

DAVID GARCÍA CUETO
(director)

LA PINTURA ITALIANA EN GRANADA
ARTISTAS Y COLECCIONISTAS, ORIGINALES Y COPIAS

GRANADA, 2019

COLECCIÓN ARTE Y ARQUEOLOGÍA
- SECCIÓN ARTE -

Directores:

IGNACIO HENARES CUÉLLAR
Y FERNANDO MOLINA GONZÁLEZ

Consejo Asesor Colección Arte y Arqueología

JAVIER ARNALDO ALCUBILLA
Universidad Complutense de Madrid

ANTONIO CALVO CASTELLÓN
Universidad de Granada

CATALINA CANTARELLAS CAMPS
Universitat de les Illes Balears

STÉPHANE CASTELLUCCIO
Institut National d'Histoire de l'Art, París

ESPERANZA GUILLÉN MARCOS
Universidad de Granada

LUCÍA LAHOZ GUTIÉRREZ
Universidad de Salamanca

RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN
Universidad de Granada

JUAN MANUEL MONTEROSO MONTERO
Universidad de Santiago de Compostela

CARMEN MORTE GARCÍA
Universidad de Zaragoza

MARINELLA PIGOZZI
Università di Bologna

CARLOS REYERO HERMOSILLA
Universidad Autónoma de Madrid

FRANCA VARALLO
Università di Torino

Este libro es uno de los resultados del Proyecto de Investigación I+D *La copia pictórica en la Monarquía Hispánica (siglos XVI-XVIII)*, HAR2014-52061-P, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España y dirigido por el profesor David García Cueto.

Créditos fotográficos:

Las fotografías reproducidas en este libro relativas al patrimonio de la Iglesia Católica en la Archidiócesis de Granada han sido realizadas con el correspondiente permiso de la Delegación Episcopal de Patrimonio Cultural, del Cabildo de la S. I. Catedral de Granada y del Cabildo de la Capilla Real de Granada, siendo los autores de las fotografías Manuel García Luque y José Carlos Madero López. Son excepción a esta norma las imágenes reproducidas en las páginas 321, 452, 517, 528 y 548 (Izq), la cuáles han sido cedidas por el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, siendo su autor Francisco José Sánchez Montalbán, y Subastas Fernando Durán en la página 445. Rafael Japón es autor de las imágenes reproducidas en las páginas 80 (Izq), 82, 179 (Izq), 188, 193, 194 (Der), 198, 199, 202 (Der), 266-280, 390, 430, 477-494, 514-516 y 535. Carlo Vannini es autor de la imagen reproducida en la página 550. El Museo Nacional del Prado, el Museo de Bellas Artes de Granada, el Patronato de la Alhambra y Generalife, el Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta, el Archivo-Museo Casa de los Pisa y el Museo Casa de los Tiros han autorizado la reproducción de sus obras. Algunas aclaraciones sobre la autoría se han introducido, por diferir de estas indicaciones, en los pies de las fotografías. Las demás imágenes se encuentran en el dominio público o han sido convenientemente gestionadas con los poseedores de sus derechos. En algún caso se han realizado citas visuales, siempre de acuerdo con lo dispuesto por la Ley de Propiedad Intelectual a través del Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril.



