en la catedral de Burgos). Sin embargo, a la muerte de Gil Siloe, hacia 1505, Diego se incorpora al taller de Felipe Bigarny, entallador de probable origen borgoñón e instalado en Burgos desde al menos 1498 (relieves del trasaltar de la catedral), cuyo arte con ciertas aspiraciones de modernidad había logrado gran éxito en el cabildo catedralicio y emprendía entonces la gran sillería de coro de la catedral. Sobre esta relación profesional y personal ha proporcionado noticia directa la reciente localización de la ejecutoria de un pleito sostenido entre ambos, que aporta también colateralmente una posible fecha para su marcha a Italia. En efecto, en 1505 Siloe fue contratado por el «maestre Felipe» para participar en la ejecución de la sillería, pero la colaboración quedó interrumpida cuando a comienzos de 1508 abandonó la tarea, y emprendió dicho litigio: reclama dineros que se le adeudan, mientras Bigarny argumenta que se ha ido sin cumplir lo pactado, a saber, que faltaba un año para los cuatro de trabajo previstos hasta la conclusión de la obra. Pero lo que aquí interesa es que, según se arguye en uno de los autos, Siloe «sin acabar la dicha obra se fuera e ausentara de la dicha çibdad», de donde se tiene el único apoyo documental para sugerir una fecha de su partida hacia Italia; la cuestión es que, si como se ha venido suponiendo, fue requerido quizá por Ordóñez, hay que suponer también para éste un traslado a Italia anterior a los mencionados viajes de Fancelli.

La principal evidencia de la estancia de Diego Siloe en Italia se refiere a 1516-17 y a su trabajo con Bartolomé Ordóñez en la Capilla Caracciolo di Vico en la iglesia de San Giovanni a Carbonara de Nápoles [figs. 1-3], obra que genera la primera noticia sobre la estancia italiana de ambos y no poca discusión entre los especialistas. Procede de la carta del humanista napolitano Pietro Summonte dirigida a Marcantonio Michiel, fechada el 24 de marzo de 1524, donde se refiere a la excelencia de la Capilla de los Caraccioli afirmando su ejecución por «*Diego e Bartolomeo Ordognos*» (ver Textos, 1). Aclarada en primer lugar la cuestión de si este Diego podía ser Siloe, la discusión gira en torno al papel de cada cual en el conjunto escultórico y en su eventual participación en el diseño de su interesante arquitectura. Por otro lado, esta obra ha sido, al mismo tiempo, punto de referencia para otras atribuciones a ambos, actualmente considerados los más relevantes escultores de los activos en Nápoles en la década de 1510-20, Ordóñez, en particular, quien además parece ser cabeza de taller a juzgar por la documentación de las canteras de Carrara a que se aludió antes; precisamente al respecto, existe un contrato a su nombre, fechado en Nápoles, en diciembre de 1517, concertando un enorme envío de 93 carretadas de mármol blanco de Carrara «puestas en barca», por valor de doscientos dos ducados de oro, que se ha supuesto verosímilmente para la construcción de la Capilla Caraccioli, lo que ha servido para apoyar la idea de que se deba también a los castellanos la arquitectura.

Sin duda, la arquitectura de esta Capilla constituye uno de las realizaciones más singulares del arte napolitano de su tiempo por su directa dependencia de los diseños de Bramante en los años inmediatamente anteriores, los de su *maniera matura*. Es un extraordinario ejemplo de rigor compositivo, desarrollando sobre planta circular un alzado en tramos rítmicos mediante columnas de orden dórico romano con entablamento de estricta ortodoxia antigua, cuyos intercolumnios de diferente ancho contienen exedras alternantes, generando una rica articulación del muro. En efecto, la composición evidencia gran proximidad a los diseños bramantescos de los años anteriores, hasta tal punto que puede considerarse una amplificación del interior del templo de San Pietro in Montorio (1503) y, asimismo, de la composición del alzado de los pabellones del Belvedere (comenzado en 1504 e inacabado a la muerte de Bramante en 1514), aplicada aquí sobre el muro curvo.

Independientemente de aclararse la autoría de esta traza —que también se ha sugerido pudiera ser del propio Bramante—, para Siloe, en cualquier caso, es obra de especial trascendencia, donde tuvo ocasión de aprender el rigor del discurso bramantesco y beber de las fuentes de la vanguardia

arquitectónica italiana, como así parece reconocer él mismo al convertirla en tema recurrente de sus diseños posteriores en Úbeda —cabecera de la Capilla del Salvador **[fig. 8]**— y en la catedral de Guadix —Capilla de San Torcuato **[fig. 9]**—; de igual modo, también puede tenerse como una de las modelos de referencia para la rotonda sobre arcos en muro curvo en la catedral de Granada, aunque aquí los tramos regulares evoquen más bien la solución de la Annunziata de Florencia, debida a ideas de Alberti y Michelozzo. Por otro lado, también sin salir de Nápoles habría tenido oportunidad de conocer otros proyectos de gran novedad, en la misma línea: el más importante, la capilla fundada en 1508 por el Cardenal Carafa en el Duomo —conocida como ‘Succorpo’—, cuya traza se atribuye directamente a Bramante. Y asimismo, estaban presentes en Nápoles las obras y proyectos promovidos por Alfonso, Duque de Calabria, siendo heredero del trono, y la llegada de los grandes arquitectos del momento, entre otros Giuliano da Sangallo, Francesco di Giorgio Martini y Fra Giocondo da Verona; aunque muchos de esos proyectos no se llagaran a materializar, para Siloe fue ocasión de conocer modelos, y seguramente algunos de sus dibujos, que están entre las fuentes de ideas más fructíferas para la arquitectura italiana desde fines del Quattrocento. Por su parte, Fra Giocondo había vuelto a Nápoles en 1510, o poco después, dejando allí un importante conjunto de modernas perspectivas en las taraceas de la iglesia de Monteoliveto y San Martino.

Se justifica así, en el propio ámbito napolitano, la posibilidad de acceso por parte de Siloe a un medio artístico donde se refleja el discurso más renovador de la arquitectura del momento; pero, precisamente bajo la influencia de ese mismo contexto, cabe pensar en un itinerario más amplio, que no pudo excluir una visita a Roma y a alguno de los otros grandes centros artísticos de Italia. La estancia en Florencia es también previsible, no sólo por evidencias estilísticas en la labor escultórica de ambos, sino quizá también por obvio interés artístico y profesional. Y también habría que dar por descontado que al menos viajara a Carrara con Ordóñez. Parece apropiado conjeturar, pues, que el itinerario de Siloe en Italia no se redujera a su estancia en Nápoles.

El viaje a Italia de Siloe tiene su fin en los primeros meses de 1519, y parece que también su vinculación con Ordóñez debe ser la razón de su regreso. Es presumible que Siloe le acompañara en su estancia en Barcelona durante 1517, cuando se hace la primera parte del coro de la Catedral. En todo caso, la continuación de esta obra, en 1519, fue causa de la vuelta de ambos a España, pero, mientras Ordóñez regresa a Carrara y allí muere muy poco después, Diego, sin que se conozcan los motivos, marcha a Burgos, donde vivirá hasta 1528 en que se instala en Granada.

En efecto, aparece de nuevo en Burgos a principios de julio de 1519, contratando el sepulcro del obispo don Luis de Acuña para su capilla en la catedral, e inmediatamente, en este caso con el cabildo, la escalera de la Puerta Alta, conocida ahora como Escalera Dorada **[fig. 4]**. Esta obra, diseñada para salvar el gran desnivel de la Puerta de la Coronería (puerta en el crucero norte a la Rúa Vieja, hoy Fernán González) con respecto al interior del edificio, fue un gran reto, pues contaba con el pie forzado de la adyacente Puerta de la Pellejería en el muro contiguo. En este proyecto novedoso y singular se muestra a todas luces el fruto de su viaje, su conocimiento y comprensión de la manera italiana y de la riqueza de los recursos arquitectónicos y figurativos que trae bien aprendidos. La solución dada por Siloe, inédita no sólo en España, remite visiblemente al Belvedere de Bramante, pero también a los modelos de Francesco di Giorgio, mostrando con claridad el dominio de las principales claves del discurso artístico italiano. Sin embargo, la sobreabundancia decorativa, que se despega de la modernidad del diseño, suele verse como una concesión al gusto local.