© DAVID GARCÍA CUETO
© LOS RESPECTIVOS AUTORES
© UNIVERSIDAD DE GRANADA

ISBN: 978-84-338-6419-2

Depósito legal: Gr./ 1098-2019

Edita: Editorial Universidad de Granada

Campus Universitario de Cartuja. Granada

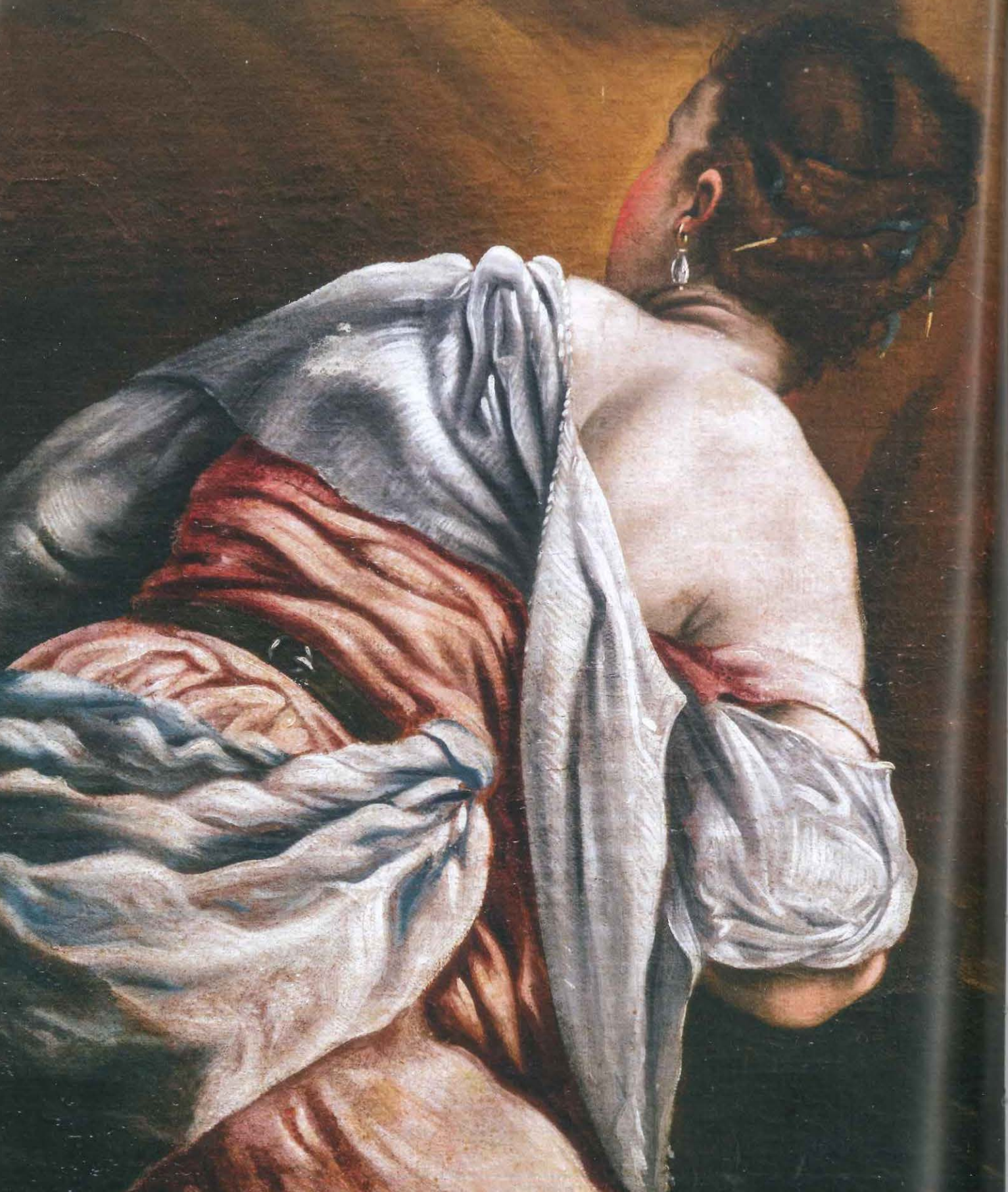
Web: editorial.ugr.es

Diseño gráfico y maquetación: José Carlos Madero López

Imprime: Imprenta Comercial, Motril

Printed in Spain Impreso en España

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



ÍNDICE

- 17 Introducción. Una aproximación a los estudios sobre pintura italiana en España: condicionantes y especificidades del caso de Granada.
DAVID GARCÍA CUETO
- 43 La pintura italiana en Granada: una revisión historiográfica
JOSÉ POLICARPO CRUZ CABRERA
- 55 Las pinturas italianas de la reina Isabel en Granada y el significado de lo arcaico
SONIA CABALLERO ESCAMILLA
- 71 Copias de imágenes sagradas romanas en Granada: algunas notas sobre las Vírgenes del Popolo y los retratos de san Pedro y san Pablo.
CLOE CAVERO DE CARONDELET
- 83 La obra pictórica de Jacopo Torni en Granada
LILIANA CAMPOS PALLARÉS
- 95 Julio de Aquilis y Alejandro Mayner en la Alhambra y la pintura granadina de su tiempo
PEDRO A. GALERA ANDREU
- 123 El pintor genovés Antonio Semino en Granada
DAVID GARCÍA CUETO
- 127 Los cobres romano-flamencos con escenas de la Pasión en la sacristía de los Santos Justo y Pastor
ALICIA RODRÍGUEZ MERELO
- 139 Pedro Raxis, singular miembro de la familia Raxis Sardo: vida, obra y descendencia artística.
LÁZARO GILA MEDINA
- 169 Caravaggio, Ribera y la pintura naturalista italiana en Granada
RAFAEL JAPÓN
- 213 Girolamo Lucenti da Correggio, un artista itinerante italiano en Granada
PATRIK PERRET
- 229 *La Adoración de los Reyes Magos* de Girolamo Carminati de 'Brambilla para el Mexuar de la Alhambra
MACARENA MORALEJO ORTEGA
- 241 Las obras de Bartolomé y Vicente Carducho en Granada
ALICIA RODRÍGUEZ MERELO
- 255 Mitología y poesía en las pinturas murales de la casa-palacio de Santa Inés: la estela de Rafael y los Carracci en Granada.
RAFAEL JAPÓN Y DAVID GARCÍA CUETO
- 287 «Que Italia se ha transferido a España». Aproximación al coleccionismo de pintura italiana en Granada durante los siglos XVII y XVIII
MANUEL GARCÍA LUQUE
- 329 *La Virgen de los Husos*, copia de Leonardo
DAVID GARCÍA CUETO
- 339 *El Anuncio a los pastores* del taller de Leandro Bassano y las copias de los Bassano en Granada
DAVID GARCÍA CUETO

- 345 El *Apostolado* de la Catedral de Granada: entre el naturalismo y el clasicismo italianos
RAFAEL JAPÓN
- 373 Los cuatro *Padres de la Iglesia* de la Catedral de Granada
RAFAEL JAPÓN
- 393 La *Virgen con el Niño* del Sassoferrato y algunas copias del pintor en Granada
DAVID GARCÍA CUETO
- 405 La pintura italiana del convento del Santo Ángel Custodio de Granada
JOSÉ CARLOS MADERO LÓPEZ
- 433 Las copias y el copiado de pintura italiana en Granada durante los siglos del Barroco
MANUEL GARCÍA LUQUE
- 469 La pintura italiana en los espacios granadinos de San Juan de Dios: la Basílica y el Archivo-Museo «Casa de los Pisas».
RAFAEL JAPÓN
- 495 Empleo y uso de la copia italiana por los pintores granadinos del siglo XVIII y la Escuela de Dibujo
ANA MARÍA GÓMEZ ROMÁN
- 513 Otras copias de obras italianas y algunos originales en el patrimonio artístico granadino
DAVID GARCÍA CUETO Y RAFAEL JAPÓN
- 553 Andrea Giuliani, un retratista italiano en la Granada del siglo XIX
MARÍA DOLORES SANTOS MORENO
- 579 Pintura italiana en el Museo de Bellas Artes de Granada: originales y copias
EMILIO ESCORIZA ESCORIZA
- 593 La pintura italiana en la colección del Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta
JUAN MANUEL MARTÍN GARCÍA Y JAVIER MOYA MORALES
- 609 Bibliografía general
- 639 Nota sobre los autores
- 642 Índice onomástico

INTRODUCCIÓN

UNA APROXIMACIÓN A LOS ESTUDIOS SOBRE PINTURA ITALIANA EN ESPAÑA: CONDICIONANTES Y ESPECIFICIDADES DEL CASO DE GRANADA

David García Cueto

Cuando en 1892 el ilustre Manuel Gómez-Moreno González publicaba su *Guía de Granada*, el autor no pudo contener en el prólogo del libro sus palabras de entusiasmo hacia la ciudad que había minuciosamente descrito en las numerosas páginas que seguían. Según el juicio del pintor y erudito, Granada era por entonces “entre las ciudades españolas, aquella que goza de mayor nombradía, así por lo apacible de su clima y deleitable suelo, como por ser la Alhambra monumento el más digno de fama, admiración y estudio”¹. Tal afirmación se basaba, entre otros argumentos, en el convencimiento del carácter único del conjunto alhambrense, por tratarse de una realización arquitectónica y artística de absoluta originalidad en el contexto europeo. Comprendía así él mismo que la fascinación ejercida por el legado nazarí hubiera conllevado un cierto menoscabo del acervo artístico vinculado con el cristianismo, “no obstante ceder en poco al de las más ricas ciudades españolas”². Tomando consciencia de tal situación, el propio Gómez-Moreno González, así como también su hijo y heredero intelectual Gómez-Moreno Martínez, dedicarían no pocos esfuerzos a dar a conocer con criterios científicos el patri-

monio artístico granadino de la Edad Moderna, tarea en la que en realidad ya le habían precedido con diversa fortuna algunos autores desde tiempos de la Ilustración. Y aunque otros muchos estudiosos e investigadores han seguido esa misma senda hasta nuestros días, todavía hoy, a inicios del siglo XXI, puede advertirse una parcial pervivencia en la situación historiográfica descrita por Gómez-Moreno hace más de ciento veinte años.

El carácter extraordinario del legado nazarí por él evocado, al que seguirían en orden de interés por parte de la historiografía la imponente arquitectura renacentista en la ciudad y su territorio, y la producción pictórica y escultórica de la escuela local entre los siglos XVI y XVII –en la que despunta la genial figura de Alonso Cano (1601-1667)–, han suscitado las más cuantiosas aportaciones desde entonces hasta el presente, circunstancia que ha en cierta medida relegado a un segundo plano el estudio de otros importantes componentes del acervo cultural de Granada. Entre ellos, más difícilmente apreciable tal vez por su dispersión, se encuentra el conjunto que forman un número considerable de obras pictóricas italianas a las que se puede conceder el apelativo de “originales”, al que se suman, repartidas por todo el territorio de la provincia, una elevada cantidad de copias de pinturas célebres de esta escuela. Gracias al respaldo ofrecido por el proyecto de investigación *La copia pictórica en la Monarquía Hispánica (siglos XVI-XVIII)*³, del que

1 Gómez-Moreno González, 1892: 5.

2 Gómez-Moreno González, 1892: 6: “Natural es, por tanto, que artistas y eruditos, así españoles como de extranjeras tierras, hayan ejercido su ingenio en cantar las maravillas que tales edificios encierran [...] Tamaña singularidad de las obras morunas redundan en menoscabo de nuestro arte cristiano, no obstante ceder en poco al de las más ricas ciudades españolas”.

3 Proyecto I+D+i HAR2014-52061-P, *La copia pictórica en la*

de la *Salus Populi Romani* como un instrumento que aseguraba la victoria sobre el enemigo⁶⁶.

Ya hemos comentado que la *Virgen del Popolo* actuaba como escudo protector frente a los turcos en el imaginario romano, una creencia asociada a la tradición bizantina que consideraba los iconos como un “seguro de vida” frente al infiel⁶⁷. En este caso, el perfil sagrado de su artífice –el evangelista san Lucas– aumentaba sus poderes milagrosos. Las victorias de los Reyes Católicos sobre el islam fueron celebradas en Roma durante todos los años que duró la campaña. Se oficiaban dos misas, una en la iglesia de Santa María del Popolo y la otra en la iglesia de la nación española en Roma, Santiago de los Españoles, delante del Papa y el colegio cardenalicio. La celebración por las victorias granadinas incluía también una procesión en la que se mostraban símbolos de la monarquía e imágenes de Santiago⁶⁸. No es de extrañar pues, que junto a la Rosa de Oro, como símbolo de defensa de la Fe, se enviara el icono que amparaba y aseguraba el triunfo. Al igual que en la Ciudad Eterna, también en Granada presidió las misas de celebración por el evento según una tradición que recogen los historiadores locales⁶⁹. El descubrimiento de la copia del icono en la Capilla Real confirma que la reina tuvo varios en su haber, probablemente enviados desde la Corte papal o cardenalicia o bien traídos por clérigos de su entorno a su regreso de la ciudad de Roma. El carácter bizantinizante de estas imágenes contribuyó a que se utilizara el calificativo de “antiguas” para referirse tanto a las pictóricas como escultóricas. Este mismo término se aplicaba a la pintura de la Virgen sevillana que según la tradición había asistido al rey Fernando III en la toma de la ciudad de Sevilla frente a los musulmanes, cuyo estilo orientalizante está fuera de toda duda. La fusión de ambas advocaciones “del Popolo” y “Antigua” se demuestra en la pintura que estudié en 2014: la tabla que se expone a modo de reliquia junto a un Santiago Matamoros en

un retablo de época posterior situado en el interior de la Puerta de la Justicia de la Alhambra⁷⁰. La inscripción que la acompaña delata que perteneció a la reina y que se consideraba una copia del original de san Lucas. Quizás es el primer eslabón de una serie de retablos realizados a partir del siglo XVI que exponían estos iconos junto a imágenes de Santiago Matamoros, a la que se sumaría también el retablo más tardío situado en la cabecera de la Catedral granadina. Se repite así el modelo de celebración presidida por el Papa en Roma, en el que las imágenes de la *Virgen del Popolo* y *Santiago* figuraron como memoria de la *Reconquista*, elementos de protección y símbolos de victoria frente al infiel⁷¹.

En conclusión, estamos en condiciones de decir que las pinturas de origen italiano pertenecientes a la reina Isabel fueron más numerosas de lo que en un principio se había pensado. Bajo el apelativo *tabla de Grecia* o *tabla griega*, repetido constantemente en los inventarios, se encontraban reproducciones y recreaciones de originales bizantinos, entre ellos varias *Virgenes del Popolo* que nos han servido para señalar la presencia de Antoniazio Romano en el conjunto de pinturas que pertenecieron a Isabel. La valoración del pasado con un criterio actual ha desdibujado el verdadero alcance del conjunto, pues su procedencia italiana no implica necesariamente una *maniera antica* o un *revival* grecorromano que pudiera explicar un posible “gusto renacentista” de la reina. La estética medievalizante que presentan obedece no a una simple opción estética, tampoco a una falta de destreza técnica, sino que es un exponente más de la corriente espiritual extendida por toda Europa que preconizaba una vuelta a la autenticidad de la Iglesia primitiva. En esa recuperación de valores el arte jugó un papel primordial.

70 Caballero Escamilla, 2014; 2015.

71 Hemos de destacar otra copia del taller de Antoniazio Romano encastrada en el retablo posterior de la Virgen del Rosario de la iglesia del convento de la Madre de Dios de la Piedad, en Sevilla; Russo, 2013-2014: 164-165.

COPIAS DE IMÁGENES SAGRADAS ROMANAS EN GRANADA: ALGUNAS NOTAS SOBRE LAS VIRGENES DEL POPOLO Y LOS RETRATOS DE SAN PEDRO Y SAN PABLO

Cloe Cavero de Carondelet

En la Catedral de Granada¹ se conserva una copia de la *Madonna* de la iglesia de Santa Maria del Popolo de Roma, conocida como la *Virgen de los Perdones* y en la Capilla Real de la misma una pequeña tabla con los «verdaderos retratos» de *San Pedro y San Pablo*, posiblemente una recreación del icono apostólico de la leyenda de la conversión de Constantino al cristianismo. El valor de estos modelos romanos radica en su condición de *vera effigies*, representaciones verdaderas de la divinidad que en ocasiones eran también veneradas como *acheiropoietas*, esto es, imágenes no realizadas por mano humana. Son por ello objetos duales, con un valor testimonial comprendido entre su autoridad como imágenes sagradas y su cualidad de reliquias divinas. Las dos copias pictóricas objeto de este estudio fueron entregadas por los Reyes Católicos a la Iglesia de Granada en 1491 (o 1492) y 1493 respectivamente, antes de quedar depositadas en la nueva Capilla Real. Con un notorio arcaísmo formal, cada tabla presenta una pareja de personajes divinos, de manera frontal y de media figura, sobre un fondo completamente dorado.

1 Agradezco a David García Cueto y a Manuel García Luque su generosidad en la localización de réplicas de imágenes romanas en Granada. La investigación para este trabajo se enmarca en el proyecto del European Research Council (ERC) financiado por el European Union's Horizon 2020 research and innovation programme, grant agreement No. 680192: SACRIMA «The Normativity of Sacred Images in Early Modern Europe» (IP: Chiara Franceschini), LMU München.