En su obra más importante, la catedral de Granada, que le ocupará desde 1528 al fin de su vida, se han analizado también ampliamente los recursos arquitectónicos que maneja para el replanteamiento del edificio, que había sido iniciado por Enrique Egas muy pocos años después de la conquista del reino nazarí por los Reyes Católicos **[fig. 5]**. Partiendo, también aquí, de un pie forzado tan determinante como la cimentación ya comenzada, la manera en que resuelve su proyecto resulta asimismo de gran interés desde el punto de vista de su conocimiento de la arquitectura italiana: en cuanto a la planimetría, la reconversión de la cabecera de doble girola en una gran rotonda cupulada,

apoyada en pilares radiales de sección trapezoidal, especialmente espectaculares los dos grandes que sostienen el gran arco toral de intradós alabeado [fig. 6]; en el alzado, la transformación de los pilares góticos en soportes compuestos de cuatro medias columnas de orden corintio con trozos de entablamento completo, de altura uniforme en todas las naves, introduciendo sobrepilares para salvar los diferentes niveles de cubierta de las cinco naves sin modificar sus proporciones [fig. 7]. Todo ello, sin precedente en la arquitectura española, muestra la comprensión de asuntos no sólo morfológicos, sino de concepto de composición y espacios tal como se ensayan en Italia, pero, sin embargo, algunos aspectos de su creatividad y su capacidad de adaptación con respecto a los modelos podrían ser valorados y explicados mucho más ajustadamente de conocerse por completo su periplo italiano. Asimismo, la fachada nunca realizada de este proyecto, flanqueada por dos grandes torres, parece remitir a los proyectos para la de San Pedro del Vaticano, tan numerosos y debatidos desde 1504 por los más conspicuos arquitectos activos en Roma, de Bramante a Antonio da Sangallo.

Por lo demás, Siloe demuestra haber adquirido buen conocimiento de la manera en que se desarrolla la actividad artística entre los maestros italianos, es decir, la asimilación de nociones tales como la necesidad de ensanchar el campo de sus intereses artísticos, el valor de la invención y la que seguramente era una idea central: la preeminencia del *disegno*, que no sólo define la propia identidad del arquitecto, sino que posibilita serlo a quienes no proceden por oficio de las artes de la construcción, como él mismo, y como significativamente los maestros italianos de fama indiscutida: los venerables y admirados Brunelleschi y Alberti, naturalmente, pero también Bramante, y otros de sus propios coetáneos, como Rafael, Peruzzi, Giulio Romano, de quienes es de creer que tuviera noticia directa. Con todo, faltan muchas claves para desvelar la realidad concreta de su experiencia italiana, que, de confirmarse las hipótesis manejadas, podría haberse prolongado durante diez años.

Si del viaje de Siloe siguen sin respuesta cuestiones de importancia, las noticias de la estancia en Italia de Pedro Machuca (ca. 1490-1550) son mucho más escasas, lo que en este caso —como haremos notar— ha dado lugar a un problema historiográfico aún abierto. Tras lo dicho por Llaguno y Ceán, que se expuso arriba, la siguiente referencia es la mención, ya citada, de Francisco de Holanda en su manuscrito de 1548, incluyéndolo —como a Siloe, entre los escultores— en su particular relación de pintores a quienes, por su excelencia, los italianos «llaman águilas», de donde se puede inferir su presencia en Italia (ver Textos, 2). La única noticia concreta procede de Lázaro de Velasco, clérigo y arquitecto granadino, traductor de Vitruvio hacia 1565 (ver Textos, 3), quien, refiriéndose a 1520, dice que por entonces «vino Machuca de Italia», donde había sido discípulo de Miguel Ángel. La información de Velasco debe ser fidedigna, pues proviene de su propia historia familiar, como hijo del escultor Jacopo Florentino, con quien Machuca colaboró en la ejecución del retablo de la Santa Cruz para la Capilla Real, que se concertó por ambos en 1521 y fue también la primera obra de los dos a su llegada a Granada. Por último, se tiene también como evidencia de su viaje la tabla de *La Virgen del Sufragio*, hoy en el Prado [fig. 10], pero procedente de Spoleto, que al reverso muestra la siguiente inscripción: «*Petrus Machuca ispanus toletanus faciebat a. D. MCCCCXVII*»; de estas palabras se ha colegido que la mención expresa de su nación de origen indicaría su condición de extranjero, deduciéndose en consecuencia que en 1517 estaría en Italia, y, por otra parte, también por ellas se conoce su origen familiar en Toledo. Así pues, lo que puede tenerse como seguro del viaje de Machuca a Italia, a partir de tan pocos datos, es bien poco: que en efecto estuvo allí y que su viaje concluyó en 1520.

La biografía de Machuca posterior a esa fecha es, por el contrario, bien conocida. En cuanto a su regreso, todavía otro apoyo documental confirma lo dicho por Lázaro de Velasco, porque en ese año está documentada la presencia de Machuca en la catedral de Jaén, pagándosele por una pintura para el altar de la Consolación. Igualmente es seguro que nada más llegar fue a la Granada, donde residirá el resto de su vida; hay un testimonio directo de ello, dado en 1550 por su viuda, Isabel de Orozco, en una petición de dineros dirigida a la administración de la Alhambra muy poco después de la muerte del maestro, donde afirma que su marido había servido allí durante treinta años. En cuanto al resto, y fuera de lo relacionado con su trabajo en el Palacio de Carlos V, lo principal de la actividad documentada de

Machuca se sustancia toda con posterioridad a 1520, y por tanto después de establecerse en Granada. Se trata de contratos y pagos por obras de pintura y tasaciones diversas, realizadas en Jaén, Granada y Sevilla. El más significativo, y el primero, es el citado concierto para el retablo de la Santa Cruz, en la Capilla Real, de cuyas tablas se le atribuyen tres. Tras éste, hay constancia de la ejecución de numerosos retablos entre 1526 y 1543 —todos perdido hoy— en diferentes lugares del reino de Granada y en la propia ciudad (Motril, Iznalloz, Illora, Víznar, Alhama), en todos los cuales hace obra de pincel y siempre trabaja con el entallador Esteban Sánchez; sí se conserva el de la Sala Capitular o Capilla de San Pedro de Osma en la catedral de Jaén, concertado en 1546 en pintura y dorado.

Lo que la historiografía ha aportado sobre la gran penumbra de los años anteriores a 1520, es decir, lo relativo a su estancia italiana, se centra sobre todo en su actividad como pintor. A falta de apoyos documentales, ha sido también la tabla de la *Virgen del Sufragio* (Prado) la clave principal para establecer su manera pictórica, y, en esa situación, es únicamente lo sugerido a través del estudio estilístico lo que ha llevado a presumir que su estancia italiana debió transcurrir principalmente en Roma, quizá en el gran taller de Rafael y sus colaboradores en las *Logge* vaticanas, en cuyo contexto se han relacionado los rasgos de su pintura especialmente con las maneras de Polidoro da Caravaggio y Perino del Vaga. Avanzando en esa línea, se ha propuesto la participación de Machuca en composiciones concretas de ese conjunto (*Isaac bendiciendo a Jacob*) y en otras decoraciones vaticanas de esos años, y asimismo en otros lugares de Roma, como la Capilla Ponzetti de Santa Maria della Pace. La única aproximación documental aportada —tampoco muy clarificadora— es la identificación de un «*Pietro spagnolo*» mencionado en una relación de fechada en 1515 y referida a pintores que decoraron los carros de la fiesta *agonale* de ese año en Roma. Recientemente también se ha propuesto una eventual estancia de Machuca en Nápoles, donde se han conservado dos fragmentos de un retablo de interesante factura pero de origen desconocido, representando la *Dormición y Asunción de la Virgen* (Museo di Capodimonte) [fig. 11], que fue atribuido por F. Bologna hace algunos años [fig. 10]. Por otra parte, —como advirtió ya Gómez-Moreno, refiriéndose a la tabla del Prado—, su estilo se resiste a adscripciones de escuela, lo que ha hecho más difícil utilizar estos métodos para establecer el recorrido del artista; un ejemplo significativo es la otra pintura del Prado, el *Descendimiento* [fig. 12], atribución de Longhi siempre aceptada, que es una de sus obras de mayor calidad y sigue sin determinarse si fue o no hecha en Italia. Pero el problema principal es que, independientemente del creciente número de obras atribuidas como hechas de su mano durante su estancia en Italia, con esos elementos muy poco se puede concluir de seguro sobre la experiencia italiana de Machuca, de manera que resulta ser uno de esos casos en que se construyen procesos artísticos retroalimentados, esto es, hipótesis encadenadas y apoyadas entre sí, en un discurso interno separado de la realidad histórica que pretenden analizar.

Como se ha visto, los indicios de la presencia de Machuca en Italia se han buscado en el ámbito de la pintura. Pero el otro punto de referencia sobre aquella experiencia es su obra arquitectónica —la única en que trabajó—, el Palacio de Carlos V en la Alhambra. Este edificio, un diseño insólito y singular no sólo en el contexto de la arquitectura española del momento, sino también respecto a la italiana, remite principalmente a ideas procedentes de diseños romanos de las primeras décadas del siglo, lo que de nuevo refuerza la hipótesis de la estancia en Roma. La presencia de Machuca al frente de su construcción es segura, pero, sin embargo, mucho más discutida es la ideación de una traza semejante [fig. 13-15]. Resumiremos señalando sus conexiones formales con las propuestas de Rafael y su círculo hacia 1520, con la Villa Madama principalmente, en razón del espectacular patio circular, pero también con Giulio Romano y Baldassarre Peruzzi, e incluso, con ideas anteriores, como las de Francesco di Giorgio. Al mismo tiempo, las incoherencias estilísticas exterior-interior y algunas notables incorrecciones compositivas tanto de planimetría como de alzado, permiten poner en cuestión los mecanismos que rigieron su invención, hasta el punto de dudarse de la autoría exclusiva de Machuca en el proyecto.

Finalmente, la cuestión principal es que, con la obra de Machuca en general y, sobre todo, respecto a su arquitectura, se está ante una suerte de círculo cerrado, es decir, se puede utilizar su análisis para establecer sus contactos en Italia antes de 1520, pero sólo si se parte de creer que el diseño

sea suyo, lo que es problemático aceptar precisamente sin conocerse su formación italiana y, en consecuencia, su eventual capacitación para concebirlo. Por esa razón, la crítica no termina de dilucidar el asunto y, en efecto, sólo la reconstrucción bien documentada de esa etapa de su biografía, precisamente de su viaje y experiencia en Italia, permitiría abrir una vía más cierta para resolverlo.

## TEXTOS

1

### CARTA DE PIETRO SUMMONTE A MARCANTONIO MICHIEL SOBRE EL ARTE EN NÁPOLES<sup>1</sup>

Nápoles, 20 marzo 1524

Mi magnífico señor Marco Antonio,

Creo que Vuestra Señoría con mucha razón esté no poco enfadado conmigo, doliéndose de que a tantas cartas no haya sido respondido por mí [...]. Respondo, pues, a tres vuestras: una del 17 de agosto, otra del 2 de noviembre y la tercera del primero de diciembre, las tres largas y afectuosísimas cartas. Porque la cuarta, que Vuestra Señoría dice haberme enviado por la 'paloma', una con el libro de nuestro micer Ambrosio, no me ha llegado todavía, como tampoco el libro.

Y dejando los demás asuntos, voy principalmente a vuestra petición sobre las cosas referentes a la pintura, escultura, arquitectura y monumentos de la honorable antigüedad<sup>2</sup>. Y aunque yo sé bien que cuanto se pudiese escribir de tal materia por un napolitano a un veneciano será todo como enviar agua al mar, (pues florecen allí admirables todas estas disciplinas y otras muchas)<sup>3</sup>, sin embargo, el amor y reverencia que mercedamente profeso a Vuestra Señoría me obliga a escribirle lo poco que, en estas tinieblas<sup>4</sup> he podido encontrar. Con lo que, si, como bien seguro estoy, no satisfaré vuestra expectativa, espero al menos que sea apreciada por Vuestra Señoría mi buena voluntad.

Digo, pues, que la pintura, después que faltaron los buenos siglos, según la común opinión, fue renovada por los florentinos, así como también la escultura y todas las buenas artes, y asimismo el estudio de las letras: lo confirma Pontano en su obra *De bello neapolitano* hacia el principio<sup>5</sup>. Siendo, pues, perdida del todo la razón y arte del pintar, el pintor Cimabue, si creemos a Dante, pintaba de manera descompuesta, como en aquel torpe tiempo se podía. Le sucedió Iotto, por quien la pintura tomó gran aumento...

Digo, por tanto, que en nuestro país este arte ha sido poco valorado. Me parece que esto ha sido por causa de que nuestros reyes no han atendido sino a los asuntos de la guerra, a las justas, a los

---

<sup>1</sup> Fue localizada en la Biblioteca de Turín y publicada por primera vez por F. NICOLINI, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di P. Summonte a M. Michiel*. Nápoles, 1925. También reproducida por R. PANE, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*. Milano, 1977, t. I, p. 63-71. La presente traducción al castellano de los textos seleccionados es de M. A. Toajas. Este texto es una de las fuentes históricas más importantes sobre el arte napolitano de la segunda mitad del Quattrocento y las primeras décadas del siglo XVI, es decir, en su etapa aragonesa. Son, en primer lugar, reveladores el tono de la carta y la relación misma del autor, el humanista napolitano Pietro Summonte (1463-1526), con Marcantonio Michiel (1484-1552), coleccionista y *connoisseur* veneciano, también él autor de textos del género (*Notizie d'opere di disegno*) a los se deben abundantes noticias directas sobre el arte en la Venecia del primer Cinquecento, entre otras, las que constituyen la principal fuente para la obra de Giorgione. Pero su aportación resulta más valiosa en dos sentidos: de un lado, por la gran cantidad de noticias concretas sobre obras y autores, cuya fiabilidad, además, se hace evidente considerando la rigurosa curiosidad de erudito que muestra Summonte ante estas cuestiones; de otro, por sus juicios de valor, que convierten esta carta en un documento sobre el gusto en el ambiente culto de la Italia del momento. En cuanto a Siloe, es éste el único documento directo que atestigua su viaje a Italia, si es correcta su identificación con el Diego que se menciona trabajando en la Capilla Caraccioli con Ordóñez, presunción que viene apoyada también a través del testamento de éste último, donde, al hacerle destinatario de parte de su herencia, le menciona como su socio. Junto al párrafo en que se hace esa referencia a los artífices castellanos, reproducimos otros fragmentos que permitan valorar mejor el documento.

<sup>2</sup> Utiliza *vetustā*: propiamente, ancianidad.

<sup>3</sup> Esta frase está escrita en latín: (*florent enim istic et hae ipsae et coeterae omnes laudabiles disciplinae*). La interpolación de frases latinas, o directamente la alternancia entre lengua romance y latín, como en esta carta hace Summonte, es rasgo característico en la escritura de los humanistas.

<sup>4</sup> En latín: *in his tenebris*.

<sup>5</sup> Se refiere al humanista, político e historiador napolitano Giovanni 'Gioviano' Pontano (1426-1503) y a su obra sobre las gestas bélicas de Fernando de Aragón, en cuyo relato transmite abundante información sobre la historia reciente de Nápoles. Fue escritor prolífico y ocupó puestos en los gobiernos de Alfonso V y Fernando I, de cuyos hijos fue preceptor; en 1471 fundó la academia napolitana, activa hasta mediados del siglo XVI.

aderezos de los caballos, a las cacerías, amando y premiando sólo a los artífices de estas cosas. El rey Raniero, que de su propia mano pintaba bastante bien y a este estudio se dedicó grandemente, aunque según la disciplina de Flandes, gobernó poco tiempo aquí, expulsado por el rey Alfonso primero. Los otros reyes pasados, que eran italianos y tenían en su ánimo convocar aquí a pintores, escultores y arquitectos y todos artífices de las artes, fueron, para nuestra desgracia, demasiado pronto expulsados y extinguidos, de manera que no pudieron dejar ningún buen monumento.

Sin embargo, hay en esta ciudad algunas pinturas de la propia mano de Iocto, como en la iglesia de las monjas de Santa Clara<sup>6</sup>...

Vivió en Florencia en la época de nuestros padres Donatello, hombre rudo y muy simple en todas las otras cosas salvo en la escultura, en la que, a juicio de muchos, nadie le ha superado todavía. [...] En la entrada de nuestro Castelnuovo hay un arco triunfal hecho en tiempos del rey Alfonso primero de gloriosa memoria, hace cerca de ochenta años, de mano del maestro Francisco schiavone<sup>7</sup>, obra no mala para aquellos tiempos; el cual hizo además la efigie, también en mármol, del mismo rey, la cual, según el juicio de quien lo vio, siempre ha sido reputada como cosa muy natural.

Podría aún en este punto nombraros muchas puertas de iglesia de mármol, muchos sepulcros hechos por nuestros pasados reyes, pero son de mal diseño por más que sean de mármol, muy ricas. En suma son propias de lo moderno y de los malos tiempos en que tales obras fueron hechas; que, como Vuestra Señoría sabe mucho mejor que nosotros aquí, durante cierto tiempo en este país, como en otras partes, no se hacían sino cosas planas, cosas tedescas, francesas y bárbaras; error que también ha existido en la arquitectura. Entre estas obras, podría señalar la portada de mármol del señor Príncipe de Salerno y la de la iglesia de San Agustín, en las que hay cierto mejor diseño...