Las trazas del nuevo estilo practicado por los pintores renacentistas son sin embargo visibles en la ejecución de los rostros de la Virgen, el Niño y los apóstoles. Esta aparente incoherencia o anacronismo visual es un elemento constante en el fenómeno de reactivación de iconos milagrosos romanos que sobrevino a finales del siglo XV. Papas, reyes y príncipes comisionaron múltiples copias de estas imágenes y las diseminaron por Europa. Trasladadas a nuevos espacios y contextos, las copias se insertaron en el ciclo de veneración y pasaron a mediar entre los fieles, la Virgen y los santos, transformándose a su vez en nuevas imágenes milagrosas. La teoría de que las imágenes sagradas habían de ser veneradas por lo que representaban, coexistía pues con la creencia en los singulares poderes taumátúrgicos y milagrosos de una determinada imagen de la imagen de la divinidad².

Las dos tablas granadinas se insertan en un contexto histórico singular. La reconquista de Granada, la expulsión de los judíos de España y el descubrimiento de América acrecentaron el sentimiento mesiánico de los Reyes Católicos, y estimularon la construcción política y simbólica de su poder como legítimos garantes del cristianismo. Las imágenes sagradas tuvieron un papel importante en este proceso, tanto para mediar en la conversión y evangelización de los cristianos nuevos, como para visibilizar la

2 Entre otros, véanse Nagel y Wood, 2010: esp. 108-115; Belting, 1994: esp. 342-348.

66 McAlister Blazer, 1995: 32-33.

67 Belting, 2009: 83.

68 Fernández de Córdova Miralles, 2005: 288-289.

69 Caballero Escamilla, 2015: 87.

Antoniazio Romano (atribuido). *Nuestra Señora del Pópulo o Virgen de los Perdones*
Granada, Catedral, capilla de Santiago



presencia de la monarquía católica. El nuevo arzobispo de Granada, fray Hernando de Talavera (1428-1507), tuvo un protagonismo fundamental en la cristianización de la ciudad mediante la transformación de mezquitas en iglesias, la elaboración de una doctrina de culto de las imágenes, y la producción seriada de esculturas marianas³. El encargado de diseñar la nueva representación simbólica de los Reyes Católicos en Roma sería el prelado y luego cardenal Bernardino de Carvajal (1456-1523), quien orquestó el milagroso redescubrimiento del *titulus crucis* en el día de la toma de Granada, la posterior apropiación de la iglesia de Santa Croce in Gerusalemme por los cardenales españoles, y la construcción del *tempietto* bramantino en el monasterio franciscano de San Pietro in Montorio⁴. En este contexto, parece oportuno reflexionar sobre la función concedida a las copias pictóricas de iconos e imágenes sagradas romanas que los Reyes Católicos donaron a Granada.

La *Virgen del Pópulo* o *Virgen de los Perdones* del retablo de Santiago de la Catedral de Granada es una pequeña tabla datada hacia 1491 que replica el icono medieval conservado en la iglesia de Santa Maria del Popolo de Roma. Sobre un envolvente fondo dorado, la Virgen sostiene con su brazo izquierdo al Niño, quien mira al fiel y hace un gesto de bendición. Una de las características más reconocibles de este icono romano, y de sus copias, es la íntima mirada con la que la Virgen observa al Niño. La popularidad de la imagen de Santa Maria del Popolo había aumentado considerablemente en 1478, tras reafirmar Sixto IV (1471-1484) su autenticidad como uno de los retratos de la Virgen pintados por san Lucas⁵. Los representantes de la monarquía católica en Roma parecen haberla venerado de manera especial, ya que fue precisamente ante esta imagen ante la que el Papa Inocencio VIII (1484-1492) y

Bernardino de Carvajal celebraron las misas conmemorativas por las victorias de Málaga, Baza y Granada⁶.

En el reverso de la tabla granadina hay una inscripción, transcrita por el canónigo Francisco Bermúdez de Pedraza en 1638, que recoge cómo la copia fue bendecida por Inocencio VIII, y enviada a la reina Isabel junto con la condecoración de la Rosa de Oro, para conmemorar la toma del Reino de Granada. La primera misa en la Granada reconquistada, celebrada en la Alhambra en enero de 1492, se hizo precisamente ante la *Virgen de los Perdones*. De este modo, la copia trasladaba parte de la función litúrgica y simbólica de su prototipo romano a Granada. Tras diversos cambios de ubicación, la *Virgen de los Perdones* sería colocada en el centro del nuevo retablo del Triunfo de Santiago en la Catedral granadina en 1707. Mediante su instalación sobre la escultura de Santiago Matamoros en la Batalla de Clavijo realizada por Alonso de Mena (1587-1646), el maestro mayor Francisco Hurtado mantendría y renovaría la relación simbólica de este icono mariano con la reconquista⁸.

La copia de la imagen mariana de Santa Maria del Popolo que Inocencio VIII envió a Isabel ha sido atribuida recientemente al artista Antoniazio Romano (h. 1452-1508) y a su taller. Este importante pintor romano trabajó para los españoles establecidos en la Corte papal en varias ocasiones, entre ellas la decoración del ábside de Santa Croce in Gerusalemme. Antoniazio fue un importante *madonnaro* y uno de los mayores productores de copias de iconos marianos romanos en la época, de las cuales muchas llegaron a España. Pese a que generalmente la copia

6 Fernández de Córdoba Miralles, 2005: 293-296.

7 Bermúdez de Pedraza, 1638: f. 234v: "El Papa Inocencio VIII bendixo esta Imagen el Domingo de la Rosa aviendola hecho trasladar de otra que pintó San Lucas, y la embió a la señora Reyna doña Isabel, con la Rosa que también bendixo, cuando vinieron a ganar este Reyno. Y la primera Missa que se dijo en Santa Fe fue con ella, y la primera Missa que se dijo en el Alhambra, fue también delante della. Y rezándole un Ave María se ganan cien días de Perdón".

8 Caballero Escamilla, 2014: 251-253; López Guadalupe Muñoz, 2005: 503-507; Gómez-Moreno González, [1877 (2004)]: 540.

3 García-Arenal, 2015; Pereda, 2007: 249-373.

4 Marías, 2017; Cavero de Carondelet, 2016: 50-53; Freiberg, 2014; Pereda, 2009; Martín García, 2002. Sobre las controversias alrededor de la reliquia del *titulus crucis* en España, véase también Pereda 2017: 57-138.

5 Nagel y Wood, 2010: 109-111. Véase el imprescindible estudio de Bacci, 1998: esp. 250-280.

Jacopo Alberici. *Vera effigies de Santa Maria del Popolo*
Foto: Bibliotheca Hertziana - Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Roma



HAEC EST VERA EFFIGIES S. MARIAE DE POPVLO

de iconos e imágenes milagrosas romanas estaba fuertemente regulada por los administradores de los espacios en los que se encontraban, era habitual que reyes, príncipes y eclesiásticos lograsen los permisos necesarios para comisionar copias de las mismas. A Antoniazzo y a su taller se les atribuyen también las copias del icono de Santa Maria del Popolo conservadas en el museo de la Capilla Real de Granada, y en la iglesia de la Madre de Dios de Sevilla⁹. Una tercera copia sobre tabla de este icono se conserva en el retablo de santa Ana de la Catedral de Granada, realizado por Pedro de Raxis (1555-1626) en la primera mitad del siglo XVII¹⁰. En esta última, la fisonomía del Niño y el menor arcaísmo del conjunto sugieren la mediación del

⁹ Russo, 2015: 19-46; Tormo, 1943: 189-211; Véase también el texto de Sonia Caballero Escamilla en este mismo volumen.