En nuestro Arzobispado, bajo el altar mayor, hay una gran capilla, que llaman 'soccopo'<sup>8</sup>, toda de mármol y sobre columnas de gran valor. El artífice fue de nuestro tiempo, el maestro Tommaso, lombardo de Como, acompañado de muchos de sus discípulos.

En la iglesia de Monte Oliveto, en la Capilla del señor Duque de Amalfi, hay un gran retablo de precioso mármol donde está esculpida la Natividad de Nuestro Señor con pastores, de buena calidad, hecho en Florencia por Antonio Borri, llamado Rossellino. En la misma iglesia, en la capilla del señor Conde de Terranova, la Anunciación, también de buen mármol, con otras figuras, hechas por mano de Benedetto da Maiano, florentino, hermano de Giulian da maiano, arquitecto que hizo la fábrica de Poggio Reale, enviado para tal obra por Lorenzo de Medici al señor rey Alfonso segundo.

En la iglesia de San Dominicó está la capilla del señor Conde de Santa Severina, hecha por Andrea de Fiesole y Matteo lombardo.

En la iglesia de San Ioanne ad Carbonaria, en la capilla comenzada por el señor Galeazzo Caracciolo y ahora proseguida por el señor Colantonio, su hijo, de obra dórica, hay un retablo marmóreo con los tres Magos, Nuestro Señor, Nuestra Señora y otras figuras, hechas por dos españoles, **Diego** y **Bartolomeo Ordogno**, cosa muy buena<sup>9</sup>.

Aparece ahora en esta ciudad un joven, Joan de Nola, que antes ha sido maestro entallador de madera, en lo que fue muy estimado; ahora se dedica al mármol. Realiza hoy un gran sepulcro marmóreo para el ilustrísimo señor don Raimundo de cardona, que se ha de llevar a Cataluña.

---

<sup>6</sup> Pasa a enumerar las principales obras pictóricas en Nápoles, comenzando con las de Colantonio; después, las que hay de los flamencos y finalmente las de otros italianos durante el siglo XV, para concluir con las pinturas que en ese mismo momento realiza Polidoro di Caravaggio en casa de Ludovico de Montalvo: un patio y logia con temas extraídos de la Columna Trajana. A continuación, empieza el capítulo de la escultura con un argumento muy similar al que encabeza la parte de la pintura, sobre la oscuridad que la invadió tras la desaparición de los antiguos griegos y romanos hasta su recuperación por los florentinos; se refiere en primer lugar a las obras de mármol, a las que presta especial atención, y finalmente las tallas en madera, sin olvidar las piezas de terracota, entre ellas el espectacular conjunto —*Llanto sobre Cristo muerto*, de figuras de tamaño natural (1492)— de la iglesia de Monteoliveto.

<sup>7</sup> Francesco Laurana; la atribución de esta obra, en la que se han documentado las intervenciones varios escultores, aún se discute.

<sup>8</sup> La cripta o *confessio* de San Gennaro, que sigue conociéndose como 'Succorpo', capilla de arquitectura bramantesca encargada por el Cardenal Oliviero Carafa en 1508, y realizada por el taller de Tommaso Malvito, como dice a continuación. En la actualidad, algunos autores admiten la atribución de la traza al propio Bramante. *Vid.* R. PANE, *op. cit.*, I, p.79 y ss; II, p. 136.

<sup>9</sup> Fue comenzada el 6 de enero de 1516, según F. Nicolini, recogido por M. GÓMEZ-MORENO, *La águilas...*, *op. cit.*, p. 25, donde reproduce este párrafo del texto de Summonte.

[...] La arquitectura, durante tantos años ignorada, comenzó, como dije al principio, en Florencia, hará unos cien años, a recuperarse. Y esta ciudad no debe estar defraudada con sus logros, porque en ella se han comenzado a resurgir no sólo la pintura, escultura y arquitectura con las otras honradas artes mecánicas, sino además el estudio de las letras. No me alargaré en referir el nombre de tantos nobles artífices cuantos han salido de esa preclara ciudad, porque Vuestra Señoría los habrá leído ya en el comentario que hace micer Cristoforo Landino sobre la obra de dante, en el principio. [...] En esta ciudad hasta el tiempo presente, como Vuestra Señoría pudo ver cuando estuvo aquí, no hemos tenido edificio digno de nombrarse. La sala grande del Castelnuovo es ciertamente gran obra, pero es cosa catalana que nada en absoluto tiene de la arquitectura antigua<sup>10</sup>. Sabe bien Vuestra Señoría cómo durante tantos años en todas partes no se ha seguido en las obras otro diseño que el bárbaro<sup>11</sup>.

[...] Y por lo mucho que deseo compensar la contumaz tardanza de mi respuesta, aún le ruego no tenga por gravoso avisarme con dos líneas si Vos y Micer Ambrosio habéis recibido estas letras. Vale.

Nápoles, XX Martii MDXXIII.- SUMMONTIUS TUUS.

---

<sup>10</sup> En latín: *nihil omnino habens veteris architecturae*.

<sup>11</sup> Pasa aquí a componer un elogio de Alfonso II de Aragón, enumerando los proyectos de reforma urbana planteados en su tiempo y su lamentable interrupción por la invasión de Carlos VIII de Francia (saqueo de 1495), pero se refiere también a su etapa como Duque de Calabria, y los artífices que llamó para construir Poggio Reale, aludiendo a la presencia de renombrados arquitectos, entre ellos Francesco di Giorgio Martini y Fra Giocondo da Verona. Concluye su comentario artístico con una no menos interesante relación de las antigüedades de Nápoles y su entorno.

FRANCISCO DE HOLANDA, *DA PINTURA ANTIGA*<sup>12</sup>

Mss. de 1548; versión castellana de Manuel Denis, mss. de 1563

Comienza el Diálogo de la Pintura.

Parte Primera

[...] Dijo Micael: [...] No digo tanto mal de la pintura flamenca porque sea toda mala, sino porque quiere hacer tanta cosa bien (cada una de las cuales solo bastaba por muy grande) que no hace ninguna bien<sup>13</sup>.

Solamente a las obras que se hacen en Italia podemos llamar casi verdadera pintura, y por eso a la buena llamamos italiana; y cuando en otra tierra así se hiciese, de aquella tierra o provincia le daríamos el nombre; y la buena de ésta no hay cosa más noble ni devota. Porque ninguna cosa hace más acordar, ni levantar la devoción de los discretos, que la dificultad de la perfección que se va a unir y juntar con Dios; porque la buena pintura no es otra cosa sino un traslado de las perfecciones de Dios, y un acuerdo dél su pintar, y, finalmente, es una música y una melodía que solamente el entendimiento puede sentir su grande dificultad. Y por esto, es esta pintura tan rara, que no la sabe ninguno hacer ni alcanzar.

---

<sup>12</sup> El manuscrito portugués original de Francisco de Holanda está perdido. El de la traducción castellana de Manuel Denis, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid fue publicado por primera vez en: FRANCISCO DE HOLANDA, *De la pintura antigua. Diálogo de la pintura*. Prólogo de E. TORMO y notas de F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, Madrid, 1921 (ed. facs. Madrid, 2003). La única edición crítica del manuscrito portugués es: FRANCISCO DE HOLANDA, *Da pintura antiga*, Introdução e notas de A. GONZÁLEZ GARCÍA, Lisboa, 1983. Recientemente se ha publicado una edición italiana con breve introducción, que incluye también los otros textos conocidos del autor, procedentes de un segundo manuscrito autógrafo de 1571 (*Da fabrica que falece à cidade de Lisboa y Da ciência do disenho*): FRANCISCO D'OLANDA, *I Trattati d'arte*. A cura di G. MODRONI. Livorno, 2003. Los textos que aquí reproducimos siguen la transcripción de Sánchez Cantón, cotejada con la edición de A. González. De este texto procede una de las más conocidas referencias a cuatro artistas castellanos relacionados con Italia, a los que el autor menciona dentro de un selecto grupo de «águilas», es decir, los que han remontado más alto el vuelo, según la expresión usada en el primero de sus diálogos sobre la pintura y sobre la excelencia de la italiana, mantenidos supuestamente por el autor con el mismísimo Miguel Ángel y otros personajes de su círculo. Francisco de Holanda (ca. 1517-1584), formado en el taller de su padre, miniaturista, entró al servicio de la corona portuguesa en 1533 y, a lo que parece, así viajó a Italia para dibujar y estudiar monumentos y fortalezas, y llevar a Portugal «los primores y gentilezas de Italia», según sus palabras. Su periplo italiano, entre 1537 y 1541, se centró principalmente en Roma, donde, gracias al embajador portugués don Pedro de Mascarenhas, pudo acceder a los medios artísticos cortesanos y, si se atiende a sus propios testimonios, conoció a lo más granado de los artistas activos por entonces en Roma, incluyendo a Miguel Ángel, a quien hace interlocutor de los *Diálogos* que constituyen la segunda parte de su tratado. En realidad, la mayor parte de lo conocido sobre Holanda procede de sus propios textos, seguidos fielmente por la historiografía decimonónica, que aceptó también la literalidad histórica de las charlas con el alabado maestro. La crítica actual considera que —sin negar sus contactos en Roma— las conversaciones con Miguel Ángel, Vittoria Colonna y Lactancio Tolomei son más bien un recurso retórico, muy de acuerdo al extendido uso de la forma dialogada para la exposición de discursos teóricos desde el primer humanismo, que fue heredada por los textos de arte. El tratado en su conjunto es una sucesión de argumentos a favor de la superioridad del arte de los antiguos y su recuperación, asunto que, ya convertido en tópico, para la fecha resulta algo retardatario; sin embargo, los escritos de Holanda son reveladores por cuanto —como señala A. González— responden al entusiasmo de un artífice extranjero al hacerse consciente de que Italia por esas fechas no sólo es la patria del arte, sino el paraíso de los artistas, mensaje que cobra más sentido dirigido a sus compatriotas portugueses, pero que se puede aplicar igualmente a los del resto de Europa en el momento y, naturalmente, a los reinos hispánicos. Para nuestro propósito, pues, es de singular valor no sólo como testimonio de un artífice procedente de la Península Ibérica que viaja a Italia, sino también por las menciones concretas que hace a esos cuatro españoles señalados como los únicos parangonables con los italianos: Bartolomé Ordóñez, Diego Siloe, Pedro Machuca y Alonso Berruguete; siendo casi estrictamente su coetáneo, y aunque no da otra noticia sobre ellos, ese hecho mismo parece una evidencia del viaje a Italia de los castellanos. Esta es la fuente que parafrasea Gómez-Moreno en el título de su imprescindible estudio sobre ellos.

<sup>13</sup> La opinión de Miguel Ángel sobre la pintura flamenca ha sido cuestión muy comentada por la crítica; por su carácter pionero y agudo, mencionaremos a J. SCHLOSSER, *La literatura artística* (1ª ed. 1924), Madrid, 1974, p. 251, que ya advirtió cómo el juicio negativo que Holanda pone en su boca tendría más sentido en el contexto artístico portugués, al que en realidad se dirige el texto, de manera que el autor utiliza al maestro como voz de autoridad para transmitir su propia idea.

Y digo más (lo cual quien notare tendrá en mucho), que de cuantas climas o tierras alumbra el sol y la luna, en ninguna otra se puede bien pintar sino en Italia, y es cosa casi imposible hacerse bien sino aquí, aunque también en las otras provincias hobiese mejores ingenios (si los puede haber), y esto, por las razones que os diremos.

Tomad un grande hombre de otro reino y decidle que pinte lo que el quisiere y mejor supiere hacer, y hágalo, y tomad un mal discípulo italiano, y mandadle dar una traza o que pinte lo que vos quisierades, y hágalo; y hallareis, si bien lo entendéis, que la traza de aquel aprendiz, cuanto al Arte, tiene más sustancia que lo de aquel otro maestro, y vale más lo que aquel quería hacer que lo que el otro hizo.

Mandad a un grande maestro, el cual no sea italiano, aunque fuese Alberto<sup>14</sup>, hombre delicado en su manera, que para engañarme a mi, o a Francisco de Holanda quiera contrahacer y remedar una obra que parezca de Italia, y si no pudiera ser de lo muy bueno, sea de lo razonable o de lo mal pintado, que yo os certifico que luego la tal obra se conozca en que no es de Italia ni que mano de italiano la hizo.

Así afirmo que ninguna nación, ni gente (dejo estar uno o dos españoles<sup>15</sup>) puede perfectamente hurtar ni imitar el modo de pintar de Italia, que es lo griego antiguo, que luego no sea conocido fácilmente por ajeno, por más que en eso se esfuerce y trabaje. Y si por algún grande milagro, alguno viniere a pintar bien, entonces, aunque no lo hiciese por remedar a Italia, se podrá decir que solamente pintó como italiano.

Ansí que no se llama pintura de Italia cualquier pintura hecha en Italia, sino cualquiera que fuera buena y cierta, que, porque en ella se hacen las obras de la pintura ilustre más maestra y gravemente que en ninguna otra parte, llamamos a la buen pintura, italiana; la cual, aunque se hiciese en Flandes o en España (que más se aproxima con nosotros), si fuere buena, pintura será de Italia, porque esta nobilísima sciencia no es de tierra alguna que del cielo vino, empero del Antiguo Imperio quedó en nuestra Italia más que en otro reino del mundo, y en ella pienso yo que acabará.

Esto dijo Micael Angel y calló, y viendo yo que callaba, tornéle a provocar por este modo:

Ansí, Maestre Micael Angelo, que vos afirmáis que solamente a los italianos se ha de conceder (entre todo el otro mundo) la pintura, ¿y qué milagro es ser ansí?

Sabréis que en Italia se pinta bien por muchas razones. Primeramente, la naturaleza de los italianos es studiosísima en extremo, y los de ingenio ya traen de suyo propio cuando nacen: trabajo, gusto y amor a aquello que son inclinados y que les pide su ingenio; y si alguno determina de hacer profesión y seguir algún arte o sciencia liberal no se contenta él con lo que le basta para ser por aquella rico y del número de los oficiales, sino por ser único y extremado, vela y trabaja continuamente y sólo trae delante de los ojos este tan grande interés de ser monstro de perfección —hablo donde sé que soy creído— y no razonable en aquella arte o sciencia: y esto porque Italia no estima este nombre de razonable, el cual tiene por bajísima cosa, en esta parte y ansimismo el medio: y solamente de aquellos habla y levanta hasta el cielo a quienes llaman águilas como sobrepujadotas de todos los otros y como penetradores de las nubes y de la luz del sol.

Después, nacer en la provincia (ved si esto es ventaja) que es madre y conservadora de todas las ciencias y disciplinas entre tantas reliquias de los vuestros Antiguos que en ninguna otra parte se hallan...

Tenéis Maestros que imitar singulares y las sus obras; y de las cosas modernas llenas las ciudades de todas las galanías y novedades que cada día se descubren y hallan; y si todas estas cosas no bastan, que yo por muy suficientes estimaría para la perfección de cualquier ciencia, a lo menos esta es muy bastante: que nosotros, los españoles<sup>16</sup>, aunque algunos nazcamos de gentiles ingenios y espíritus como nacen muchos, todavía tenemos por desprecio y galanía hacer poca cuenta de las artes, y casi nos enjuriarnos en saber mucho de ellas, donde siempre las dejamos imperfectas y sin acabar, y vosotros los

---

<sup>14</sup> Durero. En los textos artísticos del siglo XVI, casi siempre aludido sólo por su nombre.

<sup>15</sup> Toda la crítica cree que debe referirse a Machuca y Berruguete, puesto que, de los cuatro españoles que mencionará en sus relaciones de artistas selectos incluidas al final, son quienes aparecen nombrados entre los pintores; sin embargo, hay que recordar el significado que da al término «españoles», por lo que podría aludir también a algún portugués. *Vid. infra*.

<sup>16</sup> Utiliza el término españoles en el sentido de hispanos, es decir, procedentes de la Península Ibérica, entre los que diferencia portugueses, castellanos, etc.

italianos (no digo alemanes ni franceses) la mayor honra y la mayor nobleza, y el ser para más, solamente ponéis en un terrible pintor o terrible en cualquier facultad<sup>17</sup>...

Pues, las pagas y los precios que en Italia se dan por la Pintura, también me parece mucha parte de en ningún otro lugar poderse pintar sino dentro en ella. Porque muchas veces, por una cabeza o rostro sacado por el natural se pagan mil ducados, y otras muchas obras se pagan como, señores, mejor sabéis, muy diferentes de lo que pagan por otros Reynos —puesto que el mío es de los más magníficos y largos—. Ora vea vuestra excelencia si son estas suficientes ocasiones y ayudas...

[...]