¹⁰ Navarrete, 2005: 334-337.

Pedro de Raxis. *Nuestra Señora del Popolo*
Granada, Catedral, capilla de Santa Ana



grabado de la *vera effigies* del icono mariano incluida en el importante volumen sobre la iglesia de Santa Maria del Popolo publicado por Jacopo Alberici en 1600¹¹. Posiblemente el mismo grabado esté detrás de la realización de la pintura sobre cobre que, con una cronología más tardía y un carácter casi popular, orna las cajoneras de la sacristía de la abadía del Sacromonte.

Otra importante imagen mariana que gozó de una gran fortuna en España fue la *Salus Populi Romani*, conservada en la basílica papal de Santa Maria Maggiore. Este paradigmático icono del siglo VI, atribuido también

¹¹ Véase Alberici, 1600: 78.

Anónimo. *Nuestra Señora del Popolo*
Granada, Abadía del Sacromonte



a san Lucas, era intensamente venerado en Roma por sus poderes milagrosos y taumatúrgicos¹². A diferencia de la casi homónima imagen de Santa Maria del Popolo, con la que a menudo es confundida en la literatura española, la *Salus Populi Romani* se caracteriza por la intensa mirada que la Virgen dirige al espectador. Una de las copias más tempranas de esta imagen preservadas en España es la de la capilla de Baltasar del Río, obispo de Scalas, en la Catedral de Sevilla, documentada allí desde principios del XVI y atribuida también al círculo de Antoniazzo Romano¹³. A finales del siglo XVI se produjo un incremento notable

¹² Wolf, 1990.

¹³ Pereda, 2007: 223-228.

Anónimo. *Salus Populi Romani*
Granada, Iglesia parroquial de Santa Ana



en la realización de copias de la *Salus Populi Romani* en grabado y pintura, que estimuló la circulación de esta imagen y contribuyó a intensificar su popularidad, también en España¹⁴. En Granada se conservan múltiples réplicas, de diversa calidad y con diferentes grados de fidelidad para con el original romano. Entre las más interesantes se encuentran la copia de la iglesia de Santa Ana, una pintura de principios del siglo XVII en la que el pintor monumentaliza y aporta realismo a la imagen medieval romana, y aquella conservada en la abadía del Sacromonte y relacionada con Juan Sánchez Cotán (1560-1627)¹⁵.

¹⁴ Entre otros, las réplicas de la *Salus Populi Romani* han sido estudiadas por Mochizuki, 2016: 129-144; Kojima, 2014: 373-387; Noreen, 2005: 660-672.

¹⁵ García Cueto, 2014a: 371.

Fray Juan Sánchez Cotán (atribuido), *Salus Populi Romani*.
Granada, Abadía del Sacromonte



Otras copias del icono romano se han localizado en los Padres Escolapios de San Basilio, en la iglesia de la Encarnación de Santa Fe¹⁶ y en un retablo de la parroquia de San José¹⁷. Muestra de la popularidad de esta imagen son también las múltiples entradas descritas como «Nuestra Señora del Populo» registradas en los inventarios madrileños del siglo XVII¹⁸.

16 Óleo sobre lienzo, 48 x 37 cm. Esta pintura se citaba en un inventario de 1704 como “quadro pequeño con marco dorado de N^a S^a del Populo” en la capilla de los Lucenas y Aguilares. Véase <http://www.iaph.es/patrimonio-mueble-andalucia>.

17 Gallego Burín, [1961 (1982)]: 389.

18 The Getty Provenance Index Database (realizado a partir de Burke y Cherry, 1997). Sin embargo, la nomenclatura «Nuestra Señora del Populo» que aparece en la base de datos resulta ambigua, pues puede referirse tanto a la *Salus Populi Romani* como a la *Madonna* de Santa Maria del Popolo.

Anónimo. *Salus Populi Romani*
Granada, Iglesia parroquial de San José



La segunda imagen objeto de este estudio es una pequeña tela al temple pegada sobre tabla que representa a los apóstoles san Pedro y san Pablo (45 x 43 cm). El ornamentado marco de plata con detalles sobredorados que la guarnece fue descrito en los inventarios de la capilla de 1536 como una “obra romana al proprio”¹⁹. Una inscripción en una réplica del seiscientos, de la que hablaré más adelante, la describe como una “copia de los verdaderos retratos” de Pedro y Pablo, y recoge que fue donada por los Reyes Católicos a la Capilla Real en 1493. Los santos están representados de media figura uno al lado del otro, sin halo, pero reconocibles por sus atributos preceptivos. Situado en una posición algo más adelantada, Pablo empuña la espada de su martirio y mantiene una mirada baja

19 Pita Andrade, 1994: 286 y 288; Gallego Burín, 1952a: 78-79.

Anónimo romano. *San Pedro y San Pablo*
Granada, Capilla Real



Anónimo. *El Papa Silvestre enseña al Emperador Constantino el icono de San Pedro y San Pablo*, h. 1246-1254

Roma, Santi Quattro Coronati, oratorio de San Silvestro

Foto: Bibliotheca Hertziana - Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Roma (detalle)



hacia la izquierda del espectador. Representado de una manera más frontal, Pedro sostiene las dos llaves mientras mira a Pablo de reajo. La colocación de Pedro a la derecha de Pablo conforma con la tipología preferida en las representaciones conjuntas de ambos santos²⁰. De fondo dorado, la imagen parece ser una réplica renacentista de un icono bizantino (o a la manera bizantina), o bien una recreación de una imagen medieval. Las características formales de la tabla conforman con el gusto español de finales del siglo XV por imágenes romanas devotas y sobrias, profusamente adornadas con oros, y parece indicar que no fue concebida para servir de imagen de culto litúrgico, sino como un icono a través del cual canalizar la piedad privada²¹. Actualmente, tras unos años invisible para el público, la pintura de *San Pedro y San Pablo* se encuentra expuesta en el museo.

Hasta este momento, el único estudio sobre la tabla de san Pedro y san Pablo de la Capilla Real se lo debemos a Gómez-Moreno. En 1892, este historiador encontró la tabla dentro de los altares relicario de la Capilla Real junto

20 Sobre el debate teológico entorno a las representaciones conjuntas de ambos santos, véase Pereda, 2015: 233-235.

21 Pereda, 2007: 36-38, 228-229.

con las demás reliquias obtenidas de Roma, y la consideró como una copia de los retratos de los apóstoles Pedro y Pablo del antiguo mosaico del sepulcro o *confessio* de los santos en la basílica vaticana²². Posiblemente se estuviese refiriendo al rico mosaico representando a Cristo, san Pedro y san Pablo coronados y adornados con piedras preciosas con el que el Papa León III (795-816) adornó el nicho del sepulcro de San Pedro en el Vaticano a principios del siglo IX²³. Otras noticias apuntan a la existencia de una imagen de Pedro y Pablo ante el altar de la *confessio*²⁴. De cualquier manera, y aunque los retratos musivos de los apóstoles seguían siendo visibles en 1615²⁵, actualmente al visitante sólo le es posible contemplar la imagen de Cristo. La imposibilidad de confirmar la filiación formal de la tabla de la Capilla Real con los mosaicos vaticanos sugerida por Gómez-Moreno me lleva a profundizar en la comprensión de la tabla granadina desde la leyenda medieval de la conversión de Constantino.