#### TABLA DE LOS FAMOSOS PINTORES MODERNOS A QUIEN ELLOS LLAMAN ÁGUILAS

- 1 – Quieren que sea el primero y que a todos lleve la palma: Micael Angelo Florentín.
- 2 – Leonardo de Vince tiene la segunda, por ser el primero que hizo osadamente la sombra.
- 3 – Rafael Dorbino el tercero, que tuvo excelente gracia y muy buen aire.
- 4 – Teciano, en Venecia, de sacar al natural.
- 5, 6 y 7 – Maestre Perino y Polidoro y Maturino; no sé cuál ponga primero, porque estos son Valentísimos en pintar a fresco, y el otro de hacer de prieto y blanco fue excelente.
- 8 – Sebastián, veneciano, quisiera ser allí primero, pero de espacioso, llegó tarde.
- 9 – Julio Romano, compañero de Rafael, valiente coloridor y dibujador, el cual pintó los famosos caballos del Duque de Mantua.
- 10 – El Parmesano, en galanía.
- 11 – Bolonia, discípulo de Rafael, el cual alumbró a los flamencos en los padrones que les dibujó para la tapicería.
- 12, 13 y 14 – Andrés mantenga, Moloso y Giotto, toscazo, de los antiguos.
- 15 – El Pordonón, que fue el primero que hizo al óleo en Venecia.
- 16 y 17 – **Berruguete** y **Machuca**, castellanos.
- 18 – En pintar los grutescos, Jean Da Udine
- 19 – Cointin, entre los flamencos, de labrar limpio.
- 20 – Un hulano en Barcelona, de colorir.
- 21 – Maestre Jacome, italiano, del Rey Don Juan II de Portugal.
- 22 – El pintor portugués, pongo entre los famosos, que pintó el altar de San Vicente de Lisboa.

[...]

#### LOS FAMOSOS ESCULPTORES DE MÁRMOR

- 1 – Micael Angelo, pintor, el cual esculpió las ilustres imágenes de mármol en las sepulturas de los Medices en Florencia.
- 2 – Baccio, caballero florentino, de figuras grandes en mármol, el cual esculpió en Roma, en la Minerva, la sepultura ilustre del Papa León y Clemente, las cuales obras yo vi y pueden competir con las antiguas.
- 3 – El Mosca de Orvieto, de romanos y follajes.
- 4 – Donatello, florentino, de bajo relieve en mármol, tuvo gran nombre.
- 5 – Nino, de esculpir en metal, el cual entalló las puertas excelentes de bronce que están en el bautisterio de San Joan de Florencia, las cuales se robaron a Pisa y tienen escrito *Opus Nimi*.
- 6 – Maestre Joan de Nola, napolitano, que hizo la sepultura de don Ramón de Cardona, la cual está en Belpuche de Cataluña.
- 7 – El genovés que hizo las sepulturas del Monasterio de las Cuevas de Sevilla.

---

<sup>17</sup> Entiéndase ‘excepcional, enorme’; el concepto de ‘terrible’, que se documenta en uso entre los artistas durante la primera mitad del siglo XVI, se acuña y adquiere fortuna a partir de Vasari, que se lo aplica a Miguel Ángel, y también a Bramante y a otros, en el sentido de manifestación excepcional del arte o del ingenio.

- 8 – Maestre Pedro Torrejano, de hacer de tierra, que hizo en barro a la Emperatriz, que santa gloria haya.
- 9 - **Silue**, de follajes, en Granada
- 10 - De bajo relieve, **Ordóñez**, castellano.

Italia es la patria de la Escultura.

LÁZARO DE VELASCO, *VITRUVIO. DE ARQUITECTURA*<sup>18</sup>

Mss. de ca. 1565

## EL INTÉRPRETE AL CURIOSO LECTOR.

Aunque de los antiguos escritores, uno es más provechoso que otro y digno de mayor loa éste que aquél, pero como no aya alguno que no merezca ser leído, ninguno del todo parece que debe ser despreciado. Y esto no se a de hazer solamente por la antigüedad tanto, quanto porque en aquellos mejores siglos no osava salir en público si con su trabajo no truxese algún provecho; lo mesmo se a de sentir de los argumentos y materias en que se ocuparon y exercitaron, porque no solían tomar a su cargo de tratar algunas cosas que no entendiesen ser provechosas. Y con todo esto<sup>19</sup> vemos algunos de los antiguos, aun los que son de la muy mejor nota, o que los menosprecian del todo o que los dexan olvidar y están escondidos en las librerías de los pocos y que la maior parte de los hombres estudiosos nunca llegan a ellos.

En el numero de ellos es este Marco Vituvio, cuia obra de architectura, con confesar todos que es notable y muy digna de ser leída, quasi todos la pasan. El mesmo nombre es célebre y muy poquitos son, aunque sean de los medianamente enseñados, que ignoren Vitruvio aver escrito de Architectura, pero apenas entre ciento se hallará uno que sepa qué contiene el libro. Esto no proviene o porque el autor es malo o no docto, o porque el argumento o genero de materia es inútil para ser cognoscida, sino porque son muy delicados los que oy siguen los estudios de las letras y buscan no más de aquellas de que reciban contento sin gran trabajo. Pues por que este libro de Vitruvio se tiene por algo obscuro, por la dificultad comúnmente aborrecen su lección, por que al mismo escritor no pueden desechar como a menos conviniente. Primeramente, vivió en aquella Edad, y escribió este libro en el tiempo que

<sup>18</sup> El manuscrito se conserva en la Biblioteca Pública de Cáceres. La primera impresión de fragmentos seleccionados de su texto fue incluida en F. J. SÁNCHEZ CANTÓN (ed.), *Fuentes literarias para la historia del arte español*. Madrid, 1923-1941, t. I, p. 180-221: «Lázaro de Velasco. Traducción de los Diez Libros de Arquitectura de Vitruvio (¿1550-1565?)». Recientemente se ha publicado en: *Los X Libros de arquitectura de Marco Vitruvio Polión, según la traducción castellana de Lázaro de Velasco*. Estudio y transcripción de textos de F. J. PIZARRO GÓMEZ y P. MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Cáceres, 1999. Reproducimos parcialmente los dos textos preliminares del manuscrito, donde da noticias que aquí interesan; se transcribe manteniendo su forma salvo en lo que sigue: la conjunción «y» —que Velasco suele escribir latina—, se suprimen las dobles consonantes, se completan abreviaturas y se actualizan signos de puntuación y tildes de acentuación cuando faciliten su lectura. La introducción escrita por Lázaro de Velasco en su traducción castellana de Vitruvio —«El principio del arte de edificar...»— es una de las fuentes históricas más directas sobre la arquitectura del Quinientos en Granada hasta 1565, por cuanto él mismo fue testigo de su transcurrir. Había nacido allí, como también informa en su texto, hijo del escultor italiano Jacopo Florentino, que llegó a Granada para trabajar en las principales obras abiertas en la ciudad: la Capilla Real y la iglesia del monasterio de San Jerónimo, concedida por el Emperador para capilla funeraria del Gran Capitán, ambas por tanto del máximo relieve; en la primera compartió con Machuca la ejecución del retablo de la Santa Cruz; en la segunda, inacabada a su muerte en 1526, su proyecto de reforma sería continuado por Siloe. Lázaro de Velasco pasó toda su vida en el centro de la actividad artística granadina, también a través de la familia de su madre, —aquí mencionada—, que era hija del entallador Juan López de Velasco, de manera que, aunque tomó el estado eclesiástico, su dedicación al estudio de las artes fue constante, llegando a ocupar el cargo de Maestro Mayor de la Catedral, tras un muy famoso concurso para la obtención de la plaza, cuya documentación conservada —los debates de los tres aspirantes sobre sus respectivos proyectos para concluir la obra de Siloe— es una de las fuentes más útiles para la historia del edificio y para la historia de la arquitectura del siglo XVI hispano en general. La principales consideraciones sobre su traducción de Vitruvio las aporta el propio autor en los prolegómenos de su obra, que es lo que aquí va parcialmente reproducido. Por esa razón, si bien en esta ocasión interesan sus noticias sobre los artífices hispanos que fueron a Italia, se ha considerado oportuno incluir también el comentario respecto a la presencia de lo vitruviano en los medios artísticos de su tiempo, con que inicia su nota al lector, y, asimismo, el comienzo de la introducción, donde argumenta la defensa de la Arquitectura, su proximidad a la Pintura, es decir, a las artes del dibujo, y la preeminencia de ambas como parte de la Geometría. Esta traducción de Vitruvio, que no llegó a ir a la imprenta, es, sin embargo, mucho más precisa y coherente, mucho más certera técnica y lexicogáficamente que la primera editada en España, por el impresor de Alcalá Juan Gracián: M. VITRUVIO POLLION, *De architectura, dividido en diez libros, traducidos del latín en castellano por Miguel de Urrea, Architecto*, Alcalá de Henares, 1582.

<sup>19</sup> «a pesar de ello».

florece la verdadera y sólida erudición o, a lo menos, aún hasta entonces tenía su vigor. Y siempre de los doctos hombres, a los cuales de común consentimiento de todos se les da autoridad de juzgar, a sido tenido por bueno escritor y no de vulgar precio. Claro está que avemos de confesar, como la misma cosa lo declara, que no tiene muy polido estilo y la manera de hablar no es muy limpio latín, porque mas habla sabiamente que clara y elocuentemente; pero es bien que nos acordemos que no dexó escrita esta obra para este propósito: que del aprendiéramos elocuencia; y él propio también en muchos lugares excusa esto, que no tiene polida manera de decir y pide que se le perdone, lo qual es justo que se le conceda al Arquitecto<sup>20</sup>...

DEL PRINCIPIO DEL ARTE DEL EDIFICAR Y DE SU NOBLEZA, Y QUÉ AUTORES ESCRIVIERON DELLA, y qué edificios ovo famosos, y dónde se vino todo a perfeccionar, y de la origen de Vitruvio y qué causa movió para romançar este libro y la obscuridad dél, y a qué podrá servir entenderlo bien.

De todas las artes a la concertada vida del hombre convenientes, que con estudio y diligencia los antepasados descubrieron, y por su industria an venido hasta nosotros, el arte del edificar claramente se ve ser la más necesaria, por el provecho que Della a todos se sigue, y entre las principales no es la última. Por ésta se da firmeza y gracia a todo lo que se obra: elígense materiales templos do se invoque el nombre de Dios; ennoblécense las ciudades con los sumtuosos edificios que por ella se obran; fúndanse muros con que se defiendan los pueblos; lábranse casas donde moren y amporen de las injurias del tiempo los hombres. Muestra cosas necesarias a la vida humana y abiba el entendimiento del hombre para saber valerse en las difíciles. Es, en fin, tal, que el entendimiento recibe en darse a ella contentamiento, y por esto hombres de buen juicio e ingenio se an aficionado a esta arte, y grandes señores la an estimado.

Y, aunque entre las siete Artes Liberales que comúnmente nombran, no numeren ésta —ni Seneca admita dentro del numero dellas la Pintura, que favorece a este arte más que a los escultores y demas ministros de la curiosidad— deveríanse comprender dentro de los límites de la Geometría estas dos artes de ordenar principales edificios y la pintura a tantas cosas necesarias. Porque, dado que éstas no se puedan pasar sin el ejercicio de las manos, parece que no tiene necesidad de tan solo la reziura de los braços y entereza de fuerza las obras destas artes, como las de los oficios, por ir antes dirigidas con el entendimiento que formadas por solas manos...

Admirado estoy como por la ingeniosa arte del imprimir y curiosidad de las gentes de oy día, que quasi ningún libro de los que nos quedaron de los antiguos a dejado de salir a luz, no solamente contentándose con averse manifestado para el provecho de los que a tales ciencias se quieren aplicar, mas aun an procurado fuesen a todos comunes volviéndolos en las lenguas de cada nación, por templar las palabras al estilo de la tal habla para que la facilidad les combidase a leer y la afeción a deprender, tanto tiempo ha no aya ninguno puéstose al trabajo de volver este libro de Vitruvio en nuestro castellano, siendo libro de todos tan mentado y conocido, aviendo tantas personas que se deleitan en entender este arte y son curiosas en subtilezas y primores que si a esto se aplicaran lo pudieran hazer...

Mas hablando claro, según imagino, el no aver querido tomar este cargo, o después de empeçado averlo dexado, debe de ser que ay pocos de los que son aficionados a este arte que entiendan este libro muy de raíz, si no son los que de su natural son inclinados a esta ciencia y entienden o son profesores della; porque ay unos que si son maestros ordenadores, fátales el latín y principios de las artes anexas a esta ciencia; otros, si son latinos y tienen algo de griego, metidos en la materia, esles fastidio no saber darles en nuestro castellano los nombres a las cosas e instrumentos que les tienen puestos los oficiales que los tratan [...]. Porque Vitruvio, munchas vezes, en lo que va tratando se extiende y dilata a cosas que para entenderlas sería menester estudio, e ayudarse de la Filosofía, Geometría, Arismética, y cosas

---

<sup>20</sup> Continúa hasta el final de la nota al lector su comentario acerca de los problemas lexicológicos que presenta el texto de Vitruvio.

de Antigüedades de gentiles, lo qual fue causa de que unos sacasen dél medidas y reglas de edificar solamente en suma y lo que se platica entre oficiales del arte<sup>21</sup>.

Muncho tiempo anduve dudando si sería el primero que tomase la pluma en la mano para lo traducir, y deseé muncho que saliese alguno a hazerlo, por gozar del trabajo ageno, mas viendo que todos en esto tenían caydas las alas, y considerada la falta que tienen de condición los maestros de España para entender lo que hazen, guiándose solamente por lo que a otros vieron hazer, sin más considerar si es bueno o malo o lleva buen camino; y que, si lo que le dizen en diez años a uno que muestran se resumiese, sería muy poquito y sin fundamento, acordé de ponerme al trabajo. \* [El principal intento que se tuvo fue que, como la principal profesión mía fuese de Theologo, no pretendí referir las extrañezas de las vanas memorias de los Dioses y diosas, sino que todo fuese y se mostrase muy christiano, y las cosas de ingenio y agudeza que se inventasen tuviesen fundamento de religión y christiandad, y, aunque ubiese de aver algunas que tuviesen gusto y dulzura de antigüedad, fuesen de las que sin ofensa de nuestra religión christiana se pueden tratar]<sup>22</sup>. Y no fue mi intento en esta traducción tornar a resucitar aquellas vanidades y locuras de gentiles y renovar voces desatinadas, o tratar de cosa que solamente fuese para regalo y amor superfluo de aqueste saco de gusanos del cuerpo, [...] sino, considerando que gasté algún tiempo en entender este libro de Vitruvio y percibir otras cosas tocantes a esta materia con que lo calar, y por la gran afición que tengo a las buenas artes, matemáticas, pintura y escultura, y principalmente a esta del arquitectura, pues me proviene de mis antepasados abuelos escultores, y de mi padre **Maestre Jacobo** florentín y micer **Francisco el Indaco**, excellentes pintores y escultores en Italia y en España, según dan sus obras testimonio dellos.

Y por aver yo amaestrado y ejercitado mi entendimiento en estas artes y, que, si fuese necesario y se diese oportunidad, mediante el favor divino, saldría con alguna cosa, parecióme que, si en esto yo avía alcanzado alguna erudición, tenía obligación de lo comunicar y hazer participantes a mis naturales amigos y a los de mi nación que son oficiales darselo escrito en romance español...

Avrá algunos a quien no sea agradable averme yo puesto a hazer esto y dirán que les echo en la plaça la gravedad de su arte y subtilezas que an adquirido en muncho tiempo de estudio y experiencia, y que se atreverán algunos con dos letras que lean a paersuadirse que podran ser maestros, [...] y que pierde su gravedad la doctrina en andar por cada rincón escrita. Mas, si bien se considera que el bien se ha de comunicar, y pues es tan noble este arte, es bien que se celebre su autoridad por todos, y la lean y entiendan para que vean quanto estudio ponen los Architectos en lo que hazen, y que les cuesta trabajo y que, si les dan salarios por su ocupación, lo lastan del entendimiento e imaginación, y vista la arduidad del arte que profesan vendrán a tenerlos en más<sup>23</sup> [...]. Y vemos que otros libros desta arte andan ya en vulgares lenguas, como es Sebastiano Serlio, Leon Baptista y el Vitruvio en italiano<sup>24</sup>...

Aprovechara muncho, demás de la utilidad que a los que en labrar se ejercitan se les sigue entender cosas que en los autores antiguos ay, y principalmente en los libros de la Sagrada Escripura, como ay en el Éxodo y Sabiduría cosas de edificios y templos, obras, labores e primores de invenciones.

Y [...] quísele dexar con su pura vexe y respectada antigüedad, porque se quedase con la estima de su tiempo y viesen lo que se ha variado y mejorado, e quanta diferencia ay del ordenar de entonces al de agora, pues ninguna arte ay que aya llegado a tanta perfección ni esté tan sublimada que no tenga algo que desechar y andando los tiempos se le pueda acrecer mejoría, y que locuras de edificios se an dexado de hazer....

---

<sup>21</sup> Parece alusión clara —y muy atinada valoración— a las *Medidas del romano* de Sagredo, único impreso en castellano derivado de Vitruvio publicado con anterioridad, que, por lo demás, circuló ampliamente como se deduce de sus numerosas ediciones durante el siglo XVI.

<sup>22</sup> Este fragmento va en nota aneja. Es interesante la apostilla del propio autor que parece creer necesario precaverse respecto a la ortodoxia de su empresa, bien indicativa de los tiempos que corrian (recuérdense los autos de Valladolid de 1559, ápice de la oleada integrista en ascenso), y que muestra cómo incluso a Vitruvio había que cristianizarlo.