La representación conjunta de Pedro y Pablo tiene su origen en la leyenda de la conversión al cristianismo del emperador Constantino (306-312). En las *Acta Silvestri* se describe cómo el emperador, quien se encontraba postrado en cama con lepra, recibió la visita en sueños de dos hombres mayores y venerables. Éstos le dijeron que su enfermedad podía ser curada si acudía al Papa Silvestre (314-335). Una vez en presencia de Constantino, el Papa Silvestre le enseñó dos retratos de san Pedro y san Pablo en media figura. Al reconocer en ellos las efigies de aquellos hombres que le habían visitado en sueños, Constantino decidió convertirse al cristianismo²⁶. Pese a la importancia fundamental de esta leyenda, no parece haber existido una imagen normativa del icono milagroso de Pedro y Pablo. Los dos pequeños iconos individuales de los apóstoles conservados en el *Sancta Sanctorum*,

22 Gómez-Moreno González, 1892: 298-300.

23 Lanzani, 1999: 27-28.

24 Anónimo, 2006: 1-2.

25 Niggli, 1972: 283-284: "Habet in facie imaginem Salvatoris, Pauli ad dexteram et Petri ad sinistram, a Leone III musivo opere effictas".

26 Bacci, 2014: 36.

en ocasiones relacionados con este milagro, no parecen haber sido replicados en composiciones posteriores²⁷. Por otro lado, un icono paleoeslavo con Pedro y Pablo de media figura conservado en la Biblioteca Vaticana (*ante quem* 1310) sí parece haber sido considerado como el icono milagroso de Constantino, especialmente a principios del siglo XVII²⁸. Este icono mantiene un gran parecido con los retratos apostólicos incluidos en el ciclo de las historias de san Pedro y san Pablo que fue pintado al fresco en el pórtico perdido de la antigua basílica vaticana hacia mediados del siglo XIII. Afortunadamente, dos fragmentos con los retratos de los apóstoles procedentes de la escena del *Sueño de Constantino* fueron conservados, y se encuentran actualmente en la Fábrica de San Pedro²⁹. El modelo iconográfico y formal de los frescos vaticanos es también evidente en las decoraciones de la capilla de San Silvestre del Oratorio dei Santi Quattro Coronati en Roma (1246-1254) y en las de la iglesia de San Piero a Grado en Pisa (h. 1300)³⁰.

Parece innegable que los retratos de Pedro y Pablo sobre fondo dorado que los Reyes Católicos donaron a la Iglesia de Granada mantienen ciertos paralelismos formales y compositivos con las recreaciones medievales del icono apostólico que suscitó la conversión de Constantino. De ser cierta esta hipótesis, la tabla de los Reyes Católicos habría de ser entendida como una réplica de un estímulo visual de conversión, y por lo tanto como una imagen pertinente y eficaz en el contexto de cristianización de Granada. Su posible colocación originaria en el relicario de la Capilla Real contribuiría a reafirmar el deseo de los Reyes Católicos por custodiar parte de las reliquias e imágenes sagradas más prestigiosas de Roma. En este caso, Bernardino de Carvajal aparecería como un probable impulsor de la comisión o adquisición de la copia, y de su posterior envío a Granada, tal y como hacía con las reliquias que mandaba a los monarcas.

27 Belting, 1994: 78-101, 121.

28 Pereda, 2015: 232-233.

29 Ghidoli, 1989: 70, 141-146.

30 Draghi, 2012: 191-208; Belting, 1994: 337; Wollesen, 1977: 92.

Ya en el siglo XVII, Francisco Pacheco trataría sobre la cuestión de los verdaderos retratos de los apóstoles en su *Arte de la pintura*, en donde identificó dos imágenes de especial autoridad e importancia. Primeramente, la "tabla antigua pintada en tiempo de Constantino" que propició la conversión de este emperador conservada en el Vaticano - posiblemente el icono serbio antes mencionado -, de la cual señalaba una copia realizada en 1584 y conservada en el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid³¹. A continuación, Pacheco afirmaba la autoridad de una segunda imagen: los "Verdaderos Retratos destes Santos Apostoles" pintados por san Lucas, una copia de los cuales había sido donada por los Reyes Católicos a la Capilla Real de Granada³². Mediante su vinculación con un original lucano, Pacheco elevaba la tabla granadina al mismo status que la *Virgen de los Perdones* y las diferentes copias de iconos marianos romanos mencionadas anteriormente. De ser esto cierto, el *San Pedro y San Pablo* de la Capilla Real habría sido realizado a partir de un icono, probablemente conservado en alguna iglesia romana, que aún no ha podido ser identificado. Además, la ausencia de fuentes documentales y visuales complementarias hace difícil discernir si la tabla había sido siempre atribuida a san Lucas, o si las palabras del teórico español se debían al nuevo ímpetu que los iconos lucanos experimentaron entre finales del XVI y principios del XVII³³.

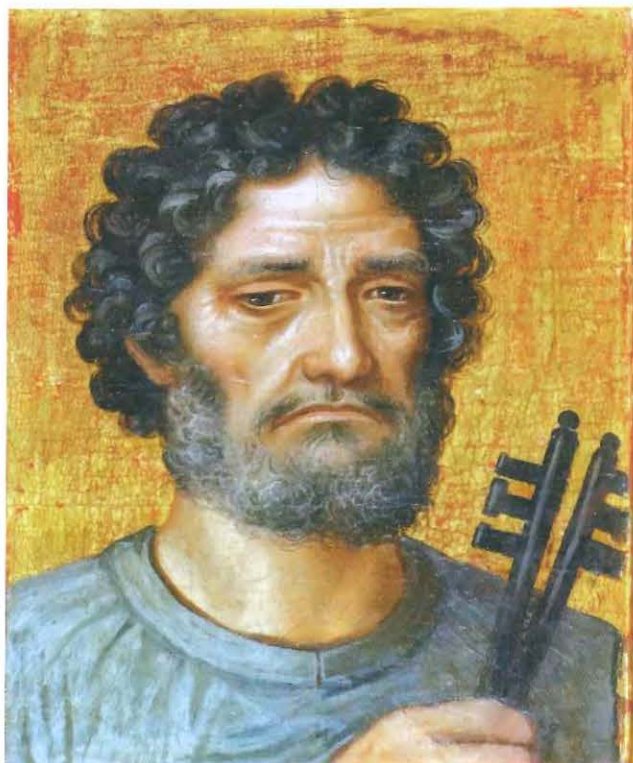
De cualquier manera, la autoridad sagrada del icono de san Pedro y san Pablo cambió tras su colocación en la Capilla Real de Granada. Vinculada a los Reyes Católicos, esta obra convirtió en una imagen autoritativa para la representación de los apóstoles en Granada, y en el resto

31 Pacheco, 1649: 558. Sobre la copia de 1584, véase también Pereda, 2015: 233; y Quintana, 1629: 416, "un retrato verdadero de los Apostoles San Pedro y San Pablo, sacado por un famoso pintor, año de mil y quinientos y ochenta y quatro de otro muy antiguo que está en la Sacristia de Roma en mucha Veneracion, y es el que tenía el Bienaventurado san Silvestre papa".

32 Pacheco, 1649: 558.

33 Bacci, 1998: 380-402. Sin embargo, este autor no recoge ninguna noticia sobre un icono de los verdaderos retratos de san Pedro y san Pablo atribuido a san Lucas.

Anónimo granadino. *San Pedro*
Dúrcal, Iglesia parroquial de la Inmaculada Concepción



de España. Como veremos en las páginas restantes, las copias de los siglos XVI y XVII conservadas en Granada permiten afirmar que la consideración y veneración de este icono no dependía solamente de su condición de réplica de los verdaderos retratos de los apóstoles, sino también de su exclusiva vinculación con los Reyes Católicos. Una copia temprana atestigua la pronta difusión del icono apostólico en Granada. Se trata de una pequeña pintura sobre tabla de gran calidad que se encuentra encastrada en un fragmento de retablo renacentista en la iglesia parroquial de Dúrcal, y que puede ser fechada en las primeras décadas del siglo XVI. La particularidad de esta pintura radica en el hecho de que el pintor no ha copiado el icono en su totalidad, sino únicamente el retrato de san Pedro. El fondo dorado, el color del vestido, el detalle de las dos llaves enfrentadas, la mirada baja y el gesto serio de san Pedro, son elementos que manifiestan su filiación con este modelo. El único detalle discordante reside en la orientación del rostro del apóstol, que aparece

Anónimo granadino. *Copia de los Verdaderos Retratos de San Pedro y San Pablo*
en la Capilla Real de Granada. Granada, Iglesia parroquial de Santiago

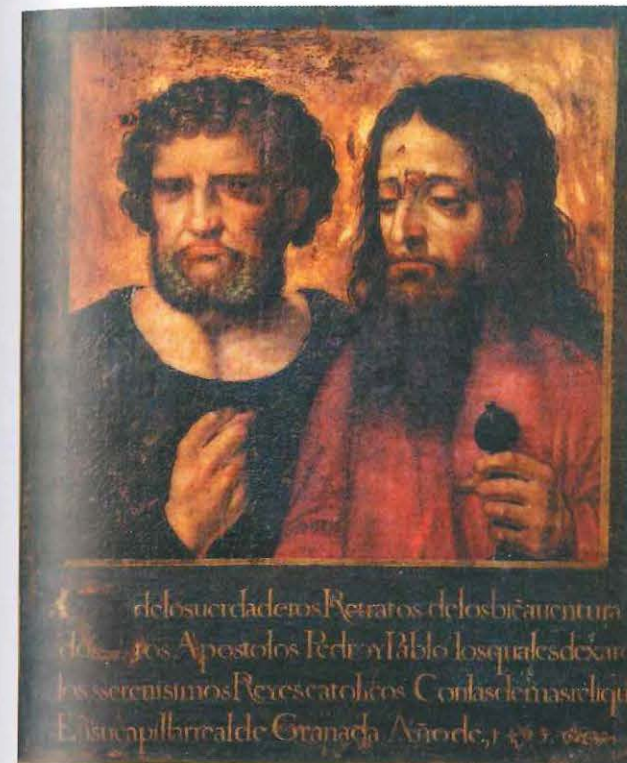


invertido con respecto al icono de la Capilla Real. Los *putti* dorados en medio relieve que rodean la tabla, originalmente colocada en lo alto de un retablo, subrayan la autoridad sagrada de esta imagen. Otro posible ejemplo de la temprana recepción del icono apostólico puede verse en la iglesia de Santiago de Granada. Esta copia –que sí incluye las efigies de los dos santos– fue atribuida por el conde de Maule a Antonio del Rincón, pintor de cámara de Fernando el Católico que estuvo a su servicio hasta su muerte en 1500³⁴. De ser acertada esta atribución –que resulta en realidad muy poco probable– la tabla habría sido comisionada por los Reyes Católicos después de la llegada del icono a Granada³⁵.

34 Cruz y Bahamonde, 1806-1813, XII: 212. “En el baptisterio hai dos quadros en tabla, el uno representa el bautismo de S. Juan y el otro sobre fondo dorado los apóstoles S. Pedro y S. Pablo, de Antonio del Rincon”. Sobre Antonio del Rincon, véase Céan Bermúdez, 1800: 197-198; Palomino, 1724: 235.

35 La pintura –70 x 67 cm– está realizada sobre tela, lo que

Anónimo granadino. *Copia de los Verdaderos Retratos de San Pedro y San Pablo*
en la Capilla Real de Granada. Granada, Museo de Bellas Artes



La autoridad de la tabla de san Pedro y san Pablo se acentuó a lo largo de los siglos XVI y XVII. De hecho, Pacheco llega a recomendar a los artistas que pinten a san Pedro con “la tunica azul ceñida, i el manto Naranjado, o de color de ocre, como lo muestra el retrato” de la Capilla Real³⁶. Además, miembros destacados de la nobleza poseyeron copias de este icono en sus colecciones. Un “Retrato de San Pedro y San Pablo, copia de la capilla Real” fue inventariado en 1634 en la colección de Sancha de Mendoza, marquesa de Armuña³⁷. Pocos años después, Pacheco advertía que en Sevilla había una copia que anteriormente había pertenecido al cardenal Niño de Guevara (1541-1609), y citaba también que el padre

vendría a excluir una cronología tan temprana, a menos que se hubiera realizado un poco probable traspaso a lienzo. Además, en su reverso hay escrito un nombre con grafía del siglo XVIII, “D. Rodrigo Sr. Nava”.

36 Pacheco, 1649: 557-560. Sin embargo, ese manto ocre no aparece ni en el original, ni en las copias.

37 Gila Medina y Peregrina Palomares, 1996: 127.

fray Pedro Arias, de la orden de Predicadores, había donado una “copia menor” a la sacristía de San Pablo unos cincuenta años antes. A su vez, el padre Arias la había recibido de la VII duquesa de Medina Sidonia, Ana de Silva y Mendoza (1560-1610)³⁸. Es posible que esta última se corresponda con la pintura actualmente conservada en la iglesia de Nuestra Señora de la O en Sanlúcar de Barrameda. De principios del XVII conservamos otra copia en el Museo de Bellas Artes de Granada, procedente de la desamortización de los conventos y monasterios de la ciudad. Esta pintura replica fielmente el icono apostólico. Sin embargo, su condición de copia queda manifiesta de forma explícita en el marco pintado de color negro, con un fino borde dorado en la parte interior, que encuadra a los apóstoles. En la parte inferior del marco se puede leer en letras doradas la siguiente inscripción: «C[opia] de los verdaderos Retratos de los bie[n]aventura / dos [S]tos Apostolos Pedro y Pablo los quales dexaron / lo sserenissimos Reyes catolicos Con las demas reliqui[as] / En su capilla real de Granada Año de 1493». Mediante esta inscripción, la imagen sagrada manifiesta sus múltiples temporalidades como copia de una copia de la imagen original, réplica a su vez de los prototipos divinos³⁹.