<sup>23</sup> Nótese la persistencia en los medios artísticos de la idea del maestro constructor de tradición medieval, cuyo saber, basado en la experiencia, no era para difundirse, argumentando al mismo tiempo la defensa de la idea moderna de la arquitectura. Velasco es consciente de la situación de retraso, como dirá explícitamente en seguida.

<sup>24</sup> Se refiere a la edición de Daniele Barbaro, publicada en Venecia en 1556, que es la que debe utilizar principalmente: M. VITRUVIO POLLIONE, *I dieci Libri dell'Architettura, di M. Vitruvio, tradutti et commentati da Monsignor Barbaro, eletto Patriarca d'Aquileggia*, Venezia, 1556. También en Venecia, 1567, lo publicó en edición latina.

Después de los antiguos y quasi en nuestros tiempos [ha] avido algunos singulares oficiales en arquitectura y hombres de claros ingenios. En el tiempo de Julio segundo Pontífice, un Brabante de Casteldurante, en el ducado de Urbino, de singular entendimiento y primo en el arquitectura, que con el favor y ayuda de dicho pontífice se puede decir que resucitó la buena arquitectura que dende los antiguos hasta él estuvo sepultada, hizo la traça y dio el modelo para la espantosa obra de San Pedro de Roma; la qual dexo encomençada quando murió, en que después acá hombres hábiles an entendido, y entre ellos Rafael de Urbinas, pintor y escultor famosísimo, que prosiguió el desinio de Bramante. También en el mismo tiempo de Julio segundo se hallo en Roma Baltasar Petrusco Sienés, no solamente grande pintor, mas muy entendido en el arquitectura, el qual, siguiendo la manera de ordenar de Brabante, hizo algunas cosas.

En nuestra España, a donde más tarde que en todas las otras naciones vinieron las buenas letras y artes, y que más combatida ha sido de barbaros, no [a] avido tan señaladas obras hasta agora, que de algunos años a esta parte se an empeçado los naturales della a dar a las buenas habilidades; ay en algunas partes obras curiosamente labradas y templos magníficamente hechos, aunque algunos dellos no son hechos a lo antiguo, sino a lo moderno, como son Toledo, Sevilla, Burgos, León y los que agora se hazen en muchas partes.

En tiempo del Rey Don Fernando el quinto, de gloriosa memoria, que ganó este reyno de Granada, maestre Enrique, natural de Toledo, arquitecto del moderno, hizo la Capilla Real de Granada y, después de acabada, empeçó a abrir los çimientos desta iglesia de Granada y dio la traça della, cuyo hijo, maestre Enrique, que vive en Almagro, es gentil oficial y acertado maestro y muy bien entendido.

En el año de mil y quinientos veinte vino a España mi padre, que sea en gloria, **maestro Jacopo**, florentín de nación, excelentísimo pintor y primer escultor, hombre alto, enxuto, cenceño, rubio y blanco, que casó con Juana de Velasco, mi madre; que ordenó la torre de Murcia y prosiguió la capilla del Gran Capitán, que avía empezado [*blanco*] modernista, aquí en esta ciudad de Granada, y que pintó algunas cosas como es la imagen que está de Nuestra Señora del Socorro en el altar mayor del monasterio de los frailes dominicos, y el retablo de la Cruz, que dizen, de la Capilla Real, la Cena y los apóstoles y la salutación de piedra de sobre la puerta de la sacristía de la dicha Capilla, y algunos retablos de la iglesia de San Francisco, y en la iglesia mayor de Sevilla, la imagen de Nuestra Señora del Antigua, pintura excelente y muy afamada de todos los oficiales, y murió en un lugar de Murcia que dizen Villena.

En este tiempo vino **Machuca** de Italia, pintor celebrado, discípulo de Miguel Ángel, el qual pintó maravillosas obras en el Reyno de Granada y en las ciudades de Jaén, Toledo y Convento de Uclés, y architecto que eligió la casa real del Alhambra que se labra al romano, la qual prosigue Luis Orozco, su hijo, bien entendido, que estuvo en Italia.

Y agora [ha] pocos días<sup>25</sup> **Diego Siloe**, natural de Burgos, escultor y architecto excelentísimo que prosiguió sobre lo que avía erigido el Maestre Enrique en la iglesia mayor de Granada y la muda al romano estando dispuesta al moderno, concluyó a Sant Jerónimo, capilla de don Gonzalo de Córdoba, capitán general, y erigió la cabecera de la catedral de Málaga; de quien se puede bien decir que truxo a esta Andalucía la buena architectura. A quien sucedió en la maestría de las obras del reyno de Granada el muy honrado y docto y muy humano Juan de Maeda, natural de las montañas.

En el reyno de Murcia y Cartagena, el buen maestre Jerónimo, escultor ecelente y arquitecto, que estuvo en compañía del dicho maestre Jacobo florentín, que fue maestro de la torre de Murcia y del obispado de Murcia y Cartagena, persona entendida en buenas letras. No menos lo es al presente el ábil Juan de Urea, maestro mayor en el obispado de Almería, gran debuxador, escultor y ordenador.

Tambien ay otros muchos y buenos oficiales y muy entendidos que agora se van levantando y en los venideros tiempos se ira celebrando su memoria.

[...] Muncho tiempo a que e pretendido hazer esto ya a más de diez años que lo detengo de salir a la luz, hasta que el amor que tengo a ello por mi inclinación acabase de hervir y la aprobación y voluntad hijo de mi entendimiento le perdiese la demasiada querencia, por que mejor lo reconociese y más consideradamente lo juzgase con las razones de buen consejo. Pues, en todas las cosas que se

---

<sup>25</sup> En este punto, GÓMEZ-MORENO, *Las águilas...*, *op. cit.*, p. 97, sugiere insertar «murió», pareciéndole el párrafo ininteligible, quizá por la puntuación dada por Sánchez Cantón; sin embargo, es evidente que se refiere a la conclusión de la obra del Monasterio de San Jerónimo de Granada.

hazen, el tiempo nos va descubriendo que admitamos y tanteemos las cosas que aun a los muy avisados se les avían pasado.

Sea todo para gloria y honra de Nuestro Señor. Amen.

## BIBLIOGRAFÍA

- GÓMEZ-MORENO, M., *Las águilas del Renacimiento español. Ordóñez, Siloe, Machuca, Berruguete*, Madrid, 1941 (2ª ed., Madrid, 1983).
- GÓMEZ-MORENO, M., *Diego Siloe*, Granada, 1963 (2ª ed. Granada, 1988).
- MARIAS FRANCO, F., *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, 1989.
- ROSENTHAL, E. E., *La catedral de Granada. Un estudio sobre el Renacimiento español*, Granada, 1990 (1ª ed. Princeton, 1961).
- ROSENTHAL, E. E., *El palacio de Carlos V en Granada*, Madrid, 1988 (1ª ed. Princeton, 1985).
- TAFURI, M., *Sobre el Renacimiento. Principios, ciudades, arquitectos*. Madrid, 1995 (1ª ed. Turín, 1992).

## ILUSTRACIONES

1. BARTOLOMÉ ORDÓÑEZ y DIEGO SILOE, *Capilla Caracciolo di Vico, portada*, 1516-1517. Nápoles, iglesia de San Giovanni a Carbonara
2. BARTOLOMÉ ORDÓÑEZ y DIEGO SILOE, *Capilla Caracciolo di Vico, interior*, 1516-1517. Nápoles, iglesia de San Giovanni a Carbonara
3. BARTOLOMÉ ORDÓÑEZ y DIEGO SILOE, *Capilla Caracciolo di Vico, planta*, 1516-1517. Nápoles, iglesia de San Giovanni a Carbonara
4. DIEGO SILOE, *Escalera Dorada*, 1519. Burgos, Catedral
5. DIEGO SILOE, *Catedral de Granada, planta*, 1528.
6. DIEGO SILOE, *Catedral de Granada, interior*, 1528-1563.
7. DIEGO SILOE, *Catedral de Granada, presbiterio y bóveda*, 1528-1552.
8. DIEGO SILOE, *Capilla del Salvador, planta*, 1536. Úbeda
9. DIEGO SILOE, *Capilla de San Torcuato, planta*, 1549. Guadix, Catedral
10. DIEGO MACHUCA, *Virgen del sufragio*, 1517. Madrid, Museo del Prado
11. PEDRO MACHUCA, *Asunción de la Virgen*, ca. 1530 (?). Nápoles, Museo de Capodimonte
12. PEDRO MACHUCA, *Descendimiento*, ca. 1520 (?). Madrid, Museo del Prado
13. PEDRO MACHUCA, *Palacio de Carlos V, planta*, 1528. Granada
14. PEDRO MACHUCA, *Palacio de Carlos V, fachada meridional*, 1533-1548. Granada
15. PEDRO MACHUCA, *Palacio de Carlos V, patio*, 1533-1575. Granada





