Una muestra más del poder autoritativo adquirido por la tabla de la Capilla Real puede verse en el *San Pedro y San Pablo* de las Carmelitas Calzadas de Granada, realizado por un pintor español probablemente a mediados del siglo XVII⁴⁰. El pintor ha incorporado el icono apostólico a una representación de Pedro y Pablo de tres cuartos sobre fondo oscuro, portando halos dorados y con sus manos estrechamente entrelazadas. De alguna manera, la intención del pintor parece haber sido la de reconstruir un hipotético original en el que los apóstoles aparecerían de tres cuartos, una imagen imaginada de la que los retratos de la Capilla Real serían sólo un pequeño fragmento. Por otra parte, hay que tener en cuenta que esta composición se inserta en un contexto de renovada popularidad del icono paleoeslavo antes mencionado, y que parece haber

38 Pacheco, 1649: 558.

39 Nagel y Wood, 2010: 20-28.

40 Óleo sobre lienzo, h. 100 x 85 cm.

Anónimo granadino. *San Pedro y San Pablo*
Granada, Convento de Nuestra Señora del Carmen (Carmelitas Calzadas)



ambos lienzos, los apóstoles portan respectivamente las llaves y la espada, y sus manos están entrelazadas. Este gesto, que resulta muy evidente en el lienzo carmelitano, parece subrayar el acuerdo existente entre las visiones diferentes de la Iglesia mantenidas por san Pedro y san Pablo. El prestigio local alcanzado por la pintura de las Carmelitas Calzadas es evidente en la copia de la misma, realizada probablemente algunas décadas después, que se conserva en la iglesia de Santa Ana en la vecina Ogiñares⁴³.

La evidencia analizada en este breve estudio permite sugerir que la donación de copias del prestigioso icono de la *Madonna del Popolo* y de los verdaderos retratos de Pedro y Pablo que los Reyes Católicos hicieron a la Iglesia de Granada estuvo orientada a consagrar simbólicamente la autoridad renovada de Granada como sede arzobispal, y a materializar su alianza con el papado y la ciudad de Roma. Aunque concebidas como réplicas de imágenes romanas, la *Virgen de los Perdones* y el icono de *San Pedro y San Pablo* fueron también

motivado la creación de representaciones conjuntas de los apóstoles como aquellas realizadas por Jusepe de Ribera (1591-1652) y El Greco (1541-1614)⁴¹. De hecho, el cuadro de las carmelitas granadinas mantiene interesantes paralelismos con el *San Pedro y San Pablo* realizado hacia 1600 por el pintor cretense, y conservado en Barcelona⁴². En

veneradas por su valor testimonial como reliquias de los Reyes Católicos y de la cristianización de Granada. Con el paso del tiempo, las copias granadinas parecen haber perdido parte de su afinidad sagrada con el modelo original, y haber adquirido una nueva identidad, más local, vinculada a sus patrones y al espacio en el que se encontraban.

41 Pereda, 2015: 227-243. Se conservan copias de la disputa de Pedro y Pablo de Jusepe de Ribera en numerosas iglesias y conventos españoles. Véase también De Carlos y Matilla, 2014: esp. 185-187.

42 Óleo sobre lienzo, 116 x 91,8 cm, Museu Nacional d'Art de Catalunya. Marías, 2014: 198-204.

43 Óleo sobre lienzo, 59 x 79 cm. Véase <http://www.iaph.es/patrimonio-mueble-andalucia>. Gallego Burín, [1961 (1982)]: 389.

LA OBRA PICTÓRICA DE JACOPO TORNI EN GRANADA

Liliana Campos Pallarés

El caso del artista que protagoniza las siguientes páginas resulta ciertamente singular. Educado profesionalmente en algunos de los talleres más prestigiosos de la Italia del momento, cultivó las tres artes mayores con desenvoltura y sin embargo ha sido una figura a la que los estudiosos han prestado escasa atención, sobre todo en lo que concierne a su vertiente pictórica. Resulta determinante a este respecto lo exiguo de su producción: tan sólo tres de sus obras documentadas se han conservado, todas ellas en la ciudad de Granada; tal circunstancia le ha valido el triste sobrenombre de “pintor sin obras” en su país natal¹. Además, la relevancia de su corpus arquitectónico y escultórico, en contraste con la menor factura de las citadas pinturas, ha provocado que sea recordado sobre todo por facetas ajenas al oficio para el que se formó desde el principio, el de pintor.

Sabemos que Jacopo di Lazzaro di Bartolomeo Torni (1476-1526), también conocido como Jacobo Florentino en España o el *Indaco* en Italia (apelativo debido probablemente al nombre utilizado en italiano para referirse al color añil), nació en el barrio de San Miniato de Florencia el 3 de enero de 1476². Fue hijo del panadero Lazzaro di Pietro y tuvo dos hermanos también pintores de profesión: Francesco y Giovanbattista di Jacopo³.

Hasta hace pocas décadas, la documentación relativa a su labor en suelo italiano era muy escasa; afortunadamente, recientes hallazgos han arrojado luz sobre dicho periodo -todavía enigmático en muchos sentidos- al descubrir nuevos escritos relativos a su ejercicio profesional. Podemos afirmar, gracias a ellos, que nuestro artista habría pasado la mayor parte de esta primera y larga etapa en su Florencia natal, donde aparece como testigo en dos actas notariales de 1495⁴ y 1497⁵ relacionadas con Domenico Ghirlandaio (1448-1494), y como fundador, junto a Antonio di Stefano, de un taller de pintura en el barrio de San Lorenzo en 1503⁶. Dentro de estos descubrimientos documentales, resulta especialmente interesante el acuerdo entre *Jacobus olim Lazari florentinus sculptor* y Pietro Feri con los canteros Francesco di Nardo y Betto di Jacopone di Nardo di Bergiola para la entrega de diez carros de mármol, firmado en Carrara en 1505⁷. Pese a que dicho contrato excede el propósito del presente texto, destacamos aquí su importancia al constituir el único testimonio que hace referencia a su actividad como escultor en su país natal.

4 Aquino, 2007: 64.

5 Geronimus y Waldman, 2003: 156, nota 114. La fecha fue corregida por Aquino, 2007: 71.

6 Filippini, 1992: 305-311.

7 Lo publicó Klapisch-Zuber, 1969: 140, nota 165, aunque la primera investigadora en identificar a Jacobus Lazari con nuestro artista ha sido Zurla, 2010-2011: 59, nota 58.

1 Zeri, 1962: 217.

2 Zurla, 2010-2011: 40.

3 Vasari, [1550 (1878-1885)], III: 679; Colnaghi, 1928: 146.